

**LA LANGUE DANS LA LITTÉRATURE,
LA LITTÉRATURE DANS LA LANGUE**

ROMANICA GOTHOBURGENSIA

LXXI

**LA LANGUE DANS LA LITTÉRATURE,
LA LITTÉRATURE DANS LA LANGUE**

*Textes réunis en hommage
à Eva Ahlstedt*

édités par

INGMAR SÖHRMAN ET KATHARINA VAJTA



GÖTEBORGS UNIVERSITET
ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS

© Ingmar Söhrman och Katharina Vajta (redaktörer) och författarna, 2014

ISBN 978-91-7346-811-4 (tryckt)

978-91-7346-812-1 (pdf)

ISSN 0080-3863

Boken finns i fulltext på <https://gupea.ub.gu.se/>

Prenumeration på serien eller beställningar av enskilda exemplar skickas till:

Acta Universitatis Gothoburgensis, Box 222, 405 30 Göteborg,

eller till acta@ub.gu.se.

Teckningarna som föreställer Eva Ahlstedt är ritade av Eva själv och publiceras med hennes tillstånd. Hon ritade dem ursprungligen för en forskningspresentation på Institutionen för språk och litteraturer, Göteborgs universitet.

Abstract

Title : La langue dans la littérature, la littérature dans la langue

English title : Language in Literature, Literature in Language

Authors: Eva Ahlstedt, Mattias Aronsson, Gro Bjørnerud Mo, Elisabeth Bladh & Mårten Ramnäs & Cecilia Alvstad, Carla Cariboni Killander, Jacob Carlson, Andrea Castro, Inger Enkvist, Anna Forné, Karin Gundersen, Christina Heldner, Malin Isaksson, Britt-Marie Karlsson, Christina Kullberg, Sonia Lagerwall, Nadine Laporte, Marianne Molander Beyer, Barbro Nilsson Sharp, Martin Nordeborg, Britta Olinder, Michel Olsen, Ann-Sofie Persson, Torsten Rönnerstrand, Elisabeth Tegelberg & Olof Eriksson, Egil Törnqvist, Richard Sörman, Ingmar Söhrman, Katharina Vajta, Ulla Åkerström.

Language : English, French, Italian, Spanish

University/Department/Year : University of Gothenburg, Sweden / Department of Languages and Literatures / 2014

Editor : *Romanica Gothoburgensia. Acta Universitatis Gothoburgensis.*

ISBN : 978-91-7346-811-4 (tryckt)
978-91-7346-812-1 (pdf)

ISSN : 0080-3863

These papers were written in honour of professor Eva Ahlstedt. The authors are scholars from universities in Sweden, Norway, France and the Netherlands.

The subjects approached cover a broad range of areas within linguistics, translation studies and literary studies. The book is divided into four parts, according to the themes treated. The first part is devoted to the French writers Proust, Gide and Duras and the second part to the themes Narration and Autofiction. The theme of the third part is Influences: Translation, Transfer and Transformation. The fourth part, *Textes palois – Texts from Pau*, consists of papers presented at a conference in Pau, France, in May-June 2012.



Préface

Ce livre devait être offert à Eva Ahlstedt lors de son départ à la retraite. Le destin a voulu qu'il en fût autrement et qu'il soit maintenant dédié à sa mémoire. Cependant, elle savait qu'il était en cours et s'en réjouissait, semblant presque surprise à l'idée que ses collègues et amis puissent vouloir lui destiner leur travail. Mais ceci n'est en fait que justice. En effet, pendant ses années au département de langues romanes et à l'institut de langues et de littératures à l'université de Göteborg, c'est elle qui a sans cesse offert son soutien et ses encouragements à ses confrères et consœurs, à Göteborg ou ailleurs, en français, en italien, en espagnol ou dans une autre langue de notre institut. L'enthousiasme, l'efficacité et l'énergie dont elle faisait toujours preuve, que ce soit en tant qu'administratrice, chercheuse ou enseignante, ont entraîné une ambiance de travail fructueuse, et nous lui en sommes reconnaissants.

La structure choisie pour ces miscellanées reflète avec bonheur celle du parcours professionnel d'Eva Ahlstedt. En effet, Marcel Proust, le sujet de sa thèse de doctorat soutenue en 1983, en fut le point de départ. Suivirent son livre sur André Gide et, un peu plus tard, ses travaux sur Marguerite Duras. L'intérêt d'Eva Ahlstedt pour Duras l'amena d'ailleurs à organiser à Göteborg, en mai 2007, une conférence internationale consacrée à cette écrivaine. Nous avons là la première partie du présent volume, où les différents auteurs, à tour de rôle, se consacrent justement à Proust, à Gide et à Duras.

Ce fut ensuite Duras qui emmena Eva Ahlstedt sur le chemin de l'autofiction, que nous retrouvons dans la deuxième partie. Ici, le champ s'élargit quelque peu et les contributions portent de différentes manières et sous différents angles non seulement sur l'autofiction, mais aussi la narration plus généralement et dans des contextes divers.

Eva Ahlstedt s'est aussi attachée à rendre accessible en France l'un des grands maîtres de la littérature suédoise, August Strindberg, dont elle contribua à la traduction en français de certains ouvrages. Il nous semble donc naturel qu'une troisième partie soit constituée par des articles portant sur le transfert d'une œuvre, d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, d'une littérature à l'autre. De plus, deux études portent sur la traduction de Strindberg, ce qui paraît particulièrement indiqué.

La dernière partie est le résultat d'une collaboration entre la section française du département de langues et de littératures de l'université de Göteborg, et l'université de Pau et des Pays de l'Adour, collaboration dont découla un colloque international sur le thème « Héritages, Auteurs, Transmissions ». Ces « textes palois » ont donc été présentés à Pau, en France, en 2012. S'ensuivit un séminaire de travail à Göteborg, où les articles furent discutés et critiqués dans le groupe des participants suédois. Eva Ahlstedt participa et au colloque et au séminaire consécutif, et c'est avec son aval que nous publions ici son étude, la laissant ainsi, selon son propre désir, clore cette quatrième partie.

Finalement, avant de refermer ce recueil, vous trouverez un aperçu sur l'histoire et les personnalités du département de langues romanes de l'université Göteborg, depuis ses débuts jusqu'à nos jours, une histoire où Eva Ahlstedt aura toujours sa place.

Bien entendu, ces contributions ont été rassemblées dans l'espoir qu'elles sauront vous intéresser et que vous trouverez du plaisir à les lire. Mais, surtout, auteurs et rédacteurs ont ici souhaité rendre hommage à Eva Ahlstedt et témoigner de leur gratitude envers elle pour tout ce qu'elle leur a apporté.

Katharina Vajta et Ingmar Söhrman

Göteborg, en novembre 2014.

Tabula subscriptorum

Cecilia Alvstad, Oslo
Matthias Aronsson, Falun
Birgitta Berglund Nilsson, Göteborg
Gro Björnerud Mo, Oslo
Elisabeth Bladh, Göteborg
Carla Cariboni Killander, Lund
Jacob Carlson, Göteborg
Andrea Castro, Göteborg
Inger Enkvist, Lund
Johan Falk, Stockholm
Anna Forné, Göteborg
Karin Gundersen, Oslo
Iah Hansén, Göteborg
Gunnar D Hansson, Göteborg
Dag Hedman, Göteborg
Christina Heldner, Göteborg
Per Arne et Anne-Marie Henricson, Askim
Monica Hjortberg, Göteborg
Malin Isaksson, Umeå
Britt-Marie Karlsson, Göteborg
Hans Kronning, Uppsala
Christina Kullberg, Uppsala
Sonia Lagerwall, Göteborg
Nadine Laporte, Pau
Lisbeth Larsson, Göteborg
André Leblanc, Falun
Lars Lindvall, Göteborg
David Mighetto, Floda
Marianne Molander Beyer, Göteborg
Annika Mörte Alling, Lund
Barbro Nilsson Sharp, Umeå
Martin Nordeborg, Göteborg
Britta Olinder, Göteborg

Michel Olsen[†], Roskilde
Ann-Sofie Persson, Linköping
Edgar et Petra Platen, Göteborg
Mårten Ramnäs, Göteborg
Sylviane Robardey-Eppstein, Uppsala
Andreas Romeborn et Silvia Ayuso Macedo, Göteborg
Torsten Rönnerstrand, Göteborg
Lars-Göran Sundell, Uppsala
Sigbrit Swahn, Uppsala
Mia Svensson, Umeå
Ingmar Söhrman, Göteborg
Richard Sörman, Göteborg
Elisabeth Tegelberg et Olof Eriksson, Göteborg
Noriko Thunman, Göteborg
Mette Tjell et Ugo Ruiz, Göteborg
Elie Paul Touati, Lund
Egil Törnqvist, Amsterdam
Katharina Vajta, Göteborg
Helge Vidar Holm, Bergen
Gunhild Vidén, Göteborg
Ulla Åkerström, Göteborg

Institutionen för språk och litteraturer, Göteborgs universitet
Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet

Bibliographie chronologique de Eva Ahlstedt

1980

« Marcel Proust et Binet-Valmer », *Bulletin des Amis de Marcel Proust*, vol. 30, Paris, 161-186.

1982

« A propos de deux lettres inédites de Paul Souday à Marcel Proust », *Bulletin des Amis de Marcel Proust*, vol. 32, 546-552.

« Strindberg et l'anarchisme ». In August Strindberg, *Petit catéchisme à l'usage de la classe inférieure*, Aix-en-Provence : Actes Sud 7-16.

August Strindberg, Petit catéchisme à l'usage de la classe inférieure. Traduction du suédois et lecture par Eva Ahlstedt et Pierre Morizet, Aix-en-Provence : Actes Sud.

La pudeur en crise : un aspect de l'accueil d'A la recherche du temps perdu de Marcel Proust (1913-1930) [Diss.], Institutionen för romanska språk, Göteborgs universitet, Göteborg.

1984

« Postface », August Strindberg, *Drapeaux noirs*, Aix-en-Provence : Actes Sud, 317-332.

August Strindberg, *Drapeaux noirs*. Traduction du suédois par Pierre Morizet et Eva Ahlstedt, Aix-en-Provence : Actes Sud.

1985

La Pudeur en Crise. Un aspect de l'accueil d'A la recherche du temps perdu de Marcel Proust (1913-1930) Göteborg : Romanica Gothoburgensia XXIV, Acta Universitatis Gothoburgensis.

1986

« Postface », August Strindberg, *Mariés*. Aix-en-Provence : Actes Sud, 343-354.

August Strindberg, *Mariés!* Traduction du suédois par Pierre Morizet et Eva Ahlstedt, Aix-en-Provence : Actes Sud.

1988

« Postface des traducteurs » August Strindberg, *Parmi les paysans français*, Aix-en-Provence : Actes Sud, 261-278.

August Strindberg, *Parmi les paysans français*. Traduction du suédois par Eva Ahlstedt et Pierre Morizet, Aix-en-Provence : Actes Sud.

« Strindberg à Paris : l'accueil des Mariés (1885-1886) ». In Gunnar von Proschwitz (éd.), *Influences. Relations culturelles entre la France et la Suède*. Göteborg : Acta Regiæ Societatis Scientiarum et Litterarum Gothoburgensis, 235-267.

1989

« En omdebatterad sanningssägare: André Gide ». In *Mycket mänskligt : aktuella humanistiska forskningsprojekt vid Göteborgs universitet*, Göteborg : Humanistisk forskning vid Göteborgs universitet, 2, 180-183.

« Strindberg et Zola ». *Les Cahiers naturalistes*, vol. 63, 27-38.

1990

« Le français de Strindberg. Analyse du manuscrit autographe de deux nouvelles de Mariés II », *Moderna språk*, vol. 84 (2), 132-139.

« Postface », August Strindberg, *Le couronnement de l'édifice*, Aix-en-Provence : Actes Sud, 115-125.

August Strindberg, *Le couronnement de l'édifice*. Traduction par Eva Ahlstedt et Pierre Morizet, Aix-en-Provence : Actes Sud.

1994

André Gide et le débat sur l'homosexualité de L'Immoraliste (1902) à Si le grain ne meurt (1926), Göteborg : Romanica Gothoburgensia XLIII, Acta Universitatis Gothoburgensis.

« L'accueil critique des Mariés en France en 1886, et cent ans plus tard ». In Gunnel Engwall, (éd.), *Strindberg et la France. Douze essais*. Stockholm : Romanica Stockholmiensia, 15, 127-135.

1996

« La Pudeur en Crise – moraldebatten kring Proust verk i Frankrike 1913-1930 ». In Maria Hjort et Ingrid Svensson (éds), *Om Proust. Röster om Marcel Proust, hans tid och hans verk*. Enskede : Marcel Proust-sällskapet, 42-55.

1998

« Femmes révoltées, femmes soumises : quelques réflexions sur les images de la femme dans la littérature française de Racine à nos jours ». *Moderna Språk*, vol. 92 (2), 196-205.

”Kvinnokriser i litterär gestaltning. En vandring genom den franska litteraturen från Fedra till Thérèse Desqueyroux”. In Barbro Ryder-Liljegren (éd.), *Kriser och Förnyelser* (Humanistdag-boken 1998), Göteborg: Humanistiska fakultetsnämnden, 11-21.

2000

« Marguerite Duras et le piège biographique », *Moderna Språk*, CIV (1), 59-69.

2001

« L’histoire de Léo ». La première version de « l’épisode de l’amant », *Moderna Språk*, vol. 94 (2), 193-209.

2002

« Les états successifs de "L’amant". Observations faites à partir de deux manuscrits de Marguerite Duras », *Romansk Forum*, vol. 16 (2), (Actes du XV^e Congrès des Romanistes Scandinaves, Université d’Oslo, Oslo 2002), 215-225, <http://www.duo.uio.no/roman/page21.html>

2003

Le « cycle du Barrage » dans l’œuvre de Marguerite Duras, Göteborg : Romanica Gothoburgensia L, Acta Universitatis Gothoburgensis.

2004

« Pauline Roland (1805-1852), en märklig pionjär och hennes tragiska öde ». In Eva Ahlstedt et al. (éds), *Vision & verklighet*, Humanistdag-boken 17, Göteborg : Humanistiska fakultetsnämnden, 11-21.

2005

« Under den perfekta ytan glödde passionerna – insiderreportage från Solkungens Versailles ». In Eva Ahlstedt et al. (éds), *Under ytan*, Humanistdagboken, 18, Göteborg: Humanistiska fakultetsnämnden, 11-20.

2006

« Lorsque la marge vient réclamer sa place au centre. A propos de Thanh, Alice et Betty Fernandez ». In Anne Cousseau et Dominique Roussel-Denès (éds), *Marguerite Duras : Marges et transgressions*, Actes du Colloque des 31 mars, 1er et 2 avril 2005, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 103-112.

« Marguerite Duras et la critique postcoloniale 1990-2004 ». In Michel Olsen et Erik H. Swiatek (éds), Roskilde : *Actes du XVIe Congrès des Romanistes Scandinaves*. <http://rudar.ruc.dk/handle/1800/8098>.

2007

« Le père Goriot à la mode durassienne : l'art du portrait dans L'Après-midi de Monsieur Andesmas ». In Pierluigi Ligas et Anna Giaufret (éds), *Marguerite Duras. (D)écrire, dit-elle. Ethopée et Prosopographie. Colloque international. Vérone, 26-27-28 octobre 2006*. Vérone : Quikedit, 221-236.

« Marguerite Duras og lidenskapens språk [Marguerite Duras et le langage de la passion] » *Société Marguerite Duras*, 20, vol. 1 [compte-rendu], 60-69.

2008

« La crise de la famille et la crise du couple dans la littérature française pendant la première moitié du XXe siècle ». In Enrico Tiozzo et Ulla Åkerström (éds), *Le certezze svanite*, Rome, 205-224.

[avec Catherine Bouthours-Paillart] (éds), *Marguerite Duras et la pensée contemporaine. Actes du colloque des 10-12 mai 2007*. Göteborg : Romanica Gothoburgensia LIX, Acta Universitatis Gothoburgensis.

« Marguerite Duras féministe malgré elle ? Réflexions sur la réception féministe de l'œuvre durassienne des années 1970 jusqu'à nos jours ». In Eva Ahlstedt et Catherine Bouthours-Paillart (éds), *Marguerite Duras et la pensée contemporaine. Actes du colloque des 10-12 mai 2007*. La Faculté des Lettres. Université de Göteborg. Suède, Romanica Gothoburgensia LIX, Acta Universitatis Gothoburgensis. Göteborg.

[avec Catherine Bouthours-Paillart], « Préambule ». In Eva Ahlstedt et Catherine Bouthours-Paillart (éds) *Marguerite Duras et la pensée contemporaine. Actes du colloque des 10-12 mai 2007*. Göteborg : Romanica Gothoburgensia LIX, Acta Universitatis Gothoburgensis, 9-14.

2009

[avec Ingmar Söhrman] (éds), *Paroles sur la langue. Etudes linguistiques et littéraires. Mélanges offerts au Professeur Christina Heldner à l'occasion de son départ à la retraite*, Göteborg : Romanica Gothoburgensia LXIV, Acta universitatis Gothoburgensis.

« Duras au pays de Proust : "le cycle de Yann Andréa" ». In Eva Ahlstedt et Ingmar Söhrman (éds), *Paroles sur la langue. Etudes linguistiques et littéraires. Mélanges offerts au Professeur Christina Heldner à l'occasion de son départ à la retraite*, Göteborg : Romanica Gothoburgensia LXIV, Acta universitatis Gothoburgensis, 167-183.

« L'autoportrait à l'époque de l'autofiction. Les cas Gary et Duras ». In Robert Dion et Mahigan Lepage (éds), *Portraits biographiques*, Poitiers, 199-216.

« Les Chiens de Prague. Sur la transposition des signes de l'étrangeté dans une adaptation théâtrale d'Abahn Sabana David ». *Bulletin de la Société Marguerite Duras*, vol. 2, 80-83.

2010

« Construction et déconstruction de l'image publique de Marguerite Duras. La bataille des biographes ». In Jukka Havu et al. (éds) *Actes du XVIIe congrès des romanistes scandinaves*, Tampere : Tampere Studies in Language (Series B 5), 1-15.

2011

[avec Britt-Marie Karlsson] (éds), *Den tvetydiga pakten. Skönlitterära texter i gränslandet mellan självbiografi och fiktion*. Romanica Gothoburgensia LXVII, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg.

[avec Britt-Marie Karlsson] « Förord ». In Eva Ahlstedt et Britt-Marie Karlsson (éds), *Den tvetydiga pakten. Skönlitterära texter i gränslandet mellan självbiografi och fiktion*. Romanica Gothoburgensia LXVII, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg, 11-13.

« Autofiktionsbegreppet i Marguerite Duras verk från Indokinacykeln till Atlantcykeln ». In Eva Ahlstedt et Britt-Marie Karlsson (éds), *Den tvetydiga pakten. Skönlitterära texter i gränslandet mellan självbiografi och fiktion*. Romanica Gothoburgensia LXVII, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg, 73-90.

« Den franska autofiktionsdebatten: en pågående debatt om en mångtydig term ». In Eva Ahlstedt et Britt-Marie Karlsson (éds), *Den tvetydiga pakten. Skönlitterära texter i gränslandet mellan självbiografi och fiktion*. Romanica Gothoburgensia LXVII, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg, 15-43.

(éd.) *Theorising Textuality. Theorising Reading. Om vetenskaplig teoribildning inom kultur- och litteraturforskning*. Göteborg : SILL: Studia Interdisciplinaria, Linguistica et Litteraria 3, Institutionen för språk och litteraturer.

« Vincent Jouvès teori om den tredelade läsaren ». In Eva Ahlstedt (éd.), *Theorising Textuality. Theorising Reading. Om vetenskaplig teoribildning inom kultur- och litteraturforskning*. SILL: Studia Interdisciplinaria, Linguistica et Litteraria 3, Institutionen för språk och litteraturer, Göteborg, 53-77.

2012

[avec Ken Benson, Elisabeth Bladh, Ingmar Söhrman, Ulla Åkerström] (éds), *Actes du XVIIIe congrès des romanistes scandinaves 2011 / Actas del XVIII congreso de romanistas escandinavos 2011*, Göteborg : Romanica Gothoburgensia LXIX, Acta Universitatis Gothoburgensis, <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/30607>.

« Traduire l'intraduisible ? Le cas Serge Doubrovsky ». In Eva Ahlstedt, Ken Benson, Elisabeth Bladh, Ingmar Söhrman, Ulla Åkerström (éds), *Actes du XVIIIe congrès des romanistes scandinaves 2011 / Actas del XVIII congreso de romanistas escandinavos 2011*, Göteborg : Romanica Gothoburgensia XIX, Acta Universitatis Gothoburgensis, <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/30607>, 14-31.

« Entre mémoire et oubli. Les stratégies d'écriture de Serge Doubrovsky », In Emna Beltaïef et Senda Souabni-Jlidi (éds), *Les supports de la mémoire dans les littératures française et d'expression française contemporaines*, Tunis, 91-104.

« Helge Vidar Holm, *Mœurs de province. Essai d'analyse bakhtinienne de Madame Bovary* ». *Lingua*, 2 [compte-rendu], 26-27.

« Lecteurs de Proust au XX^e siècle et au début du XXI^e. Textes réunis et présentés par Joseph Brami. Caen, Lettres modernes Minard, 2010 ». *Les Lettres romanes*, 66 (1-2, 2012) [compte-rendu] 282-290.

« Les métamorphoses d'*Abahn Sabana David* ». Actes du colloque *Les Archives de Marguerite Duras*, les 18-19 novembre 2010, à l'Université de Caen-Basse Normandie/l'IMEC. Textes réunis et présentés par Sylvie Loignon, ELLUG, Grenoble : Université Stendhal, 173-187.

2013

« Les Chiens de Prague. Sur la transposition des signes de l'étrangeté dans une adaptation théâtrale d'*Abahn Sabana David* ». In Najet Limam-Tnani (éd.), *Marguerite Duras. Altérité et étrangeté dans l'écriture de Marguerite Duras* à Tunis 3-5 décembre 2009, Rennes, 89-104.

[avec Edgar Platen et Gunhild Vidén], (éds). *Metropoler. Reflexioner kring urbana rum i litteratur och kultur*, Göteborg : SILL: Studia Interdisciplinaria, Linguistica et Litteraria / Institutionen för språk och litteraturer, n^o 5.

« Paris-New York tur och retur. Om stadsskildringens funktioner i Serge Doubrovskys verk ». In Eva Ahlstedt, Edgar Platen et Gunhild Vidén (éds), *Metro-poler. Reflexioner kring urbana rum i litteratur och kultur*, Göteborg, 9 – 36.

2014

Eva Ahlstedt (2014). « L'autofiction en Suède. Les stratégies autofictionnelles de deux écrivaines contemporaines : Kerstin Ekman et Birgitta Stenberg ». Actes du colloque *Miroirs obliques : auto-représentations biaisées dans le discours et dans les arts*, Bacău, Roumanie 26-27 avril 2013. *Interstudies. Revue du Centre Interdisciplinaire d'étude des formes discursives contemporaines Interstud*, n°16, pp. 15-26.

« Un si étrange sens de l'humour : le concept durassien du « rire total » dans *Abahn Sabana David et Jaune le Soleil* ». In Cécile Hanania (éd.) *Actes du colloque international Marguerite Duras, le rire dans tous ses éclats*, Western Washington University, Bellingham, WA, 19-21 mai 2011.

« Le concept de « pudeur » : transmissions et transgressions. Réflexions sur le rôle provocateur de quelques auteurs français des XX^e et XXI^e siècles ». In Ingmar Söhrman et Katharina Vajta (éds), Göteborg : *Romanica Gothoburgensia LXXI, Acta Universitatis Gothoburgensis*.

A paraître:

« Entre mémoire et oubli. Les stratégies d'écriture de Serge Doubrovsky ». In Emna Beltaïef et Hédia Khadhar (éds) *Les supports de la mémoire dans les littératures française et d'expression française contemporaines*, Université de Tunis.

Table des matières

Proust, d'abord et toujours, ensuite Gide, et Duras, bien sûr

« Je ne suis pas fishing for compliments ». Proust et l'anglais <i>Gro Bjørnerud Mo</i>	27
Proust et la madeleine : construction d'une méta-métaphore <i>Karin Gundersen</i>	39
Une renaissance pour Marcel Proust au cinéma ? <i>Torsten Rønnerstrand</i>	45
L'Évangile dans <i>La Symphonie pastorale</i> d'André Gide : interdit et transgression <i>Richard Sörman</i>	51
Différenciation et assimilation ethnique dans le « cycle du Barrage » de Marguerite Duras <i>Mattias Aronsson</i>	65

Narration et autofiction

Se dire à travers l'autre : Condé, Pineau et l'histoire au féminin <i>Ann-Sofie Persson</i>	79
Matematica narrativa : l'equazione tra autore e narratore nell'opera di Erri De Luca <i>Carla Cariboni Killander</i>	89
El boom o el éxito de lo romántico y de lo irracional <i>Inger Enkvist</i>	101
Reflexiones en torno a dos gemelos conceptuales: posmemoria y autoficción <i>Anna Forné</i>	111
Le « je » du voyageur: J.-B Labat et J.-B Du Tertre entre véracité et désir colonial <i>Christina Kullberg</i>	119

Annie Ernaux et la photographie – entre l’authentique et le pathétique <i>Sonia Lagerwall</i>	131
La moralisation de l’âge des Lumières illustrée par le motif de la fille fugitive <i>Michel Olsen</i> [†]	149
Métatextualité et métafiction chez Michel Houellebecq <i>Jacob Carlson</i>	161

Influences :
traduction, transfert, transformation

La question de la traduisibilité littéraire revisitée <i>Elisabeth Tegelberg et Olof Eriksson</i>	173
Entre indifférence et sarcasmes – Sur la réception en France de Tomas Tranströmer, Prix Nobel suédois <i>Christina Heldner</i>	185
L’immagine dell’Italia in due lettere di Ellen Key <i>Ulla Åkerström</i>	207
Dialécticas de la lectura: el lugar de la literatura en los estudios de lenguas modernas en Suecia <i>Andrea Castro</i>	215
Les allusions perdues de Stieg Larsson <i>Barbro Nilsson Sharp</i>	227
The fine line between auto and fiction in Marian Engel's <i>Monodromos</i> <i>Britta Olinder</i>	239
When <i>Miss Julie</i> met Confucius – Translating Strindberg in early 20 th century Japan <i>Martin Nordeborg</i>	247
Correspondences in Strindberg’s <i>Miss Julie</i> . A translation problem <i>Egil Törnqvist</i>	261
Qui a peur de Fred Vargas? Notes sur la réception de la reine du polar français en Suède <i>Malin Isaksson</i>	279

Textes palois

Langage et voyage : transmission, invention, mouvement <i>Nadine Laporte</i>	293
Influences culturelles françaises sur la Suède pendant le XVIII ^e siècle <i>Marianne Molander Beyer</i>	301
Transmissions de clichés : la Suède vue par les frères Foenkinos dans le roman <i>La Délicatesse</i> et son adaptation cinématographique <i>Elisabeth Bladh, Mårten Ramnäs et Cecilia Alvstad</i>	317
Quêtes identitaires et enjeux littéraires. Résonances intertextuelles entre Romain Gary et Jonas Hassen Khemiri <i>Britt-Marie Karlsson</i>	339
Représentations de la France et de la francité transmises en contexte FLE : traces autoriales d'un héritage idéologique <i>Katharina Vajta</i>	357
Le concept de « pudeur » : transmissions et transgressions. Réflexions sur le rôle provocateur de quelques auteurs français des XX ^e et XXI ^e siècles <i>Eva Ahlstedt[†]</i>	385

Finalemment...

Les langues romanes à Göteborg <i>Ingmar Söhrman</i>	405
Les auteurs	422

Proust, d'abord et toujours,
ensuite Gide,
et Duras, bien sûr

« Je ne suis pas fishing for compliments » Proust et l'anglais

Gro Bjørnerud Mo

1. Un débat, un centenaire

Le rôle de la langue de Shakespeare dans les universités françaises a été vivement discuté ces derniers mois. C'est lors des préparations d'une nouvelle loi sur l'enseignement supérieur en France, autorisant un emploi plus étendu de l'anglais dans les universités que le débat s'est échauffé. Le but de la nouvelle loi est clair : attirer plus d'étudiants étrangers en France. Mais très vite une polémique passionnée s'est développée sur le rôle de la francophonie et même sur l'enseignement de Proust dans les universités.

Dans ce contexte, et au milieu des discussions enflammées, la ministre de l'éducation, Geneviève Fioraso, a prononcé une phrase qui a fait scandale. Afin de convaincre son public de la nécessité et de l'urgence d'introduire plus de cours en anglais, elle a choisi de s'appuyer sur un exemple littéraire : Ce que la ministre craint c'est une situation où « nous nous retrouverons à cinq à discuter de Proust autour d'une table¹. »

L'Académie française et un grand nombre d'intellectuels ont tout de suite réagi. Parmi eux, on trouve Antoine Compagnon, grand proustien, professeur à l'université de Columbia à New York et au Collège de France. Dans un article ironiquement intitulé « Un amour de Madame Fioraso », il décrit comme erronée l'idée que se fait la ministre de l'enseignement de la littérature française dans le Quartier latin. Compagnon souligne que « [...] l'usage de la langue nationale doit être maintenu dans les cours, examens et thèses, notamment sur Proust². »

D'autres commentateurs vont plus loin et déclarent qu'avec cette nouvelle loi, nous assistons à une catastrophe pour la langue française. François Grin, professeur à l'université de Genève, affirme au contraire que « [l]e véritable enjeu n'est

¹ http://www.liberation.fr/culture/2013/04/03/un-amour-de-mme-fioraso_893423, consulté le 26 septembre 2013.

² Compagnon cite ici *ad verbatim* le texte de la loi Toubon.

http://www.liberation.fr/culture/2013/04/03/un-amour-de-mme-fioraso_893423, consulté le 19 septembre 2013.

pas celui du français contre l'anglais, comme la plupart des commentateurs le suggèrent, mais celui du plurilinguisme contre l'uniformité³. »

En même temps, et partout cette année, on célèbre le centenaire de la publication de *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust. En France, des colloques sont organisés, une grande variété d'ouvrages sur Proust et son œuvre sont publiés ; à l'étranger de nouvelles éditions et traductions de *la Recherche du temps perdu* continuent à sortir⁴. Ce grand intérêt n'a rien d'étonnant. Plusieurs critiques contemporains, parmi lesquels on retrouve Antoine Compagnon, caractérisent Proust comme le plus grand des écrivains français⁵.

2. Un regard en arrière

Pourtant, la réception initiale de ce premier volume d'*A la Recherche du temps perdu* fut négative. Aucune maison d'édition française ne voulait publier son roman, et si le projet a pu se réaliser en 1913, c'était à compte d'auteur. La critique littéraire britannique fut bien plus positive. Un groupe de lecteurs d'outre-Manche a tout de suite saisi la nouveauté de son écriture. Très vite après sa parution, le 4 décembre 1913 déjà, on trouve dans le *Times Literary Supplement* des louanges à Proust et à son *Du côté de chez Swann*⁶. Mary Duclaux y dit de l'écriture proustienne qu'elle est « admirably adequate to the spirit of our age »⁷.

La première traduction anglaise par Charles Scott Moncrieff a été entamée au début des années 1920, commençant par *Swanns Way*⁸. Et aujourd'hui, les lecteurs anglais continuent d'exprimer leur goût pour Proust et son œuvre, et récemment une nouvelle publication d'*In Search of Lost Time* est venue s'ajouter à *Remembrance of Things Past* de Scott Moncrieff⁹.

³http://www.letemps.ch/Facet/print/Uuid/75c15e64-d34e-11e2-a62a-b376553b4f59/Langlais_dans_lenseignement_acad%C3%A9mique_le_d%C3%A9bat_s%C3%A9gare_dans_les_clich%C3%A9s, consulté le 18 septembre 2013.

⁴ En Norvège, Karin Gundersen, professeur de littérature française à l'université d'Oslo est en train de réviser la traduction norvégienne d'*A La Recherche du temps perdu*. Le premier volume *Veien til Swann* vient de paraître (2013).

⁵ Antoine Compagnon (1992). « Un lieu de mémoire », in : *Les lieux de mémoire*. Vol III : *Les France*, éd Pierre Nora.

⁶ Voir Marion Schmid (2005) « La Réception de Proust au Royaume Uni ». Voir aussi R. Gibson (1982) « Proust et la critique anglo-saxonne ».

⁷ Review of *Du côté de chez Swann* in the *Times Literary Supplement*, (4 December 1913). Reprinted in *Twentieth Century French Writers* (1919).

⁸ Marcel Proust, *Swann's way* (1922), trans. C.K. Scott Moncrieff. La traduction de Scott Moncrieff de la *Recherche* sera révisée à plusieurs reprises. Sur cette question, voir <http://www.lrb.co.uk/v15/n13/christopher-prendergast/english-proust>, consulté le 21 septembre 2013.

⁹ Voir Marcel Proust (2003), *In Search of Lost Time*, London, Penguin Classics.

Les Anglais admirent Proust, mais Proust se trouve également attiré vers l'Angleterre et son œuvre s'oriente vers la culture et la langue anglaise¹⁰. Vue la place réservée à Proust dans les polémiques sur le rôle du français face à l'anglais ces derniers temps, ces échanges méritent bien d'être réexaminés. Ce que nous proposons ici est une interprétation des rôles de l'anglais dans la *Recherche*, en présentant une micro-lecture qui portera avant tout sur certains aspects d'*Un Amour de Swann*.

Dès son enfance, Marcel se trouve entouré et imprégné de langues étrangères. Sa mère maîtrise plusieurs langues, elle « sait le latin, et parle couramment l'anglais et l'allemand »¹¹. C'est cette même mère qui assiste son fils dans le travail qu'il va entamer des années plus tard, et qui consiste à traduire les œuvres John Ruskin en français. Ainsi on voit paraître en 1904 *la Bible d'Amiens* et en 1906 *Sésame et les lys*¹². La figure de cette maman adorée et l'œuvre de ce critique d'art jouent tous les deux des rôles majeurs dans *la Recherche du temps perdu*.

3. L'anglais dans *Un Amour de Swann*

Si ces échanges franco-britanniques et ces contextes anglophones et anglophiles sont évoqués, c'est parce que ce sont avant tout les représentants de la langue et de la culture anglaise dans le monde de Proust qui vont nous intéresser ici. Bien des commentaires et observations dans la *Recherche* montrent aux lecteurs que Proust est un écrivain particulièrement préoccupé par les possibilités et les problèmes relatifs au langage. Le rapport entre pensée, parole et tout ce qui est sensoriel se trouve au centre de son intérêt. Ainsi, à des moments de bonheur, les phrases paraissent « fluides, faciles et respirables »¹³. Les aspects sensoriels, surtout l'ouïe et la vue, guident l'écriture proustienne qui s'informe d'une fascination inlassable pour la peinture et la musique.

Mais l'exploration des rapports intimes entre expressions artistiques et sensations est accompagnée par des réflexions d'un ordre différent. Pour Proust, le rôle de l'écrivain se rapproche même parfois de celui du linguiste. Dans *Un amour de*

¹⁰ Il existe bien sûr un grand nombre d'ouvrages sur Proust et sur les rapports qui y sont esquissés entre le français et l'anglais. Retenons quelques titres récents: Pierre-Edmond Robert (1976), *Marcel Proust, lecture des anglo-saxons*; Marius Cocteau (2006), *L'anglais et l'idée de l'étranger dans l'œuvre de Marcel Proust*; Emily Eells (2002), *Proust's Cup of Tea Homoeroticism and Victorian Culture*; Daniel Karlin (2005), *Proust's English*; Michael Murphy (2007), *Proust and America*.

¹¹ Voir Evelyne Bloch-Dano (2004), *Madame Proust*, p.16. Voir aussi Josephine Grieder (1985), *Anglomania in France*.

¹² Voir Philip Kolb (1960), « Proust et Ruskin, nouvelles perspectives », Cahiers de l'Association internationale des études françaises. Voir aussi Cynthia J. Gamle (2002). *Proust as Interpreter of Ruskin: The Seven Lamps of Translation*.

¹³ Voir Marcel Proust (1987-1989 [1913-1927]). *À la Recherche du temps perdu*, t. I, p. 311, désormais *RTP*.

Swann, le romancier présente deux salons parisiens à ses lecteurs. Ceux-ci sont observés et décrits dans des situations où c'est le protagoniste Charles Swann qui les visite. Ces visites permettent de présenter des analyses sociales de deux milieux différents, et une place non négligeable est réservée au fonctionnement et au non-fonctionnement du langage.

Dans les portraits des invités des deux salons, Proust s'intéresse notamment aux personnages qui ont du mal à faire la distinction entre sens littéral et sens métaphorique d'un énoncé. Dans la *Recherche*, on est sûr de paraître ridicule, si on opte pour le sens littéral, au détriment du sens figuré. C'est le problème de Cottard chez les Verdurin. C'est également le cas de Madame de Saint-Euverte, qui fait l'erreur de comprendre les paroles galantes que Swann présente à la Princesse de Laumes littéralement.

Swann, habitué quand il était auprès d'une femme avec qui il avait gardé des habitudes galantes de langage, de dire des choses délicates que beaucoup de gens du monde ne comprenaient pas, ne daigna pas expliquer à Mme de Saint-Euverte qu'il n'avait parlé que par métaphore (*RTP*, t. I, p. 335).

Mais ces observations sur le langage et les problèmes communicatifs sont accompagnés de remarques sur des domaines plus explicitement linguistiques. Lors de la soirée chez la marquise de Saint-Euverte, même des phénomènes phonétiques sont notés. La princesse de Laumes se distingue par la supériorité de son rang. Mais en arrivant dans un salon qu'elle ne fréquente pas souvent, elle reste « exprès dans le fond » (*RTP*, t. I, p. 325). Proust décrit la simplicité qui caractérise ses gestes, et il évoque en détail tout ce qu'elle fait pour que son arrivée ne fasse pas trop de bruit. Afin de signaler que la princesse appartient à une classe sociale qui par des signes presque imperceptibles ne se laisse quand même pas entièrement effacer, il choisit de s'attarder sur un phénomène de son langage : « 'C'est toujours *charmant*'. Avec un double *ch* au commencement du mot qui était une marque de délicatesse [...] » (*RTP*, t. I, p. 327). Dans ce milieu, tel que Proust le décrit, une petite anomalie phonétique suffit pour révéler la prééminence d'un personnage¹⁴.

L'idéal cultivé par la princesse est de passer inaperçue ou presque. Dans un contexte social, où tant de force se voit investie dans ce qui est quasi-invisible et inaccessible, la maîtrise et l'échec se côtoient. Proust s'intéresse autant au sort des deux. Afin de mettre à nu tout le mal que se font les individus moins compétents

¹⁴ La prononciation de la haute bourgeoisie parisienne continue à fasciner. Voir Chantal Lyche et Kathrine Asla Østby (2009). « Le français de la haute bourgeoisie parisienne. Une variété conservatrice? »

dans cet art de la dissimulation, il dépeint ainsi le mélange de désespoir et de vanité qui peut les tourmenter.

Si on avait fait subir à la conversation de Mme de Gallardon ces analyses qui en relevant la fréquence plus ou moins grande de chaque terme permettent de découvrir la clef d'un langage chiffré, on se fût rendu compte qu'aucune expression, même la plus usuelle, n'y revenait aussi souvent que 'chez mes cousins de Guermantes', 'chez ma tante de Guermantes', 'la santé d'Elzéar de Guermantes', 'la baignoire de ma cousine de Guermantes' (*RTP*, t. I, p. 324).

Le fait que Proust fasse allusion aux analyses fréquentielles pour avoir accès aux désirs de la marquise de Gallardon, témoigne de l'attention qu'il porte aux discours de ses personnages.

Si des mots ou des phénomènes d'une langue ou d'une culture étrangère se glissent dans les conversations chez la princesse de Saint-Euverte, c'est avant tout qu'on s'y intéresse à Wagner, ou qu'on y écoute un morceau de Gluck, de Chopin ou de Liszt, mais personne ne se sert d'un mot d'anglais.

Dans *Un amour de Swann*, la langue et la culture anglaises sont surtout liées aux expressions et habitudes d'un seul personnage et sont en grande partie exprimées dans le salon des Verdurin. Dès les premières pages de ce roman, nous rencontrons Odette de Crécy, la cocotte qui va épouser l'aristocrate Charles Swann et qui va continuer son ascension sociale après le décès de son mari. La première phrase prononcée par Odette dans la *Recherche* est un mix : elle est mi-française, mi-anglaise et adressée à Madame Verdurin. « Vous savez que je ne suis pas *fishing for compliments* » (*RTP*, t. I, p. 188). La phrase qui a pour premier but de persuader l'hôtesse d'inviter Swann dans son salon sert également à signaler qu'Odette a un goût très marqué pour l'anglais.

Odette de Crécy reste fidèle à l'anglais et aux anglicismes tout au long d'*Un Amour de Swann*. Sa langue parlée et sa langue écrite sont colorées par des vocables anglais : elle écrit à Swann pour être invitée à « son home » (*RTP*, t. I, p. 193), elle dit sans hésiter « mon cab » (*RTP*, t. I, p. 214). Des adjectifs isolés sont parsemés un peu partout dans son discours. Elle sera tout de suite un peu déçue de découvrir qu'il habite dans un quartier « si peu smart » (*RTP*, t. I, p. 193), alors que devant les Verdurin, elle décrit Swann comme « smart » (p. 199). Avec ces expressions anglaises viennent aussi des habitudes culturelles. Quand Odette à son tour va inviter Swann chez elle, c'est pour « prendre le thé » (*RTP*, t. I, p. 195). Dans sa première crise de jalousie, c'est dans le Café Anglais que Swann va chercher Odette (*RTP*, t. I, p. 228). Plus tard, c'est par l'expression « my love » (*RTP*, t. I, 293) qu'elle tente de rassurer son amant, de plus en plus inquiet et jaloux.

Pourquoi ce goût pour l'anglais dans la *Recherche* ? L'explication offerte par les éditeurs de la Pléiade est simple. Dès le premier « I am not fishing for compliments, » ils notent : « L'anglomanie du dernier quart du siècle était renforcée par les visites fréquentes du prince de Galles, le futur roi Edouard VII d'Angleterre, à Paris » (*RTP*, t. I, p. 1195). L'anglais, on le comprend, est à la mode. Odette – on le sait – suit attentivement la mode et ses changements, même les plus infimes. On apprend par exemple qu'elle est « une des femmes de Paris qui s'habillent le mieux » (*RTP*, t. I, p. 194). C'est donc une cocotte élégamment habillée qui est le représentant le plus évident de ladite « anglomanie » décrite par Proust.

Mais, dans la *Recherche*, est-ce élégant de parler anglais ? Restons dans *Un Amour de Swann*. Les commentaires et réflexions d'Odette sont marqués par une certaine naïveté et une ignorance qu'elle ne cesse de signaler elle-même : « 'elle, ignorante qui avait le goût des jolies choses' » (*RTP*, t. I, p. 193). Swann, qui est en train de tomber follement amoureux d'elle, comprend qu'elle n'est pas intelligente et note qu'elle a mauvais goût en littérature et en musique, mais cela n'empêche pas qu'il trouve « délicieuse sa simplicité » (*RTP*, t. I, p. 209).

Les manuscrits de Proust montrent que le romancier modifie les premiers portraits d'Odette et qu'elle sort embellie et plus élégante dans les corrections ultérieures (*RTP*, t. I, pp. 1192, 1198). Les mêmes manuscrits permettent de noter que les anglicismes sont aussi des corrections tardives (*RTP*, t. I, p. 1192). La revalorisation d'Odette, présentée par Proust dans la *Recherche* comme de plus en plus belle, va de pair avec le développement de son discours de plus en plus marqué par des vocables anglais et par une culture anglaise. Il est difficile de déterminer sa portée symbolique et de la fixer dans un système de valeurs bien précis. Est-ce qu'il faut associer les anglicismes et l'anglophilie à une Odette représentant les femmes les plus élégantes de Paris ? Ou est-ce qu'il faut les lier à son manque de sophistication, à sa bêtise et à ce que Proust nous décrit comme signe de son mauvais goût ?

Odette n'est pourtant pas seule dans *Un Amour de Swann* à représenter et à cultiver les rapports anglophiles et anglophones. C'est surtout Swann, qui à des niveaux très différents, s'avère entretenir des contacts très prestigieux avec le monde britannique. Malgré sa grande discrétion, Swann n'arrive pas à dissimuler aux Verdurin qu'il fréquente le Président de la République. Sa politesse l'amène tout de suite à chercher à diminuer l'importance de cette connaissance, à se détacher du chef de l'Etat et à se distancier du milieu qui s'est formé autour de lui : « Je le connais un peu, nous avons des amis communs (il n'osa pas dire que c'était le prince de Galles [...]) » (*RTP*, t. I, p. 213). A la nouvelle de ses relations prestigieuses, les invités du salon répondent avec frénésie par une nouvelle série d'anglicismes. Le docteur Cottard dit à propos de Swann que celui-ci est un « gentleman » (*RTP*, t. I, p. 214). Odette parle de « son cab », va inviter Swann

« à prendre le thé » chez elle (*RTP*, t. I, p. 216). Même si l'amitié entre Swann et le prince de Galles reste ignorée par le cercle qui se réunit chez Madame Verdurin, le narrateur partage soigneusement cette information avec ses lecteurs.

L'anglomanie des Parisiens à cette époque s'explique, en partie du moins, par les visites multipliées du prince de Galles dans la capitale (*RTP*, t. I, p. 1195). Swann fréquente les mêmes milieux que le prince, son contact avec la culture et la langue anglaises est donc à la fois direct et prestigieux. La fascination d'Odette concerne les mêmes phénomènes, mais son goût pour l'anglais semble se nourrir de ce que René Girard caractériserait de désir mimétique¹⁵. Il est cultivé à travers l'appropriation de certains vocables, donc par l'insertion de quelques *cab* et *smart* parsemés dans son français parlé ; il est répété dans certains rituels choisis, quand elle invite Swann à *prendre le thé* ; et pour décrire la beauté des orchidées qu'elle montre à Swann (*RTP*, t. I, p. 218)¹⁶ ; il correspond à un objet d'admiration lorsqu'on peut l'associer à certain sites, comme *Le Café Anglais* souvent préféré et fréquenté par Odette. Elle cultive à distance et indirectement une culture et un milieu auxquels Swann, de son côté, a un accès personnel et direct.

L'amour de Swann pour Odette est étrangement travaillé par certaines des mêmes forces mimétiques. Son désir pour Madame de Crécy augmente dès qu'il se la représente ressemblant à des portraits de femmes peints par des artistes qu'il cultive et estime : « [...] elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine. » (*RTP*, t. I, p. 219). Les portraits qui le font rêver de la beauté d'Odette sortent des peintures décrites par Ruskin dans *Mornings in Venice* (*RTP*, t. I, p. 12.06). Un détour, passant par les travaux de ce critique d'art anglais, contribue donc à intensifier ce rêve esthétique qui semble prêt à marquer tout moment décisif dans la vie de Swann.

Les dédoublements qui se produisent dans ce passage sont presque vertigineux. Nous savons que c'est Proust en tant que lecteur et traducteur de Ruskin qui cède ou redistribue ses connaissances et son admiration pour le critique d'art britannique à Swann et qui partage ainsi son savoir et ses points de vue intimes sur la peinture italienne non seulement avec son protagoniste, mais aussi avec ses lecteurs (*RTP*, t. I, p. 219). Alors qu'Odette semble avant tout admirer la culture britannique de loin, essayant d'intégrer des éléments qui la fascinent dans sa vie quotidienne et dans son langage de tous les jours, Swann la goûte de très près et signale, par ses préférences esthétiques, sa grande érudition et l'exclusivité de ses

¹⁵ René Girard (1961). Mensonge romantique et vérité romanesque.

¹⁶ Le grand intérêt qu'on peut observer en France au XIX^e siècle pour les orchidées est un phénomène d'origine anglaise. Les cateleyas par exemple sont nommées d'après l'horticulteur William Cattley. Voir Daniel Karlin (2005). *Proust's English*, p. 85-90.

lectures, ses déplacements et ses relations avec la haute société et son amitié avec celui qui sera roi d'Angleterre.

Le narrateur proustien communique cependant petit à petit aux lecteurs des vérités qu'un Swann aveuglé refuse de voir. Odette est un personnage qu'il faut dépeindre comme multiforme. Swann l'entrevoit peut-être, lorsqu'il contemple Odette, tout en pensant à Watteau.

Et la vie d'Odette pendant le reste du temps, comme il n'en connaissait rien, lui apparaissait, avec son fond neutre et sans couleurs semblable à ces feuilles d'études de Watteau, où on voit ça et là, à toutes les places, dans tous les sens, dessinés aux trois crayons sur le papier chamois, d'innombrables sourires (*RTP*, t. I, p. 236).

La bien-aimée est représentée à travers des visages, des gestes et des états d'âme qui ne cessent de changer. Contrairement à Odette, qui voit dans la maîtrise de l'anglais les possibilités d'une ascension sociale, Swann confond la beauté d'une femme entretenue avec celle décrite par les plus grands peintres, et ainsi s'amorce pour lui un mouvement social qui va du haut vers le bas, le distanciant de plus en plus du milieu aristocratique tout en préparant sa chute sociale. Son amitié avec le prince de Galles ne le protège guère de cette perte de prestige.

La connaissance de l'anglais n'est pourtant pas, dans le cas d'Odette, un phénomène de surface, et s'avère être beaucoup plus qu'un ornement de son discours parlé. C'est Swann, en rapportant une rumeur, qui en une seule phrase, le signale : « Ne disait-on pas que c'était par sa propre mère qu'elle avait été livrée, presque enfant, à Nice, à un riche Anglais ? » (*RTP*, t. I, p. 361). Le narrateur proustien suggère donc au début du roman que l'origine de sa maîtrise de cette langue est d'une brutalité inouïe, presque invouable¹⁷.

A la Recherche du temps perdu est construit à partir d'ambiguïtés et d'inversions. Les valeurs et les vérités goûtées au début du roman, seront petit à petit démasquées, transformées et se trouveront vers la fin de l'œuvre falsifiées et/ou en voie de disparition. La société décrite par Proust est une société caractérisée par un grand nombre de changements, marquée à la fois par un idéal aristocratique, mais en même temps par une bourgeoisie en train de manifester son influence dans de nouveaux domaines. Swann maîtrise parfaitement le monde ancien, il connaît ses goûts, il fréquente ses hauts-lieux, et trouve parmi ses amis les hommes et les femmes les plus puissants des milieux aristocratiques et politiques. Ce monde est celui que Madame Verdurin caractérise d'ennuyeux, elle préfère un monde, le sien, qu'elle considère supérieur, puisqu'il s'occupe du

¹⁷ Pour plus d'informations sur la vie d'Odette à Nice et sur son mariage avec de Crécy, voir Daniel Karlin (2005). *Proust's English*, p. 110-115.

présent et du talent. Dans son salon, elle cherche à réunir des hommes et des femmes qui cultivent les arts, les sciences et les modes de vie qui vont former l'avenir. C'est dans ce contexte qu'il faut situer l'emploi de l'anglais et l'admiration de la culture anglaise.

Les Verdurin cherchent à inventer de nouvelles formes sociales, mais ils n'échappent point aux traditions, cela se voit par exemple dans les termes choisis par Proust pour les décrire. Le petit cercle qu'ils forment et dans lequel il s'agit de créer une vie sociale loin des « ennuyeux », où il s'agit de cultiver une esthétique nouvelle, est tout de suite, à la première page d'*Un amour de Swann* nommé « clan » (p. 185). C'est un mot anglais, on le sait. Il a une longue histoire dans la langue française, emprunté pour la première fois en 1746 et signifie alors « groupe social issu d'un même ancêtre en Ecosse » (*Le Robert historique*). Mme Verdurin, qui finira comme princesse de Guermantes, va connaître ce système de castes de l'intérieur, mais le clan qu'elle réunit au début du roman est avant tout « un petit groupe uni par une communauté de goûts, d'idées » (*Le Robert historique*), comme dans l'acception du mot « clan » au début du XIX^e siècle. Proust joue avec un ancien emprunt de l'anglais et se permet d'employer le même mot dans une acception plus récente.

Un amour de Swann décrit l'histoire sentimentale de deux individus appartenant à deux classes sociales différentes qui, au tournant du siècle, vivaient séparément. Au début du roman, Proust présente ce système de « castes fermées » tel que les grands parents de Marcel le comprennent « d'où rien, à moins des hasards d'une carrière exceptionnelle ou d'un mariage inespéré, ne pouvait vous tirer pour vous faire pénétrer dans une caste supérieure » (*RTP*, t. I, p. 16). Swann va franchir ces limites dans les deux sens, d'abord en se faisant accepter par la haute société parisienne, ensuite en raison de son alliance avec Odette, en se voyant de nouveau exclu.

Proust insiste sur le rôle du prince de Galles dans les transformations sociales qu'il décrit en présentant à ses lecteurs l'histoire d'*Un amour de Swann*. Au début de Combray, Swann est présenté de la façon suivante :

Pendant bien des années, où pourtant, surtout avant son mariage, M. Swann, le fils, vint souvent les voir à Combray, ma grand-tante et mes grands-parents ne soupçonnèrent pas qu'il ne vivait plus du tout dans la société qu'avait fréquentée sa famille et que sous l'espèce d'incognito que lui faisait chez nous ce nom de Swann, ils hébergeaient – avec la parfaite innocence d'honnêtes hôteliers qui ont chez eux, sans le savoir, un célèbre brigand – un des membres les plus élégants du Jockey-Club, ami préféré du comte de Paris et du prince de Galles, un des hommes les plus choyés de la haute société du faubourg Saint-Germain (*RTP*, t. I, p. 15).

Il s'agit d'une mobilité sociale exceptionnelle pour son temps. Mais Swann finira par être mal compris et écarté par l'ancienne noblesse et par la nouvelle bourgeoisie parisienne, et par ne plus être accepté de la même façon par ses voisins à la campagne. Il vivra un double échec (social et amoureux). Il est intéressant de noter que le prince de Galles, l'ami de Swann, est le grand père d'Edouard VIII, le roi qui abdiquera en 1936 pour pouvoir épouser « the love of his life », Mme Simpson. Swann peut être compris comme un de ses précurseurs, son histoire d'amour partage certaines caractéristiques avec celle vécue par Edouard VIII et Mme Simpson. Elle est fictive bien sûr ; elle est située quelques décennies plus tôt et probablement moins heureuse, mais elle se déroule dans un milieu qui est plus ou moins le même, soumis aux mêmes principes sociaux, peuplé d'hommes et de femmes en train de vivre les grands changements du début du XX^e siècle¹⁸. De Mme Simpson on sait entre autre qu'elle est morte en 1986, à Paris, dans la maison au bois de Boulogne, où elle avait vécue avec son mari.

Les dernières scènes de *Du côté de chez Swann* sont situées justement au bois de Boulogne. Si on lit ces dernières pages à la lumière du *Cygne* de Baudelaire, comme l'a fait en détail et de façon très convaincante, Matthieu Vernet, une intertextualité très riche se fait voir, une tradition entière entre en jeu et une modernité prononcée se trouve explorée. « Le texte parvient, en effet, à réunir ce qui se disjoint, à joindre ce qui tend vers le passé et ce qui témoigne du présent le plus contemporain »¹⁹.

De nombreux critiques ont évoqué le rapport entre le nom de Swann et « swan » en anglais, qu'il faut traduire par « cygne »²⁰. Il y a donc même des traces d'un échange franco-anglais inscrites dans le nom propre du protagoniste. Notons, pour notre part, qu'une affinité entre deux auteurs orientés vers l'Angleterre s'y esquisse, le spleen baudelairien y est mis en dialogue avec un univers et une écriture proustiens marqués par une grande plasticité, Vernet parle de « flottement référentiel »²¹. Le nom du protagoniste est pris dans ces jeux. Traditions et modernités sont confrontées simultanément à des niveaux très différents, les conséquences sont culturelles, linguistiques et amoureuses.

¹⁸ Pour une étude des rapports entre l'emploi de l'anglais et les portraits de l'amour homosexuel dans la *Recherche*, voir Emily Eells (2002). *Proust's Cup of Tea Homoeroticism and Victorian Culture*.

¹⁹ Matthieu Vernet (2013). « Un cygne au milieu du Bois » ; « Centenaire de Swann », p. 129.

²⁰ Voir par exemple, Daniel Karlin (2005). *Proust's English*, p. 108-110.

²¹ Matthieu Vernet (2013). « Un cygne au milieu du Bois » ; « Centenaire de Swann », p. 122.

4. Touche pas à mon Proust

La société décrite par Proust et vécue par Swann et sa génération est déjà en train de ressentir l'influence de l'anglais. L'impact en est tel que les personnages qui sortent victorieux des changements, représentés par Odette qui va finir par conquérir le monde ancien en défendant les valeurs et les modes de vie modernes, se servent de l'anglais dans leur langue parlée. L'influence d'outre-Manche se fait également sentir dans la place accordée à la peinture anglaise contemporaine et à la peinture italienne telle que Ruskin la comprend. C'est à partir de ces idéaux artistiques que Swann va modeler sa conception du monde et de l'amour qu'il choisit de cultiver.

La culture anglaise, telle que Proust la décrit, est en train de travailler la vie des Parisiens de l'intérieur, influençant les valeurs de différents groupes sociaux, mais aussi celles d'individus tels que Swann et Odette. Dans *Un Amour de Swann*, Proust explore, imagine et invente un monde où l'anglais est en train de s'imposer. Comme nous venons de le voir, les réactions à ces changements linguistiques et culturels n'ont rien d'univoque. Par rapport aux débats enflammés sur le rôle de l'anglais dans les universités pendant ces derniers mois, il est difficile de situer l'affinité du romancier du côté de Compagnon, et impossible de l'associer à une politique normative. Dans le roman proustien, on trouve plutôt une série d'observations attentives d'un plurilinguisme nouveau, décrit à la fois avec fascination et dégoût.

Bibliographie

- Bloch-Dano, Evelyne (2004) *Madame Proust*. Paris : Grasset.
- Compagnon, Antoine (1989) *Proust entre deux siècles*. Paris : Seuil.
- Compagnon, Antoine (1992) « Un lieu de mémoire », in : *Les lieux de mémoire*. Vol III : Les France, éd. Pierre Nora. Paris : Gallimard.
- Cocteau, Marius (2006) *L'anglais et l'idée de l'étranger dans l'œuvre de Marcel Proust*. Baltimore : The Johns Hopkins University. [Thèse de doctorat]
- Duclaux, Mary (1920) *Twentieth Century French Writers*. London : Collins.
- Eells, Emily (2002) *Proust's Cup of Tea Homoeroticism and Victorian Culture*. Aldershot : Ashgate Publishing.
- Gamle, Cynthia J. (2002) *Proust as Interpreter of Ruskin : The Seven Lamps of Translation*. Birmingham / Alabama: Summa Publications.
- Gibson, Robert (1982) «Proust et la critique anglo-saxonne», *Cahiers Marcel Proust* 11 : Études proustiennes 4, 11–51.
- Girard, René (1961) *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset.
- Grieder, Josephine (1985) *Anglomania in France*. Genève : Droz.

- Karlin, Daniel (2005) *Proust's English*. Oxford : Oxford University Press.
- Kolb, Philip (1960) « Proust et Ruskin, nouvelles perspectives », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 12, 259–273.
- Lyche, Chantal et Kathrine Asla Østby (2009) « Le français de la haute bourgeoisie parisienne. Une variété conservatrice ? », in : *Phonologie, variation et accents du français*, Jacques Durand, Bernard Laks et Chantal Lyche (éds). Paris : Hermès, 203–231.
- Murphy, Michael (2007) *Proust and America*. Liverpool : Liverpool University Press.
- Proust, Marcel (1922) *Remembrance of Things Past*. Vol I et II : Swann's Way. London : Chatto & Widus. [Traduction du français par Charles K. Scott Moncrieff.]
- Proust, Marcel (2003) *In Search of Lost Time*. London : Penguin Classics. [Plusieurs traducteurs, éd. Christopher Prendergast.]
- Proust, Marcel (1987–1989 [1913–1927]) *À la Recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard.
- Robert, Pierre-Edmond (1976) *Marcel Proust, lecture des anglo-saxons*. Paris : Nizet.
- Schmid, Marion (2005) « La Réception de Proust au Royaume Uni » *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 57, 313–327.
- Vernet, Matthieu (2013) « Un cygne au milieu du Bois », *Bulletin d'informations proustiennes* 43, « Centenaire de Swann », 121–130.

Sites internet

http://www.liberation.fr/culture/2013/04/03/un-amour-de-mme-fioraso_893423
(Disponible le 26.09.13.)

http://www.liberation.fr/culture/2013/04/03/un-amour-de-mme-fioraso_893423
(Disponible le 19.09.13.)

http://www.letemps.ch/Facet/print/Uuid/75c15e64-d34e-11e2-a62a-b376553b4f59/Langlais_dans_lenseignement_acad%C3%A9mique_le_d%C3%A9bat_s%C3%A9gare_dans_les_clich%C3%A9s (Disponible le 18.09.13.)

<http://www.lrb.co.uk/v15/n13/christopher-prendergast/english-proust> (Disponible le 21.09.13.)

Proust et la madeleine : construction d'une méta-métaphore

Karin Gundersen

Les métaphores de Proust sont d'abord et surtout instruments de connaissance¹. Qu'elles soient belles ou spirituelles voire burlesques, cela n'est qu'un effet secondaire. L'esthétique proustienne cherche le Vrai par la voie du Beau : en ce sens aussi, Proust est un digne disciple de Platon². L'une des thèses esthétiques de la *Recherche* se lit comme suit :

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figureraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore.

(*Recherche*, IV, p. 468)³

L'écrivain doit faire comme la vie quand celle-ci rapproche « une qualité commune à deux sensations » : dégager « leur essence commune [...] dans une métaphore ». Agissant par hasard ou par miracle, la vie produit parfois ce genre de coïncidences, en apparence gratuites et en tout cas hors de notre pouvoir. De son côté, l'écrivain, tel l'homme de science, doit s'en remettre aux lois qui régissent

¹ Ernst Robert Curtius, qui fut l'un des premiers à lire et à apprécier À la recherche du temps perdu, l'a bien vu : « Die Metaphern sind bei Proust [...] Werkzeuge der Erkenntnis. » (E.R. Curtius, Marcel Proust, Berlin/Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1961 [1925], p. 50.

² Sur le platonisme de Proust, voir par exemple Gilles Deleuze, Proust et les signes [1964/1970], Paris, PUF, 1976.

³ Les références à la Recherche renvoient à la plus récente publication d'À la recherche du temps perdu dans la Bibliothèque de la Pléiade, édition dirigée par Jean-Yves Tadié : Paris, Gallimard, 1987, 1988, 1988, 1989 pour les quatre volumes successifs.

son champ à lui. C'est seulement ainsi qu'il arrive à faire du vrai *enfermé* dans du beau. L'austérité de l'enfermement s'explique par « les anneaux nécessaires » du style : si ces « anneaux » étaient lâches, fortuits et contingents, le vrai s'échapperait et nous voilà réduits à ramasser des bribes mensongères. Le texte de Proust, on le voit, est un édifice rigoureusement construit.

À la porte d'entrée de cet édifice paraît une humble madeleine, désormais l'objet le plus célèbre de la littérature française. Faire d'une petite pâtisserie le fondement d'une œuvre d'art, cela est pour le moins radical. Voyons de plus près comment elle se présente. Nous sommes au début du récit, mais assez avancés dans l'histoire du Narrateur⁴, qui raconte ce qui lui est arrivé un maussade et froid jour d'hiver, quand il rentre chez sa mère. Elle lui propose de prendre une tasse de thé :

Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblaient avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. [...] J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. (*Recherche*, I, p. 44)

Le Narrateur est envahi d'un « plaisir délicieux [...] sans la notion de sa cause ». À force d'efforts réitérés, il finit par reconnaître la source de sa joie :

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce gout était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. [...] Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt [...] tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et

⁴ Il s'agit donc d'une anticipation, ou prolepse, dans le vocabulaire narratologique de Gérard Genette (*Discours du récit*). Il y en a partout dans la *Recherche*, des prolepses et des analepses, ce que Genette appelle « désordre anachronique » étant un des principes d'organisation de l'écriture de Proust.

solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. (*Recherche*, I, pp. 46 et 47)⁵

Les deux parenthèses insérées dans ce dernier extrait sont particulièrement intéressantes. La dernière parce qu'elle indique que la révélation complète se fera attendre, en fait jusqu'à la matinée de la princesse de Guermantes à la fin du dernier volume, moment qui coïncide avec le temps de la narration⁶. Il est vrai que la madeleine déclenche la mémoire involontaire et les souvenirs de Combray dans leur contexte intégral. Mais l'écriture du roman dont rêve le Narrateur depuis sa première jeunesse et à laquelle il a pratiquement renoncé par ce triste jour d'hiver, ayant compris que le talent et l'assiduité requis lui manque – cette écriture sera bloquée jusqu'au moment où il aura compris la loi esthétique qui soutient les révélations successives dans l'Hôtel de Guermantes.

La première parenthèse indique la contiguïté temporelle entre la messe et la visite matinale chez la tante Léonie. Discrètement cette contiguïté superpose, en une métaphorisation typiquement proustienne⁷, la célébration de l'Eucharistie pendant la messe et la cérémonie du morceau de madeleine trempé dans du thé. Non seulement la madeleine répond-t-elle à l'hostie et le thé au vin consacré, mais aussi l'acte le plus sacré de l'Église sera-t-il ainsi rapproché de la petite attention faite par Léonie à son neveu, quand elle lui offre⁸ le morceau de gâteau trempé dans du thé. Le rituel sacré retrouve ainsi son homologue dans la vie des mortels tout à fait ordinaires.

Les connotations catholiques de la madeleine sont nombreuses. Proust a voulu que les mystères de la foi corroborent l'expérience de la madeleine en tant que révélation transcendante. Il y a évidemment les renvois à Marie-Madeleine et à l'église de la Madeleine ; ensuite la forme des gâteaux, explicitée par le Narrateur lui-même : elles « semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques » (*Recherche*, I, p. 44, cité ci-dessus). La forme dodue, le goût sucré, l'apparence dorée, la molle et succulente consistance contribuent tous à en faire un gâteau « grassement sensuel, sous son plissage sévère et dévot » (*Recherche*, I, p. 46). La sensualité de l'expérience met en évidence la prédominance des thèmes du corps et de la chair dans la *Recherche*, tout en rappelant l'orientation foncièrement esthétique de la pensée de Proust⁹. L'aspect opposé, le « plissage

⁵ J'ai coupé brutalement dans le texte. Ce passage est tellement connu que je n'en ai gardé que le stricte nécessaire pour mon argument.

⁶ Dans tout récit et sauf quelques cas marginaux, celui-ci est ultérieur à l'histoire racontée.

⁷ Fonctionnement analysé par Genette dans son essai « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

⁸ Le verbe utilisé par Proust n'est certainement pas fortuit : offrir, qui rappelle l'offrande et l'offertoire.

⁹ À ma connaissance, personne n'a mieux analysé la prédominance sensuelle dans la *Recherche* que Jean-Pierre Richard, dans son *Proust et le monde sensible* (Paris, Seuil, 1974).

sévère et dévot », rappelle l'origine du nom du coquillage : on dit que les pèlerins en route pour Saint-Jacques-de-Compostelle se servaient de la coquille, qu'ils gardaient accrochée à leurs vêtements, comme ustensile pour boire et manger. En rentrant, ils conservent la coquille dite Saint-Jacques en tant que trophée et témoignage de leur pieuse marche à Compostelle. La cuillerée remplie de thé où flotte un morceau minuscule de madeleine, offerte par la tante Léonie au Narrateur enfant, reflète, inversée, le frugal repas des pèlerins. Ainsi que la clef de voûte d'un chef d'œuvre d'architecture, l'infiniment petit morceau de madeleine soutient l'œuvre littéraire de Proust en tant que souvenance: « quand d'un passé ancien rien ne subsiste [...] l'odeur et la saveur restent encore longtemps [...] à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir » (*Recherche*, I, p. 46).

Qu'à la mort du passé le souvenir survivra en plus solide que les choses elles-mêmes, voilà de la doxa proustienne. C'est la formule que se rappelle tout lecteur de Proust, y compris le soi-disant lecteur de Proust. Elle est en outre caractérisée par son évidence : qui ose la contredire ? Or la preuve du gâteau, si l'on peut dire¹⁰, ce qui fait passer de la doxa à la vérité, Proust l'étend sur quatre mille pages. Cette énorme construction s'érige justement – mesure pour mesure, rien ici n'est fortuit – grâce au « miracle d'une analogie » (*Recherche*, IV, p. 450). On le sait, car cela a été bien analysé et ressassé depuis le début de la critique proustienne, les métaphores de Proust ne sont pas toujours ce que nous ou les manuels de rhétorique appelons métaphores ; elles sont bien souvent des comparaisons, analogies ou parallélismes plus ou moins explicites. Tout ce qui peut être relié par une similitude quelconque, ou par une contiguïté qui révèle ou crée la similitude (métaphore d'origine métonymique), Proust l'appelle métaphore. Ainsi il dégage l'essence commune de deux objet, tel qu'il l'explique lui-même dans le passage sur la métaphore cité ci-dessus¹¹.

Au niveau micro du texte, la métaphore de Proust est facile à reconnaître. Au niveau macro, elle doit fonctionner comme télescope : distribuée entre les différentes parties de l'énorme texte de la *Recherche*, la métaphore s'observe de loin en loin dans la « qualité commune de deux sensations »¹² c'est-à-dire dans son troisième terme médiateur, contribuant ainsi à créer l'impression de nécessité qui fait la consistance même de l'œuvre et à relier au niveau de l'art ce qui était séparé dans l'espace et dans le temps. À ce niveau, on trouve toutes sortes de comparaisons, analogies, redoublements, complémentarités, antithèses et inver-

¹⁰ On a envie, puisqu'on frôle ici la doxa, de citer le dicton anglais : « The proof of the pie is in the eating ».

¹¹ Au premier paragraphe de cet article.

¹² *Idem*.

sions, ainsi que d'innombrables reflets et ombres¹³, ces deux derniers étant parfois exploités au sens littéral. Que l'effet du jeu des métaphores soit tragique, pathétique, comique ou burlesque : toujours s'accompagne-t-il d'un déclic de vérité, signe même de son succès.

Or le rôle ou plutôt la mission de la madeleine, ce n'est pas uniquement de rappeler le souvenir de Combray. Elle a une vocation plus importante encore : celle de visualiser et figurer la métaphore comme telle. On sait que la métaphore a le pouvoir de rapprocher deux domaines différents, souvent très éloignés l'un de l'autre, et parfois incompatibles au premier abord. Que se passe-t-il en fait ce jour d'hiver à Paris, quand le Narrateur se fait nourrir par sa mère d'une madeleine et d'un tasse de thé ? Combray surgit, le Combray de l'enfance, séparé de bien des années de la vie du Narrateur adulte. Le Combray du passé, village médiéval et immuable, entouré de son paysage champêtre, voilà l'antithèse même de la métropole moderne qui change continuellement, et où se trouve le Narrateur quand il porte à ses lèvres un morceau de madeleine trempé dans du thé. Le terme médiateur entre les deux lieux et les deux époques, c'est justement la madeleine, répétée, redoublée, à la fois une autre et la même. Il se produit en fait une transsubstantiation de la madeleine 2 (celle de Paris) en madeleine 1 (celle de Combray). Le miracle de la présence réelle de la madeleine 1, aussi instantanée que le miracle de l'Eucharistie, devient chez Proust la preuve même de la métaphore. Preuve, modèle et matrice : la méta-métaphore est née, celle qui explique le fonctionnement propre de *Guermites* et grâce à la série des révélations-souvenances successives, corporelles, concrètes et insistantes, comment on produit des belles métaphores porteuses de vérité.

Ajoutons que la présence de la mère n'a rien de contingent. Le fameux baiser du soir dont le Narrateur enfant ne pouvait pas se passer sans rester insomniaque et malheureux toute la nuit, est métaphorisé en viatique le soir où la présence de Swann à dîner empêche la mère de monter à la chambre du garçon pour l'embrasser dans son lit, et qu'il veut « faire d'avance » ce baiser dans le salon, acte d'urgence empêché par le père :

Je voulus embrasser maman, à cet instant on entendit la cloche du dîner.
« Mais non, voyons, laisse ta mère, vous vous êtes assez dit bonsoir comme cela, ces manifestations sont ridicules. Allons, monte ! » Et il me fallut partir sans viatique ; il me fallut monter chaque marche de l'escalier, comme dit l'expression populaire, à « contrecœur », montant contre mon cœur qui voulait retourner près de ma mère parce qu'elle ne

¹³ Exemples : Le parallélisme analogique entre l'amour de Swann pour Odette et l'amour du Narrateur pour Albertine, dont le premier annonce, en abyme, la misère du deuxième : les marines d'Elstir où la mer reflète la terre et vice versa, allégorisant ainsi, dans et par la peinture, le fonctionnement métaphorique lui-même.

lui avait pas, en m'embrassant, donné licence de me suivre. (*Recherche*, I, p. 27)

Tout en étant le premier objet d'amour et unique source de vie, la mère préside à l'offertoire de la madeleine 2. Jadis elle fut pain et vin bénis en sa propre personne et son propre corps (joues, lèvres, intimité chaleureuse). Que ce soit la névrotique et plutôt dérisoire tante Léonie qui distribue la madeleine 1, cela n'est qu'une expression parmi d'autres de l'humour de Proust : il a le don de récupérer toute tendance sentimentale et remettre les choses et les personnages dans leur contexte universellement reconnaissable : la grande comédie humaine. Voilà pourquoi nous relisons *la Recherche* : pour savourer la fraîcheur des sensations, toujours les mêmes et toujours renouvelées sous tous leurs aspects.

Bibliographie

Curtius, Ernst Robert (1961). *Marcel Proust*. Berlin/Frankfurt am Main : Suhrkamp.

Deleuze, Gilles (1976). *Proust et les signes*. Paris : PUF.

Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.

Proust, Marcel (1987–1989). *À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard.

Richard, Jean-Pierre (1974). *Proust et le monde sensible*. Paris : Seuil.

Une renaissance pour Marcel Proust au cinéma ?

Torsten Rønnerstrand

C'est le 14 novembre 1913 – il y a donc cent ans environ – que paraît un des livres les plus remarquables du XX^e siècle, à savoir *Du côté de chez de Swann*, qui constitue le premier tome du roman-fleuve de Marcel Proust intitulé *A la recherche du temps perdu* (1913-1927). Une fois terminé, son roman-fleuve va comporter sept tomes en tout.

Le chef-d'œuvre de Proust a la réputation d'être lourd et d'un abord difficile. Cependant, il ne faut pas trop se fier à cette rumeur. En effet, si on n'en considère pas la longueur énorme – il s'agit de plus de 4 000 pages – ce roman n'est difficile ni à lire, ni à comprendre. En revanche, il est extrêmement riche en personnages et milieux, ce qui peut rendre ardu l'effort de se former une vue d'ensemble.

La richesse inhabituelle de cette œuvre explique sans doute la réticence de l'art cinématographique, qui a longtemps hésité à s'en approcher (si on ne prend pas en compte une série télévisée de 1971 faisant figurer une très jeune Isabelle Huppert dans un petit rôle secondaire). Ainsi François Truffaut, Alain Resnais et Louis Malle ont tout de suite refusé d'en faire un film. Quant à Luchino Visconti, Joseph Losey et Peter Brook, ils ont, eux, fini par abandonner, après quelques tentatives courageuses. C'est seulement en 1984 qu'un projet – aussi courageux qu'audacieux – a finalement abouti, celui de l'Allemand Volker Schlöndorff. Pour des raisons évidentes, il n'a pu tourner qu'une toute petite partie de cette œuvre gigantesque. En fait, le film réalisé par Schlöndorff, *Un Amour de Swann*, n'utilise qu'un vingtième des quelque 1 300 000 mots du roman. Il faut néanmoins le voir comme un effort héroïque et relativement réussi pour rendre justice, quoique dans un format réduit, à cet univers proustien si subtil.

A la recherche du temps perdu s'associe normalement avec Marcel, le protagoniste principal dont le lecteur peut suivre le cours de la vie à partir de son enfance dans les années 1880 jusqu'au début de la Première Guerre mondiale. L'auteur lui-même, Marcel Proust, est en général supposé constituer le modèle d'après lequel ce personnage a été formé, même si Marcel, contrairement à

l'auteur, n'est pas homosexuel. Étant donné cette composante autobiographique, cela n'étonne guère que la plupart des commentateurs aient focalisé leur intérêt sur Marcel, qui n'est donc pas seulement le principal protagoniste masculin du roman, mais aussi son narrateur – avec, cependant, une exception importante. On s'est nettement moins intéressé à Odette de Crécy, un des protagonistes féminins, alors que, dans le film de Schlöndorff, c'est elle qui se trouve au centre de l'intérêt. Dans ce film intitulé *Un Amour de Swann*, Odette est incarnée avec bravoure par une actrice Italienne – Ornella Muti. Chez Proust, on saisit dès le départ qu'Odette a quelque chose de spécial. Il est déjà question d'elle dans la partie introductive du roman, quoique en termes obscurs. Ici, on apprend que la famille de Marcel refuse de l'inviter à dîner, en dépit du fait qu'elle s'est mariée avec leur ami et voisin Charles Swann, homme du monde fort riche et très sollicité dans la bonne société. Dans le film *Un Amour de Swann*, ce rôle est joué par Jeremy Irons.

La version cinématographique de Schlöndorff prend pour départ une partie intermédiaire du premier tome qui s'intitule, elle aussi, *Un Amour de Swann*. Thématiquement, cette partie du roman constitue de plusieurs façons une version miniature et microcosmique de l'ensemble du roman-fleuve. Mais, en même temps, elle renferme un retour en arrière – une espèce de « flashback » ou analepse – qui raconte la préhistoire du mariage de Swann avec Odette. Malgré la place qu'elle occupe au milieu du premier tome, elle forme donc un prologue aux événements ultérieurement évoqués dans le roman. Cette histoire se déroule pendant quelques années autour de 1880, c'est-à-dire avant la naissance de Marcel, ce qui explique pourquoi elle est racontée à la troisième personne, contrairement à toutes les autres parties du roman – un trait narratif naturel étant donné les circonstances. Mais le film de Schlöndorff est loin de rendre minutieusement le récit de Proust. En fait, à part certains retours en arrière sur les débuts de la liaison entre Swann et Odette, le film contient aussi des passages portant sur l'avenir, où il nous est donné à voir quelques bribes des aventures ultérieures de Swann, comme par exemple son mariage avec une Odette systématiquement infidèle, sa maladie et les préparatifs entrepris lorsqu'il est confronté à une mort imminente. Cette perspective très prolongée, Schlöndorff l'a comprimée en un jour et une nuit. Le film commence par le réveil de Swann et sa toilette matinale, et se termine par la même procédure vingt-quatre heures plus tard. Entre ces deux moments, nous avons la possibilité de le suivre pendant une longue journée, où souvenirs et appréhensions se mêlent aux rêves et événements réels.

Swann commence par assister à une réception chez ses amis Guermantes, membres de la plus haute noblesse, qui le reçoivent comme une célébrité à la fois honorée et chaleureusement aimée. Là-dessus il va descendre dans cet enfer de soupçons et d'espoirs perdus que lui procure son amour pour Odette. Pour avoir le

cœur net sur les agissements d'Odette, il la suit à la trace à travers un Paris aussi glorieux que dépravé. D'abord, il va la retrouver au luxueux Café Prévost, et ensuite il l'accompagne chez elle, jusque dans son appartement extravagant, où il peut la regarder en train de s'habiller pour un dîner auquel il n'a pas été invité. Le dîner terminé, il va la retrouver dans le fol espoir de voir ses soupçons démentis. Consumé par la jalousie, il prend la décision de rompre, mais à la fin de la nuit il finit par comprendre qu'il n'est pas capable de franchir un pas aussi important.

Sans arrêt, les événements se transforment en se glissant dans un épisode du récit de Proust – soit précédent, soit ultérieur. Par moment, cela se remarque à peine, mais d'autres fois, la transformation s'annonce à travers des éléments comme la couleur de la robe portée par Odette ou des modifications de la mise en lumière de la scène. Ainsi, on voit s'amalgamer une Odette froidement réservée avec une version plus jeune et plus accueillante de la même personne ; et, de la même façon, on voit se confondre l'image d'un célibataire riche et recherché dans la haute société avec celle du père de famille malade et déclassé que Swann est devenu dans les derniers tomes du roman-fleuve de Proust.

La partie la plus significative du film, cependant, est une séquence qui a le caractère d'un rêve, où Swann se rappelle longuement la première visite d'Odette dans son appartement de célibataire, surchargé de livres et d'objets décoratifs. C'est ici que s'allume la première étincelle d'une passion qui va bientôt le faire cruellement souffrir, surtout parce qu'Odette le trompe constamment. Il est vrai que, vers la fin du film *Un Amour de Swann*, on assiste à certaines allusions à une future cessation de ce lien malheureux; d'autre part, une telle issue est démentie par le récit dont Schlöndorff fait encadrer l'histoire principale racontée par le film. En fait, nous apprenons là que, malgré l'infidélité notoire d'Odette, il se marie avec elle et que de cette union est née une fille, Gilberte, qui fera l'objet d'un amour non réciproque de la part de Marcel, le narrateur.

La passion que Swann éprouve pour Odette est le thème principal du film. Dans sa phase initiale, cependant, cette passion lui paraît aussi incompréhensible qu'elle paraît à tout le monde dans son entourage. À plusieurs reprises, il est souligné que Swann ne comprend pas pourquoi il tient tellement à Odette et, vers la fin du film, il juge qu'elle « n'est pas du tout son genre ». L'énigme qui se trouve au centre du film, c'est donc le fait que Swann, malgré tout cela, reste si lié à Odette qu'il finit par l'épouser. Dans le film de Schlöndorff cette problématique se projette sur une autre relation amoureuse – celle qui réunit un homosexuel, le baron de Charlus (Alain Delon), à un homme juif beaucoup plus jeune et venant d'une classe sociale inférieure (Nicolas Baby).

Dans les relations d'amour traitées par le film il y a donc une configuration qui revient sans cesse : celui qui aime semble, au départ, se trouver à un niveau social plus haut que celui ou celle qui fait l'objet de cet amour. En fait, Marcel et

Charlus sont tous les deux des hommes du monde qui occupent une position très privilégiée dans les cercles les plus raffinés. Leurs amants, en revanche, appartiennent au milieu qui, depuis un roman d'Alexandre Dumas, s'appelle habituellement « le demi-monde ». À l'origine, le concept de demi-monde désignait une couche de la société – caractérisée par l'absence de préjugés moraux et une grande mobilité sociale – qui commençait à frayer son chemin dans une France du dix-neuvième naissant dans les sillages de la modernité. Par leur mœurs libres et un mode de vie hédoniste, ce groupe social contrastait de façon frappante avec les couches nettement plus conventionnelles des classes supérieures établies. Bien souvent, les gens qui appartenaient au demi-monde se faisaient remarquer par des jouissances exclusives sous forme d'un luxe démesuré, de drogues, de jeux de hasard, de promiscuité et d'une consommation de culture tout à fait extravagante. Parmi les femmes, il y en avait beaucoup qui menaient une vie de « cocotte » ou de « courtisane », ce qui revient à dire qu'elles avaient choisi de financer leur mode de vie hédoniste par une prostitution plus ou moins bien masquée – une activité souvent très lucrative qui, à cette époque-là, ne fut pas considérée comme trop déshonorisante.

C'est donc ce groupe d'hédonistes sans scrupules qui, dans *A la recherche du temps perdu*, se fait représenter par le personnage d'Odette. Dès le début du récit, il est signalé qu'elle appartient au « demi-monde » et que, par ce fait même, elle contraste de façon décisive avec la prétention des classes supérieures à la notoriété, à la richesse ainsi qu'à une réputation de bonnes mœurs irréprochable.

Dans *Un amour de Swann*, Odette fait figure d'une petite femme débauchée qui, au besoin, se fait entretenir comme cocotte ou courtisane. Par ses amis nouveaux-riches, peu scrupuleux, elle est considérée comme une femme à la fois douée et séduisante, mais son origine dans le milieu du demi-monde signifie tout de même qu'elle se trouve dans une position nettement inférieure à celle de ses amants. De plus, elle est envisagée par Swann comme une ignorante vulgaire et sans goût, totalement dépourvue de la culture et la finesse qu'il s'attribue à lui-même, comme le font d'ailleurs aussi ses amis de l'aristocratie. Or, cette image d'Odette se concilie mal avec l'attachement bien fort que Swann témoigne pour elle. Et pourtant l'explication de ce mystère se laisse peu à peu deviner. Ainsi, le pouvoir exercé par Odette sur Swann consiste très vraisemblablement en la faculté qu'elle possède de lui conférer, grâce à de grosses flatteries qu'il reçoit sans se douter de rien, un sentiment illusoire de supériorité. Que Swann ait succombé aux flatteries d'Odette s'explique sans doute comme une conséquence du fait que, en réalité, celui-ci ne correspond nullement à l'image de l'homme intelligent et érudit que lui-même et ses amis voudraient faire partager par leur entourage. Dans le roman – comme dans le film – il est insisté sur sa paresse et son manque d'imagination et on finit par comprendre que c'est justement à cause de ces propriétés-là

qu'il est incapable de mobiliser la volonté et la force nécessaires pour aller au fond de quoi que ce soit. Nous apprenons, certes, que Swann jouit d'une réputation de causeur brillant, mais il y a de bonnes raisons pour penser qu'il faudrait interpréter ceci comme une illusion mondaine. Tout compte fait, il n'est qu'un poseur qui, pour se faire valoir comme un esthète subtil, prétend travailler sur une étude du peintre Vermeer van Delft, mais qui, finalement, n'arrive jamais à rien achever.

Mais Swann n'est pas le seul à se révéler moins brillant que ne le veut sa réputation. La même chose vaut, avec peu d'exceptions, pour toutes ces élites privilégiées appartenant à l'aristocratie ou à une oligarchie financière. Au départ – et vus à une certaine distance – ils peuvent certes paraître comme des petites merveilles de raffinement et d'intelligence, mais au fur et à mesure il s'avère que, derrière la façade brillante, il ne se cache qu'un ensemble de nullités prétentieuses et privées de talent. À l'instar de Swann, ils tiennent néanmoins à maintenir une image de soi grandiose et idéalisée, ce qui en font des victimes faciles pour Odette et d'autres flatteuses manipulatrices du demi-monde. Si les membres des élites aristocrates et oligarchiques finissent par se révéler moins brillants que ne laisserait entendre leur réputation, le contraire vaut d'Odette. Même si Swann ne voit en elle qu'un être banal, inculte et peu doué, il est souligné – dans le film comme dans le roman – qu'elle possède des qualités que lui n'a pas assez de sensibilité pour saisir. À ses amis véritables, elle apparaît plutôt comme une femme qui se caractérise à la fois de bonté et de générosité et comme disposant de ressources considérables en fait de charme, beauté et compétence sociale.

C'est ainsi que la version d'*Un amour de Swann* proposée par Schlöndorff se transforme en une véritable réhabilitation des couches sociales qu'à l'époque de Proust on nommait – sur un ton un peu condescendant – le « demi-monde ». Peut-être pourrait-on y voir un hommage à la période qui constitue l'apogée historique de ce groupe social – c'est-à-dire les décades autour de la fin du siècle qu'on appelle, à juste titre ou non, « la Belle Époque » ? En tout cas, il est tout à fait évident que le metteur en scène, Schlöndorff, et Sven Nykvist, son photographe, ont été fascinés par le défi de faire revivre sur l'écran cette époque à la fois glorieuse et dépravée. Ainsi, le tournage du film *Un amour de Swann* s'intègre parfaitement dans la politique patriotique lancée au début des années 80 par Jacques Lang, légendaire ministre de la Culture, sous l'enseigne « Cinéma du patrimoine ». L'objectif de cette politique fut de faire connaître la culture et l'histoire du pays à travers des films qui ne s'adressaient pas seulement aux cinéphiles acharnés, mais aussi à ce grand public qui aime regarder les acteurs célèbres, les beaux vêtements et les seins de femme mis à nu.

Malgré tout cela, *Un amour de Swann* n'a pas connu le succès parmi les critiques auquel on aurait pu s'attendre. Certains pensaient notamment que ce film

manquait de profondeur et qu'il n'arrivait pas à rendre l'œuvre de Proust dans toute sa complexité. D'autres étaient d'avis qu'il incarnait de façon trop évidente la politique cinématographique lancée par Jacques Lang en vue d'attirer l'attention du grand public sur le patrimoine culturel.

Rétrospectivement, cette critique du film de Schlöndorff manifeste un snobisme qu'on a du mal à ne pas juger extrêmement regrettable. C'est pourquoi il y a lieu d'espérer qu'*Un amour de Swann* connaîtra une renaissance à l'occasion des célébrations du centenaire de la parution du roman auquel remonte ce film.

Bibliographie

- Beugnet, Martine et Marion Schmid (2004) *Proust at the movies*. Hampshire, England: Ashgate publishing Limited.
- Proust, Marcel (1954) *À la recherche du temps perdu*. Bibliothèque de la Pléiade – Nrf, tomes I-III. Paris: Gallimard.
- Proust, Marcel (1933) *På spaning efter den tid som flytt*, I-VII. I svensk översättning av Gunnel Vallquist. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

L'Évangile dans *La Symphonie pastorale* d'André Gide : interdit et transgression

Richard Sörman

1. Introduction

Dans son ouvrage sur la réception journalistique de l'œuvre d'André Gide : *André Gide et le débat sur l'homosexualité* (1994), Eva Ahlstedt met en évidence, sur la base d'une enquête solide et impressionnante, que c'est à partir de *L'Immoraliste*, paru en 1902, que le public contemporain de Gide a commencé à juger la valeur des œuvres de l'auteur en fonction de leur contenu moral. De *L'Immoraliste* à *Si le grain ne meurt* (1926), les comptes-rendus témoignent de la consternation des critiques et journalistes devant des descriptions parfois explicites de désirs et de pratiques homosexuels et pédophiliques. Dans sa conclusion, Eva Ahlstedt affirme que l'un des textes de l'époque 1902-1926 qui a calmé un peu les détracteurs de Gide a été *La Symphonie pastorale* de 1920¹. Il n'en est pas moins que ce livre a pu provoquer, lui aussi, des réactions défavorables, rapportées donc par Eva Ahlstedt, comme celle de René Gillouin par exemple selon qui André Gide ignorait les « rudiments de la morale chrétienne »² ou celle de Joseph de Tonquédec selon qui la « présentation avantageuse du vice » qu'il y aurait dans le livre serait « capable de pervertir les âmes »³. D'autres voyaient dans le protagoniste de *La Symphonie pastorale* un personnage aussi immoral que les protagonistes de *L'Immoraliste* et des *Caves du Vatican* : « L'immoraliste est toujours là, écrivait Paul Maubert. Mais il a dix-huit ans de plus ! Ses yeux se sont chargés d'une certaine gravité, mais ce sont toujours les yeux de Michel de *L'Immoraliste*

¹ « La publication de *La Symphonie pastorale* (1920) met encore une fois les puritains à leur aise » (Ahlstedt 1994 : 207).

² René Gillouin, « Causerie littéraire. *La Symphonie pastorale*, par André Gide », *La Semaine littéraire*, 23 octobre 1920, 28^e année, n° 1399, pp. 493-494, cité d'après Ahlstedt 1994 : 60.

³ Joseph de Tonquédec, « M. André Gide et *La Symphonie pastorale* », *Études*, 20 novembre 1920, 57^e année, tome 165, pp. 454-459, cité d'après Ahlstedt 1994 : 61.

et du Lafcadio des *Caves du Vatican*, cet homme qui défénestrait si allégrement son prochain par la portière des trains... »⁴.

Si le personnage principal de *La Symphonie pastorale* a pu provoquer les âmes bien-pensantes à exprimer leur mécontentement, c'est assurément parce qu'il est pasteur, parce qu'il est marié, parce qu'il est père de famille, mais qu'il se permet quand même de s'éprendre d'une jeune fille aveugle qu'il a accueillie chez lui au nom de la charité chrétienne et qu'il le fait, de surcroît, en se référant explicitement à l'enseignement de l'Évangile. Le péché du pasteur est donc au moins double : il se distancie sentimentalement de sa femme et de sa famille pour porter toute son attention sur l'éducation d'une jeune fille dont il ne tarde pas à tomber amoureux, et il profite de la situation de dépendance absolue dans laquelle se trouve la jeune fille à son endroit puisqu'elle est aveugle de naissance et que l'isolement dans lequel elle a vécu avec une grand-mère qui ne lui a jamais adressé la parole l'a privée de tout accès à la langue. En fait, une bonne partie du drame purement psychologique du roman provient de la mauvaise foi par laquelle le pasteur n'avoue pas d'abord à lui-même ce que l'auteur fait pourtant vite comprendre aux lecteurs : l'amour du pasteur pour la jeune fille est l'amour d'un homme pour une jeune femme et pas seulement l'amour altruiste d'un pasteur pour un être humain dont Dieu lui a confié le soin.

Et c'est justement ce glissement que Gide opère dans son livre entre amour altruiste et amour érotique qui va occuper notre attention dans cette étude ainsi que le fait que l'amour érotique porté à une personne moralement défendue y est conçu – du moins par le pasteur – comme justifié par l'Évangile. Certes, le pasteur ne semble pas comprendre au départ la signification de ses actes et de ses paroles, mais à partir du début du « deuxième cahier », il voit bien lui-même ce qui en train de lui arriver⁵ et il va plus tard assumer ses actes et tenter de les justifier⁶. Lorsque sa femme proteste contre l'irréflexion par laquelle il décide de s'occuper d'une jeune fille sans savoir ce qu'il va faire d'elle, le pasteur a spontanément envie de légitimer son action par une citation de l'Évangile : « Aux premières phrases de sa sortie, quelques paroles du Christ me remontèrent aux lèvres, que je retins pourtant, car il me paraît toujours malséant d'abriter ma

⁴ Paul Maubert, « Les Lettres et les Arts, *La Symphonie pastorale* », *La Nouvelle Journée*, 1^{er} novembre 1920, pp. 327-334, cité d'après Ahlstedt 1994 : 60.

⁵ « La nuit dernière, écrit le pasteur dans son journal le 25 avril c'est-à-dire au début du "deuxième cahier", j'ai relu tout ce que j'avais écrit ici... Aujourd'hui que j'ose appeler par son nom le sentiment si longtemps inavoué de mon cœur, je m'explique à peine comment j'ai pu jusqu'à présent m'y méprendre » (Gide 1958 : 912.)

⁶ « S'il est une limitation dans l'amour, elle n'est pas de Vous, mon Dieu, mais des hommes. Pour coupable que mon amour paraisse aux yeux des hommes, oh ! dites-moi qu'aux vôtres il est saint. Je tâche à m'élever au-dessus de l'idée de péché ; mais le péché me semble intolérable, et je ne veux point abandonner le Christ. Non, je n'accepte pas de pécher, aimant Gertrude » (Gide 1958 : 924).

conduite derrière l'autorité du livre saint. » (Gide 1958 : 882.) Et pourtant c'est justement à la Bible et au message évangélique qu'il vient de renvoyer les membres de sa famille quand il leur explique solennellement qu'il « ramène la brebis perdue » (id. : 881) en portant la jeune fille à leur maison. De même, quand il explique dans son journal qu'il n'a pas voulu calculer la dépense (d'argent et d'énergie) nécessaire à la prise en charge de la jeune Gertrude, il dit que ce genre d'anticipation calculatrice lui « a toujours paru antiévangélique » (id. : 884). « Amélie n'admet pas, écrit-il en plus, qu'il puisse y avoir quelque chose de déraisonnable ou de surraisonnable dans l'enseignement de l'Évangile » (id. : 881). Et c'est justement en se référant à ce côté déraisonnable, et surtout *sur*-raisonnable (plus raisonnable que la raison ordinaire donc) de l'Évangile, que le pasteur tentera de justifier l'irrationalité apparente de sa conduite.

Nous dirons, en effet, qu'André Gide nous décrit, dans *La Symphonie pastorale*, un personnage dont le fonctionnement se donne à comprendre par rapport à l'opposition très importante qu'il y a dans l'Évangile entre les lois et la Loi, c'est-à-dire entre d'une part les prescriptions de conduite déterminant la vie morale, religieuse et familiale dans la société et d'autre part la grande Loi, celle des principes les plus fondamentaux de l'éthique divine et humaine et qui dans l'Évangile est tout simplement celle de la foi et de l'amour. Les petites lois dans l'Évangile, ce sont les lois de la tradition mosaïque, les lois des scribes, des légistes et des pharisiens. Ce sont les lois qui prescrivent ce qu'il faut faire pour honorer Dieu le jour du sabbat par exemple et qui permettent aux fidèles de faire preuve de leur respect quant aux traditions. La grande Loi est celle qui ne règle pas les apparences, mais qui juge les hommes en fonction de leur cœur et de la pureté de leurs intentions, c'est la Loi pour laquelle tout ce qui se fait selon l'amour et la charité est juste et permis. Cette Loi est également celle qui pardonne autant qu'elle juge, car elle sait que tout pécheur peut au fond vivre avec Dieu dans son cœur.

Il est clair que le pasteur de Gide cherche beaucoup plus d'inspiration dans la Loi affirmative de l'amour que dans les prescriptions et interdits dont la transgression fait des hommes des pécheurs indépendamment du statut de leurs intentions. Il est également clair que le pasteur regarde l'Évangile comme porteur d'un message de libération et non pas d'enfermement dans des interdits. En fait, selon le pasteur lui-même, ce serait uniquement chez saint Paul qu'il est question de défenses et de péchés alors que le Christ lui-même, tel que nous le décrivent les évangélistes, n'en parlerait pas : « Je cherche à travers l'Évangile, je cherche en vain commandement, menace, défense... Tout cela n'est que de saint Paul. »⁷ (Gide 1953 : 914.)

⁷ Point de vue partagé par Gide lui-même : « Mon christianisme ne relève que du Christ. Entre lui et moi, je tiens Calvin et saint Paul pour deux écrans également néfastes. Ah ! si le protestantisme avait aussitôt su rejeter saint Paul ! » Journal, 30 mai 1910. Cité d'après Lafille 1954 : 146.

Le travail que nous présentons ici eut dans un premier temps pour objectif très limité de vérifier si le personnage de Gide a raison quand il affirme que c'est saint Paul qui parle de péchés et de menaces dans l'Évangile et non pas le Christ. Or, au fur et à mesure que nous avons avancé dans la lecture des évangiles et des épîtres de saint Paul, nous n'avons pu nous empêcher de dresser un inventaire, incomplet bien sûr, des nombreux parallèles significatifs qui existent entre l'Évangile et le roman de Gide. C'est ce travail qui à son tour nous a amené à poser la question à propos du christianisme qui à notre sens ressort comme la question essentielle du roman de Gide : est-ce que le message de transgression par rapport aux interdits qui de toute évidence se laisse dégager de l'Évangile touche jusqu'au domaine de l'*Éros* ? Reprenant ici la terminologie employée par Albert Wiel dans une étude sur Gide (Wiel 2002) où il s'agit justement d'amour et de christianisme, mais où il n'est jamais question de *La Symphonie pastorale*, nous poserons ainsi la question de savoir si l'action du pasteur de Gide peut être comprise comme fonctionnant selon le principe d'un « Éros chrétien ».

2. Interdit et libération dans les quatre évangiles

Regardons d'abord les quatre évangiles. Est-il vrai qu'il n'y est jamais question d'interdits ou de menaces ?

Pas tout à fait. Il suffit de lire le sermon sur la montagne dans l'évangile selon saint Matthieu pour voir que les célèbres commandements d'amour qui s'y trouvent s'accompagnent d'interdictions très concrètes. Au sujet de l'adultère, par exemple, le Christ déclare : « Vous avez appris qu'il a été dit : *Tu ne commettras pas d'adultère*. Et moi, je vous dis : quiconque regarde une femme avec convoitise a déjà, dans son cœur, commis l'adultère avec elle »⁸. (Mt 5.27-28) Et au sujet du divorce : « D'autre part il a été dit : *Si quelqu'un répudie sa femme, qu'il lui remette un certificat de répudiation*. Et moi je vous dis : quiconque répudie sa femme – sauf en cas d'union illégale – l'expose à l'adultère ; et si quelqu'un épouse une répudiée, il est adultère ». (Mt 5.31-32) C'est également dans le sermon sur la montagne que le Christ conseille à ses auditeurs de couper leurs mains et d'arracher leurs yeux si leurs mains et leurs yeux risquent de les entraîner dans le péché. (Mt 5.29-30)

Pour ce qui est des menaces, il est évident que la grande menace qui plane constamment sur la vie du chrétien est celle de la mort dans les péchés. Dans l'évangile selon saint Jean, le Christ affirme explicitement : « C'est pourquoi je vous ai dit que vous mourrez dans vos péchés. Si, en effet, vous ne croyez pas que Je Suis, vous mourrez dans vos péchés ». (Jn 8.24) À cette menace de la mort s'ajoute l'idée d'un jugement universel. Encore dans l'évangile de Jean, on lit :

⁸ Nous citons *La Bible. Nouveau Testament* (1979). Paris : Livre de poche, traduction œcuménique. Les italiques du texte biblique sont repris de la version consultée.

« C'est pour un jugement que je suis venu dans le monde, pour que ceux qui ne voyaient pas voient, et que ceux qui voyaient deviennent aveugles ». (Jn 9.39)
Être aveugle, c'est croire connaître la vérité, mais quand même se tromper et par là risquer d'être condamné.

Il n'en reste pas moins que le message dominant des quatre évangiles est celui d'une *libération* de l'homme au moyen de l'amour et de la foi : il s'agit beaucoup plus de foi, d'amour et de pardon dans les évangiles que de péchés et de jugements. Chez Jean, on lit par exemple : « Je ne suis pas venu juger le monde, mais le sauver » (Jn 14.47) ; et : « Je suis venu pour que les hommes aient la vie et qu'ils l'aient en abondance ». (Jn 10.10) Dans l'évangile de Luc, le Christ cite un passage du prophète Ésaïe (ou Isaïe) où ce dernier proclame :

L'Esprit du Seigneur est sur moi parce qu'il m'a conféré l'onction pour annoncer la bonne nouvelle aux pauvres. Il m'a envoyé proclamer aux captifs la libération et aux aveugles le retour à la vue, renvoyer les opprimés en liberté, proclamer une année d'accueil pour le Seigneur.
(Luc 4.18-19)

De même, c'est un fait que les commandements du Christ tels qu'ils sont formulés dans les quatre évangiles sont principalement des commandements *affirmatifs* de foi et de charité. Dans l'évangile de saint Matthieu, quand un légiste demande ce que c'est que le plus grand commandement de la loi, Jésus déclare :

Tu aimeras le Seigneur ton Dieu de tout ton cœur, de toute ton âme et de toute ta pensée. C'est là le grand, le premier commandement. Un second est aussi important : Tu aimeras ton prochain comme toi-même. De ces deux commandements dépendent toute la Loi et les Prophètes.
(Mt 22.37-40)

Dans l'évangile de saint Jean, Jésus annonce pareillement à ses disciples :

Voici mon commandement : aimez-vous les uns les autres comme je vous ai aimés. Nul n'a d'amour plus grand que celui qui se dessaisit de sa vie pour ceux qu'il aime. Vous êtes mes amis si vous faites ce que je vous commande. (Jn 15.12-14)

Et aussi bien dans l'évangile de Matthieu que dans celui de Luc se retrouvent les paroles par lesquelles le Christ fait savoir qu'il faut aimer jusqu'à ses ennemis : « Aimez vos ennemis, faites du bien à ceux qui vous maudissent, priez pour ceux qui vous calomnient. À qui te frappe sur une joue, présente encore l'autre » (Lc 6.27-29).

Le pasteur de Gide n'a donc guère tort quand il affirme que le message dominant des évangiles est de faire de l'amour, et de la joie de l'amour, le principe dominant de la vie. « Est-ce trahir le Christ, se demande-t-il, est-ce diminuer, profaner l'Évangile que d'y voir surtout une méthode pour arriver à la vie bienheureuse ? » (Gide 1958 : 915).

Or, ce qui est peut-être encore plus important, c'est l'idée que c'est le respect même de la Loi de l'amour qui permet à l'homme de se perfectionner et non pas le respect des lois de la tradition.

L'un des motifs les plus récurrents des évangiles est en effet la transgression par le Christ des conventions religieuses au nom d'une Loi qui ne recule devant rien. Aux yeux des scribes et des légistes, Jésus de Nazareth est un blasphémateur qui se fait passer pour le Messie promis par les prophètes et qui prétend être capable de guérir les maladies et de pardonner les péchés. Le parallèle avec le pasteur, et avec d'autres provocateurs de Gide est évident : le Christ irrite les conformistes par le fait de ne pas respecter les lois sanctionnées par la tradition religieuse. « L'homme a été fait pour le sabbat et pas le sabbat pour l'homme » (Mc 2.27), dit le Christ à un groupe de légistes après avoir arraché des épis pour les manger un jour de sabbat. Ailleurs, il dit aux pharisiens et aux scribes : « Vous laissez de côté le commandement de Dieu et vous vous attachez à la tradition des hommes » (Mc 7.8). Et de même : « Cessez de juger selon les apparences, mais jugez selon ce qui est juste » (Jn 7.24). Si le pasteur de Gide refuse de considérer son amour pour Gertrude comme un péché même si cet amour va à l'encontre des principes les plus conventionnels en matière d'amour et de vie familiale, c'est justement parce que c'est un amour qui s'inspire de principes bien différents de ceux de la tradition. Dans la conclusion de son livre sur l'esthétique de la création chez Gide, Daniel Moutote écrit : « La première saveur de la vie, selon Gide, est son innocence. Innocence conquise, car Gide abordait l'existence dans la réprobation, au sein d'une famille protestante très sévère sur la pureté des mœurs. » (Moutote 1993.) Cette innocence est entre autres celle de la *déculpabilisation* par rapport aux réprobations moralisantes. Ce ne sont pas les mœurs qui doivent être pures, mais les cœurs et les intentions, et c'est la Loi de l'amour qui doit guider nos actions et non pas les lois de la tradition.

En fait, sous bien des aspects, le pasteur de Gide semble exemplifier parfaitement les vertus chrétiennes prônées par le Nouveau Testament. Regardons brièvement quelques autres parallèles frappants entre l'Évangile et le roman de Gide.

3. Le pasteur : modèle chrétien ?

« Je suis le bon berger » (*pastor* en latin) dit le Christ dans Jean 10.11, et fait par là comprendre qu'il veille assidûment au bien-être de ceux qui se confient à lui.

La parabole de la brebis perdue est racontée aussi bien dans l'évangile de saint Matthieu (18.10-14) que dans celui de saint Luc (15.3-7) et le message en est essentiellement que chaque âme compte autant que les autres et qu'il ne faut pas faire de différence entre ceux qui méritent d'être sauvés et ceux qui ne le méritent pas, d'où la nécessité de ne jamais accepter que quelqu'un soit perdu ou laissé derrière : « Ainsi votre Père qui est aux cieux veut qu'aucun de ses petits ne se perde » (Mt 18.14).

Cette thématique du bon pasteur qui s'occupe de toutes ses brebis est omniprésente dans *La Symphonie pastorale*. Quand le pasteur de Gide introduit sa protégée dans sa maison, il déclare solennellement à sa famille qu'il ramène la brebis perdue justement. En tant que ministre de l'église, il n'a pas le droit, se dit-il au début du livre, d'abandonner la jeune fille dans un hospice, il doit accomplir ce qui relève de son devoir proprement pastoral : « Il m'apparut soudain que Dieu plaçait sur ma route une sorte d'obligation et que je ne pouvais pas sans quelque lâcheté m'y soustraire » (Gide 1958 : 879).

Un autre parallèle évident entre l'Évangile et le roman de Gide est la présence des miracles grâce auxquels les infirmes retrouvent la maîtrise de leurs facultés corporels et sensoriels. « Il fait entendre les sourds et parler les muets », dit-on dans Marc 7.37, et l'on aurait pu ajouter qu'il fait aussi voir les aveugles. La fonction des miracles dans les narrations des évangélistes est de fournir des preuves de la sainteté du Christ et de la bonté de Dieu. Saint Jean raconte longuement dans son neuvième chapitre comment Jésus guérit un aveugle de naissance en faisant savoir entre autres que l'homme est né aveugle « pour que les œuvres de Dieu se manifestent en lui » (Jn 9.3).

La jeune Gertrude dans le roman de Gide est elle aussi infirme depuis sa naissance. Or, grâce à l'intervention du pasteur, elle va vite accéder à la parole et à la fin du livre retrouver la vue au moyen d'une opération chirurgicale. Relisons le passage intense où le pasteur raconte comment la naissance de la jeune fille en tant qu'être humain fut pour lui une pure manifestation de l'amour de Dieu :

Le 5 mars. J'ai noté cette date comme celle d'une naissance. C'était moins un sourire qu'une transfiguration. Tout à coup ses traits *s'animent*⁹ ; ce fut comme un éclaircissement subit, pareil à cette lueur purpurine dans les Hautes-Alpes qui précédant l'aurore, fait vibrer le sommet neigeux qu'elle désigne et sort de la nuit ; on eût dit une coloration mystique ; et je songeai également à la piscine de Bethesda au moment que l'ange descend et vient réveiller l'eau dormante. J'eus une sorte de ravissement devant l'expression angélique que Gertrude put prendre soudain, car il m'apparut que ce qui la visitait en cet instant,

⁹ Souligné dans le texte.

n'était point tant l'intelligence que l'amour. Alors un tel élan de reconnaissance me souleva, qu'il me sembla que j'offrais à Dieu le baiser que je déposai sur ce beau front. (Gide 1958 : 889-890)

Le réveil de Gertrude est un don de vie fait par Dieu, c'est une transformation miraculeuse réalisée par la bonté et l'amour¹⁰. Le pasteur se voit comme secondé par Dieu dans sa mission de donner la vie à Gertrude, de la tirer de l'obscurité et du mutisme auxquels elle semblait condamnée. C'est Dieu qui place la petite fille sur son chemin, c'est Dieu qui anime son être, et ce sera Dieu qui lui fera connaître la beauté de sa création.

Rappelons à propos des miracles que le thème de la lumière et de l'aveuglement est déjà en lui-même un thème essentiel des évangiles. Chez Gide, l'aveuglement de la jeune fille lui interdit de voir la réalité telle qu'elle est et lui permet de croire que le monde est aussi beau que le chant des oiseaux et la musique de Beethoven¹¹. Gide reprend ainsi une ambiguïté dans le thème de la vision que l'on trouve déjà dans l'Évangile : d'un côté la tendance à identifier la réalité au domaine du visible et de l'autre la tendance à dire qu'il faut croire sans voir. Disons qu'il y a une éthique de la naïveté dans l'Évangile selon laquelle ceux qui croient sans demander des preuves visibles sont plus proches de Dieu que ceux qui doutent malgré les preuves qu'on leur présente. Lorsque Thomas, le disciple de Jésus, doute de la résurrection de son maître et demande des preuves visibles justement, ce dernier, après s'être présenté devant lui, explique : « Parce que tu m'as vu, tu as cru : bienheureux ceux qui croient sans avoir vu ». (Jn 20.29.) C'est cette éthique de la naïveté de ceux qui croient sans voir que Gide reprend dans son texte quand il fait de l'ingénuité de Gertrude un effet de sa cécité. Citant le passage de Jean (9.41) où le Christ explique aux pharisiens qui refusent de croire que l'homme né aveugle aurait récupéré la vue que leur péché demeure puisqu'ils voient sans croire, Gide fait dire à son pasteur que la pureté de Gertrude vient de ce qu'elle n'a pas vu le péché :

Et cette parole du Christ s'est dressée lumineusement devant moi : « Si vous étiez aveugles, vous n'auriez point de péché. » Le péché, c'est ce qui obscurcit l'âme, c'est ce qui s'oppose à sa joie. Le parfait bonheur de Gertrude, qui rayonne de tout son être, vient de ce qu'elle ne connaît point le péché. Il n'y a en elle que de la clarté, de l'amour. (Gide 1958 : 915)

¹⁰ La référence qu'il y a dans le texte à la piscine de Bethesda est une référence explicite à un miracle opéré par le Christ sur un paralytique et relaté par Jean (5.1-18).

¹¹ Et comme on le sait, Gide eut longtemps pour intention de nommer son roman « L'Aveugle ». Voir Lafille 1954 : 146-147.

Qui connaît Dieu n'a donc pas besoin de la vue. Qui réalise les idéaux chrétiens ne vit pas dans les ténèbres, mais dans le rayonnement et la clarté.

L'éthique de la naïveté est présente également dans le thème évangélique de la crédulité bienfaisante des enfants. Si le royaume de Dieu appartient de façon privilégiée aux enfants, c'est parce que ces derniers accueillent l'amour de Dieu avec la même candeur que l'amour de leurs parents¹². Dans l'évangile de saint Marc, Jésus dit : « Laissez les enfants venir à moi, ne les empêchez pas, car le royaume de Dieu est à ceux qui sont comme eux. En vérité je vous le déclare, qui n'accueille pas le royaume de Dieu comme un enfant n'y entrera pas » (Mc 10.14-15). Ajoutons à cela cette autre thématique importante à propos de l'enfant dans l'Évangile à savoir celle de l'obligation morale d'*accueillir* les enfants : « Qui accueille en mon nom un enfant comme celui-là, dit le Christ dans Matthieu, m'accueille moi-même » (Mt 18.5). Et ajoutons aussi l'autorisation explicite que donne le Christ dans les évangiles d'abandonner sa famille pour suivre Dieu. Dans Matthieu, il dit : « Qui aime son père ou sa mère plus que moi n'est pas digne de moi ; qui aime son fils ou sa fille plus que moi n'est pas digne de moi » (Mt 10.37). Et dans Luc : « Si quelqu'un vient à moi sans me préférer à son père, sa mère, sa femme, ses enfants, ses frères, ses sœurs, et même à sa propre vie, il ne pourra être mon disciple » (Lc 14.25). Chez Gide, la femme du pasteur lui dit : « Tu fais pour elle [Gertrude] ce que tu n'aurais fait pour aucun des tiens » (Gide 1958 : 897). Le problème est seulement que le pasteur peut renvoyer à la parabole de la brebis perdue et que le Christ dit justement que la famille est toujours moins importante que Dieu et son amour. En fait, comment ne pas voir que Gide a créé un personnage dont les principes de fonctionnement apparaissent comme presque calqués sur les textes évangéliques ? Le bon pasteur qui ramène la brebis perdue, qui se permet de négliger les lois de la tradition pour n'obéir qu'à la grande Loi de la charité et de l'amour, qui accueille un enfant abandonné chez lui, qui fait de cet enfant le modèle même de toutes les vertus chrétiennes...

Reste le problème pourtant de la prétendue différence entre les évangiles et les épîtres de Paul. « L'œuvre de Gide, écrit Gérard Gautier, n'est peut-être qu'un incessant débat moral, alors qu'au cours de sa vie il a dénoncé la morale traditionnelle et la lecture traditionnelle des Évangiles » (Gautier : 2). Comme nous l'avons rappelé, cette relecture par Gide de l'Évangile passe par une mise en cause de la valeur des épîtres de saint Paul. Selon Gide, et selon notre pasteur, Paul de Tarse aurait déformé le message originel du Christ en donnant une toute autre importance aux notions d'interdit et de menace que le Christ lui-même. Est-ce que c'est vrai ?

¹² Selon David Steel, toute l'œuvre de Gide est imprégnée par une perception ivre, sensuelle et pas en premier lieu rationnelle du monde propre à l'enfance. Voir Steel 1974 : 87-112.

4. Péchés et pardon chez saint Paul

Dans une certaine mesure : oui. Dans la très importante Épître aux Romains, l'apôtre explique longuement que tout être humain vit effectivement dans le péché : « Car nous l'avons déjà établi, dit-il : tous, Juifs comme Grecs, sont sous l'empire du péché. Comme il est écrit : *Il n'y a pas de juste, pas même un seul* » (Rm 3.9-10). De même, tout le monde est reconnu comme coupable devant la loi et celle-ci sert essentiellement à faire reconnaître tout le monde comme coupable : « Nous savons que tout ce que dit la loi, elle le dit à ceux qui sont sous la loi, afin que toute bouche soit fermée et que le monde entier soit reconnu coupable devant Dieu » (Rm 3.19). Saint Paul parle donc aussi bien de péché que de culpabilité. Il parle aussi de jugement. L'apôtre se rapporte à ce propos à un « jour de la colère » (Rm 2.5) « *qui rendra à chacun selon ses œuvres* : vie éternelle pour ceux qui, par leur persévérance à bien faire, recherchent gloire, honneur et incorruptibilité, mais colère et indignation pour ceux qui, par révolte, se rebellent contre la vérité et se soumettent à l'injustice » (Rm 2.6-8).

Dans le livre de Gide pourtant, il est surtout question des passages où saint Paul décrit le péché comme le corollaire inévitable de la connaissance de la loi. « Je n'ai connu le péché que par la loi » (Rm 7.7), écrit-il par exemple ; et un peu plus loin : « Jadis, en l'absence de loi, je vivais. Mais le commandement est venu, le péché a pris vie et moi je suis mort : le commandement qui doit mener à la vie s'est trouvé pour moi mener à la mort » (Rm 7.9-10). Cela serait donc l'existence même de la loi qui fait naître le péché, ce qui signifie que là où il y a loi et commandement, il y a péchés. Gide fait dire à son pasteur : « Je me refuse à lui [Gertrude] donner les épîtres de Paul, car si, aveugle, elle ne connaît point le péché, que sert de l'inquiéter en la laissant lire : "Le péché a pris de nouvelles forces par le commandement" (Romains, VII, 13) et toute la dialectique qui suit, si admirable soit-elle ? » (Gide 1958 : 915). La dialectique en question est donc celle de l'interdépendance de l'interdit et du péché. « Sans la loi, écrit Paul, le péché est chose morte » (Rm 7.8). « Je n'aurais pas connu la convoitise si la loi n'avait pas dit : *Tu ne convoiteras pas* » (Rm 7.7). Le pasteur évite donc de parler à Gertrude d'interdit et de soumission. De cette manière, se dit-il, il la protégera contre la connaissance du péché, car s'il n'y a pas d'interdit, il n'y a pas de transgression et par conséquent pas de péché.

Disons ainsi que la position du pasteur (et de Gide) semble être la suivante : l'amour n'est jamais un péché ; la joie en elle-même n'est pas un péché ; la méconnaissance du monde visible n'est pas une méconnaissance de la vérité du bonheur ; la méconnaissance des traditions qui règlent la vie sociale, familiale et sentimentale implique en elle-même une *annihilation de la faute*. Le pasteur tombe amoureux d'une jeune fille qui pour lui incarne la bonté de Dieu, la beauté de la création et surtout peut-être l'innocence de l'enfant inconscient des interdits

et du péché. Voilà pourquoi il ne veut pas faire lire saint Paul à cette enfant. Voilà pourquoi un christianisme focalisé sur la transgression et la joie innocente doit se débarrasser de Paul de Tarse et des interdits faisant de l'homme un pécheur.

Force est pourtant de reconnaître que le grand discours sur la dialectique entre la loi et le péché ne représente que le premier temps d'un raisonnement qui dans un deuxième temps mènera au pardon des péchés au moyen de la foi, ce que Gide ne mentionne pas dans son livre. Par exemple, si l'on cite le verset où saint Paul déclare : « La loi, elle est intervenue pour que prolifère la faute » (Rm 5.20), il faudrait également citer la suite du même verset où l'apôtre ajoute : « Mais là où le péché a proliféré, la grâce a surabondé » (id.). Il faudrait pareillement citer cet autre endroit de la même épître, où Paul écrit : « Le péché n'aura plus d'empire sur vous puisque vous n'êtes plus sous la loi mais sous la grâce » (Rm 6.12-14). Et : « Dieu a enfermé tous les hommes dans la désobéissance pour faire à tous la miséricorde » (Rm 11.32). C'est-à-dire qu'en même temps que saint Paul donne beaucoup plus d'importance aux notions de loi et de péché que les évangélistes, il ne le fait que dans un premier temps pour ensuite apporter la bonne nouvelle que la croyance en Jésus-Christ suffira à nous libérer du péché et à nous justifier auprès de Dieu.

Mais, dira-t-on peut-être, cela ne change rien : l'important est que l'homme paulinien est avant tout et toujours un pécheur qui souffre de son incapacité d'être à la hauteur de la loi et qui doit toujours vivre dans un état de frustration et de culpabilité. L'homme des évangiles serait plutôt un être de bonheur, assuré de sa droiture par le seul fait de se laisser remplir de l'amour de Dieu et de l'amour pour sa création. C'est peut-être ainsi qu'il faudrait comprendre la méfiance que Gide garde de toute évidence envers les épîtres de saint Paul, mais il était quand même motivé de nuancer un peu l'image foncièrement négative que Gide donne de saint Paul dans son livre. L'on peut d'ailleurs constater que saint Paul fait lui aussi de l'amour pour autrui le principe même de tous les commandements :

En effet, les commandements : *Tu ne commettras pas d'adultère, tu ne tueras pas, tu ne voleras pas, tu ne convoiteras pas*, ainsi que tous les autres, se résument dans cette parole : *Tu aimeras ton prochain comme toi-même*. L'amour ne fait aucun tort au prochain ; l'amour est donc le plein accomplissement de la loi. (Rm 13.9-10)

Ce que nous choisirons de retenir finalement de cette relecture de certains textes du Nouveau Testament faite en compagnie d'André Gide, c'est la facilité avec laquelle on peut repérer, dans les quatre évangiles, un message de transgression de tout interdit au nom de l'amour et de la joie. Or, le mot « amour » est bien sûr problématique ici. Selon la concordance située à la fin de l'édition en français du *Nouveau Testament* chez la Pléiade (1971), le terme « amour »

apparaît sept fois chez les évangélistes : une fois chez Luc et six chez Jean. Un contrôle rapide dans le *Nouveau Testament interlinéaire grec/français* (1993) nous a permis de vérifier que le terme grec correspondant est chaque fois « agapé », c'est-à-dire l'amour divin, l'amour fraternel entre chrétiens¹³. Ce qui est problématique avec le livre de Gide de ce point de vue, c'est le fait que l'auteur se permet d'étendre l'idée de transgression, de joie au nom de l'amour jusqu'au domaine de l'Éros.

Dans un article intitulé « André Gide ou la fiction de l'Éros chrétien », Albert Wiel affirme qu'il serait motivé de parler d'un « Éros chrétien » chez Gide, perceptible aussi bien dans la vie de l'auteur que dans son écriture. Wiel affirme qu'il y a toujours eu dans la mystique chrétienne une confusion entre le langage de l'Éros et celui de l'Agapé. Chez Gide, il ne serait pourtant pas question d'une tendance involontaire ou peut-être inconsciente à confondre deux domaines normalement séparés, mais d'une recherche soutenue en vue de parvenir à les joindre. Wiel ne nomme pas *La Symphonie pastorale* dans son article et se réfère surtout à la vie personnelle de Gide, mais la conclusion qu'il propose apparaît quand même comme pertinente pour notre sujet :

Aux yeux de Gide, la grâce de l'Agapé chrétienne ne devait pas détruire l'Éros naturel et naturellement païen, mais l'intégrer dans sa gratification, en inclinant vers la joie lucide de la générosité cet aveugle mouvement du corps et de l'esprit aspiré vers le bon et le beau. (Wiel 2002 : 18)

L'amour érotique qu'éprouve le pasteur pour la jeune fille a donc aussi le droit, selon Gide, d'acquérir le statut d'amour spirituel, d'amour mystique et divin tourné vers le bien et l'idéal. Tout au début du livre, le pasteur écrit qu'il n'a fait sortir sa protégée de la nuit « que pour l'adoration et l'amour » (Gide 1958 : 877). Cette adoration est certes celle de Gertrude pour Dieu et la création elle-même, mais c'est aussi celle du pasteur pour Gertrude et pour le Dieu qui a voulu créer cet être de pureté et de perfection.

Constatons finalement que *La Symphonie pastorale* traite de problèmes moraux touchant la légitimité du désir et de la jouissance qui sont loin d'être uniques dans la production de l'auteur dans son ensemble. Jacques Bouveresse écrit au sujet de la littérature en général :

C'est justement parce que la littérature est probablement le moyen le plus approprié pour exprimer, sans les falsifier, l'indétermination et la

¹³ Les auteurs du *Dictionnaire grec-français* traduisent *agapé* par « 1. amour, prédilection, affection. 2. amour divin, amour fraternel, amour entre chrétiens. »

complexité qui caractérisent la vie morale qu'elle peut avoir quelque chose d'essentiel à nous apprendre dans ce domaine. (2008 : 54)

Dans un monde moderne où la déstigmatisation d'un Éros non matrimonial et même non-hétérosexuel devient de plus en plus militante, la littérature de Gide a peut-être encore quelque chose à nous apprendre. Ne faut-il pas penser, par exemple, que c'est justement l'équilibre entre les lois de la tradition et la Loi de l'amour et de la grâce qui est en train de basculer quand une femme ouvertement homosexuelle peut remplir la fonction de pasteur dans une congrégation chrétienne ?

Rappelant que Gide s'est très tôt créé une réputation de moraliste, Eva Ahlstedt écrit :

Le terme « moraliste » a plusieurs sens en français et peut avoir des connotations aussi bien positives que négatives. Les critiques de la fin du XIX^e et du début du XXI^e siècle se servent souvent du mot pour décrire un auteur qui dépeint les mœurs ou les caractères de son temps, qui réfléchit sur la condition de l'homme et sur les mécanismes sociaux. (1994 : 17)

Voilà pourquoi il a toujours été utile de consacrer ses forces à étudier un auteur comme André Gide. Voilà pourquoi toute étude gidienne trouve son sens dans la contribution qu'elle apporte au débat toujours actuel sur l'homosexualité et par là sur la question du désir et de la morale en général.

Bibliographie

- Ahlstedt, Eva (1994) *André Gide ou le débat sur l'homosexualité, de l'immoraliste (1902) à Si le grain ne meurt (1926)*. Göteborg : Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Bouveresse, Jacques (2008) *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*. Paris : Agone.
- Gautier, Gérard « Christ et Dieu dans l'œuvre d'André Gide ». <http://www.theolib.com/gide.html> (Disponible le 3.12.2013.)
- Gide, André (1958) *La Symphonie pastorale*, dans *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*. Paris : Gallimard (La Pléiade).
- La Bible. Nouveau Testament* (1971) Paris : Gallimard (La Pléiade).
- La Bible. Nouveau Testament* (1979) Paris : Le Livre de poche (traduction œcuménique).
- Lafille, Pierre (1954) *André Gide romancier*. Paris : Hachette.

- Magnien, Victor et Lacroix, Maurice (1969) *Dictionnaire grec-français*. Paris : Librairie classique Eugène Belin.
- Moutote, Daniel (1993) *André Gide : Esthétique de la création littéraire*. Paris : Honoré Champion.
- Nouveau Testament Interlinéaire Grec/Français* (1993) Swindon (Angleterre) : Alliance Biblique Universelle.
- Steel, David (1974) *Le Thème de l'enfance dans l'œuvre d'André Gide*. Lille : Service de reproduction des thèses.
- Wiel, Albert (2002) « André Gide ou la fiction de l'Éros chrétien ». http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/conferences01_02/wiel.pdf (Disponible le 3.12.2013.)

Différenciation et assimilation ethnique dans le « cycle du Barrage » de Marguerite Duras

Mattias Aronsson

1. Introduction

Dans le présent article, nous étudierons les thématiques de la différenciation et de l'assimilation ethnique dans les récits indochinois de Marguerite Duras – ou dans le « cycle du Barrage » pour employer le terme introduit par Eva Ahlstedt¹. Ces textes ont pour cadre l'Indochine française de l'entre-deux-guerres, et les ouvrages les plus importants du cycle incluent *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Éden Cinéma* (1977), *L'amant* (1984) et *L'amant de la Chine du Nord* (1991)².

2. Le thème de la différenciation ethnique dans le « cycle du Barrage »

Dans le « cycle du Barrage », Marguerite Duras décrit l'Indochine française comme une société profondément raciste, dans laquelle les groupes ethniques sont séparés l'un de l'autre et où la position d'une personne dans la hiérarchie sociale est déterminée, d'abord et avant tout, par son appartenance ethnique.

Le premier texte durassien ayant pour cadre l'Indochine française est *Un barrage contre le Pacifique* (1950). Dans ce roman centré sur les aventures d'une petite famille de colons pauvres, Duras n'hésite pas à critiquer le système colonial français. Un passage textuel particulièrement intéressant du point de vue de la différenciation ethnique est la description de la ville de Saïgon. La ségrégation de la société coloniale y apparaît de manière très claire :

¹ Voir la monographie *Le « cycle du Barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras* (Ahlstedt, 2003).

² À côté des ouvrages mentionnés, il existe d'autres textes, plus courts et peut-être moins connus par le grand public, dans lesquels l'écrivaine traite aussi de la thématique d'une enfance et d'une adolescence passées en Indochine. On trouve ces textes par exemple dans *Les lieux de Marguerite Duras* (1977), *Outside. Papiers d'un jour* (1984), *La vie matérielle* (1987) et *Cahiers de la guerre et autres textes* (2006) et nous aurons l'occasion d'en discuter quelques-uns dans le cadre de cet article.

Comme dans toutes les villes coloniales il y avait deux villes dans cette ville ; la blanche et l'autre. [...] Les quartiers blancs de toutes les villes coloniales du monde étaient toujours, dans ces années-là, d'une impeccable propreté. Il n'y avait pas que les villes. Les blancs aussi étaient très propres. Dès qu'ils arrivaient, ils apprenaient à se baigner tous les jours, comme on fait des petits enfants, et à s'habiller de l'uniforme colonial, du costume blanc, couleur d'immunité et d'innocence. Dès lors, le premier pas était fait. La distance augmentait d'autant, la différence première était multipliée, blanc sur blanc, entre eux et les autres, qui se nettoyaient avec la pluie du ciel et les eaux limoneuses des fleuves et des rivières. Le blanc est en effet extrêmement salissant.

Aussi les blancs se découvraient-ils du jour au lendemain plus blancs que jamais, baignés, neufs, siestant à l'ombre de leurs villas, grands fauves à la robe fragile. (*Un barrage contre le Pacifique* : 167-168)

C'est ainsi en insistant sur la couleur blanche et sur la propreté des colons que l'auteur décrit la ségrégation de la ville coloniale. Le lecteur apprend que les colons blancs aisés maintenaient la différenciation ethnique et sociale en se tenant à l'écart des autres habitants de la colonie. Il existait cependant, dans la grande ville de Saigon, quelques endroits où ces colons risquaient de rencontrer des indigènes et qu'il fallait, en conséquence, éviter. Le tramway en était un. Il était fréquenté uniquement par les habitants les plus pauvres de la ville : c'est-à-dire les autochtones et quelques rares colons démunis. Duras écrit : « Seuls les indigènes et la pègre blanche des bas quartiers circulaient en tramways » (*ibid.* : 170). Ainsi, pour une personne de peau blanche le tramway était déshonorant. L'auteure explique : « De ce fait, aucun blanc digne de ce nom ne se serait risqué dans un de ces trams sous peine, s'il y avait été vu, d'y perdre sa face, sa face coloniale » (*ibid.* : 171)³. Ces descriptions, et d'autres du même genre, expliquent l'intérêt montré par de nombreux chercheurs du champ postcolonial pour l'œuvre durassienne⁴.

L'appartenance ethnique constitue un thème important aussi dans *L'amant* (1984). La narratrice de ce texte⁵ se révèle très consciente de l'importance de la

³ Une autre illustration du phénomène de la perte de la « face coloniale » se trouve dans les premières ébauches du « cycle du Barrage », écrites dans les années 1940 et déposées par l'auteure à l'Institut mémoires de l'édition contemporaine (Imec). Voir *Cahiers de la guerre et autres textes* (96-97).

⁴ Voir à ce sujet Norindr (1996 : 107), Clavaron (2001 : 117-118) et Waters (2006 : 23-43). Dans l'article « Marguerite Duras et la critique postcoloniale 1990-2004 » (2006), Eva Ahlstedt a d'ailleurs présenté une synthèse très pertinente de la réception postcoloniale de l'œuvre de Marguerite Duras jusqu'au milieu des années 2000.

⁵ Nous utiliserons ici le terme un peu flou de « texte » pour désigner *L'amant*, car il s'agit d'un ouvrage difficile à classer : ni un roman de fiction pure, ni une autobiographie classique, il est parfois désigné par le terme *autofiction* (cf. Ahlstedt, 2011 : 73).

race dans la société qu'elle décrit. En effet, en racontant son histoire, elle insiste à plusieurs reprises sur la couleur de la peau des personnages, et le lecteur comprend que la séparation des groupes ethniques est un aspect tout à fait naturel de la vie dans la colonie à cette époque.

Toutefois, la situation sociale de cette jeune fille est un peu particulière : la pauvreté de la famille rend les contacts avec la population annamite inévitables. Pour se rendre à Saigon, par exemple, elle doit prendre un « car pour indigènes » (*ibid.* : 16) dans lequel elle est le seul voyageur blanc⁶. Le pensionnat à Saigon où habite la narratrice pendant les semestres scolaires en est un autre exemple. Il est fréquenté surtout par des jeunes filles annamites ou métisses, et les seules locataires blanches sont la narratrice et son amie Hélène Lagonelle. Lorsque la jeune fille commence à fréquenter son amant chinois, elle ne respecte plus les règles de l'établissement, mais cette mauvaise conduite lui sera permise parce que la directrice a peur de perdre une de ses rares clientes d'origine européenne :

La directrice a accepté parce que je suis blanche et que, pour la réputation du pensionnat, dans la masse des métisses il faut quelques blanches. [...] La directrice m'a laissée habiter le pensionnat comme un hôtel. (*Ibid.* : 88)

Dans *L'amant et L'amant de la Chine du Nord*, l'appartenance ethnique des personnages est souvent le premier détail révélé au lecteur : la personnalité du personnage en question n'est décrite que dans un deuxième temps. Quand la jeune fille rencontre pour la première fois le Chinois qui va devenir son amant, l'altérité ethnique de cet homme est ainsi le premier détail mentionné. Et la couleur de sa peau est aussitôt contrastée à la blancheur de la narratrice :

Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. Il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saigon. Il me regarde. J'ai déjà l'habitude qu'on me regarde. On regarde les blanches aux colonies, et les petites filles blanches de douze ans aussi. Depuis trois ans les blancs aussi me regardent dans les rues [...]. (*L'amant* : 25-26)

Cette rencontre interracial a lieu dans une société où la couleur de la peau est le facteur principal pour déterminer la position d'une personne dans la hiérarchie sociale. À notre connaissance, Pierre Bourdieu n'a jamais inclus un « capital ethnique » dans les analyses de ce qu'il appelle les « capitaux symboliques » (c'est-à-

⁶ Le car dans *L'amant* ressemble ainsi beaucoup au tramway dans *Un barrage contre le Pacifique* (voir ci-dessus), dans la mesure où les deux moyens de transport public sont pourvus de connotations sociales négatives.

dire capital social, culturel et économique). Mais dans une étude portant sur une société comme l'Indochine française – telle qu'elle est décrite par Marguerite Duras – un concept comme « capital ethnique » est sans aucun doute pertinent pour l'analyse. L'appartenance ethnique représente ici un véritable « capital », car elle est un aspect de première importance dans le jeu social⁷. Elle est, en effet, beaucoup plus importante que le capital économique. La preuve en est que l'extrême richesse du Chinois ne le met pas au même niveau que la jeune fille blanche dans la hiérarchie sociale de la colonie :

Il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé. Il ne sourit pas tout d'abord. Tout d'abord il lui offre une cigarette. Sa main tremble. Il y a cette différence de race, il n'est pas blanc, il doit la surmonter, c'est pourquoi il tremble. (*L'amant* : 42-43)

Il y a ainsi, dans *L'amant*, une certaine insistance sur la couleur blanche de la narratrice, de même qu'il y a une certaine insistance sur l'appartenance ethnique de son amant. Cet homme n'est d'ailleurs jamais appelé autre chose que « le Chinois », « l'homme chinois », « l'homme de Cholen » et « l'amant de Cholen »⁸. La hiérarchisation ethnique de la société apparaît de manière très claire dans le texte : la couleur blanche et la culture française constituent la norme dans la colonie et sont considérées supérieures aux autres couleurs et aux autres cultures dans la société. Le Chinois incarne « l'Autre » et il n'échappera jamais à son altérité. En se présentant à la jeune fille, il souligne lui-même son origine ethnique différente : « Il dit qu'il est chinois, que sa famille vient de la Chine du Nord, de Fou-Chouen » et la jeune fille continue la description : « Chinois. Il est de cette minorité financière d'origine chinoise qui tient tout l'immobilier populaire de la colonie » (*L'amant* : 44).

L'origine ethnique de l'amant n'est pas sans importance : il est Chinois, pas Annamite. Sa famille vient d'un autre pays que le Vietnam colonisé par les Français, il représente une autre culture et il parle une autre langue que les autochtones⁹. Son altérité est ainsi double : ni colon blanc, ni indigène colonisé, il fait

⁷ Bien que Bourdieu ne se serve pas lui-même du terme en question, il existe d'autres chercheurs des champs de la sociologie et de l'économie politique qui introduisent une telle notion dans leurs modèles. Citons, à titre d'exemple, Borjas (1995) pour qui le « capital ethnique » est un composant du capital social, et Correa (2010).

⁸ Cholen désigne les quartiers chinois de Saigon. De toute évidence, c'est un endroit important pour la communauté chinoise de la région car la narratrice l'appelle « la capitale chinoise de l'Indochine française » (*L'amant* : 119).

⁹ Étrangement, dans les recherches durassiennes on a attaché peu d'importance à la distinction entre les diverses populations dites « de couleur » (c'est-à-dire les Annamites, les Chinois et les métis) dans l'Indochine coloniale. Pour une discussion à propos de ce sujet, voir Waters (2013).

partie d'un groupe cosmopolite possédant d'énormes ressources financières et pourvu aussi d'un capital culturel et social important¹⁰.

Dans *L'amant de la Chine du Nord* (119), la jeune fille déclare que les colons blancs ont peur de la population chinoise, parce que ces habitants de la colonie ne sont pas, comme les Annamites, dominés et soumis à l'autorité française. Elle affirme : « Ils ne sont pas colonisés les Chinois, ils sont ici comme ils seraient en Amérique, ils voyagent. On peut pas les attraper pour les coloniser ».

Après avoir fait la connaissance du Chinois sur le bac traversant le Mékong, la jeune Française accepte son invitation de continuer le voyage jusqu'à Saigon dans sa limousine. Le lecteur apprend que l'attraction qu'elle ressent pour cet homme est liée à sa richesse, mais aussi à son origine ethnique. Nous citons *L'amant de la Chine du Nord* (42) : « Elle, elle regarde sa main qui est sur l'accoudoir de la banquette. [...] Elle la tient comme un objet jamais vu encore d'aussi près : une main chinoise, d'homme chinois. » Quand les deux personnages se retrouvent pour faire l'amour dans la garçonnière de Cholen, le motif de l'attraction érotique réapparaît, encore une fois associé à l'altérité ethnique du Chinois : « Elle le regarde encore et encore, et lui il laisse faire, il se laisse être regardé. Elle dit tout bas : C'est beau un homme chinois » (*ibid.* : 79).

À cette époque, et dans ce milieu colonial, une relation sexuelle entre une jeune adolescente française et un homme chinois plus âgé était bien sûr considérée comme scandaleuse. Par conséquent, la narratrice doit mentir à sa mère sur la nature de leur liaison :

Je mens. Je jure sur ma vie que rien ne m'est arrivé, rien même pas un baiser. Comment veux-tu, je dis, avec un Chinois, comment veux-tu que je fasse ça avec un Chinois, si laid, si malingre ? (*L'amant* : 74)

On peut noter que la narratrice, dans cette scène, reproduit les opinions stéréotypées des colons français. À travers son mensonge, elle exprime l'avis de la majorité « bien-pensante » des quartiers blancs, ces gens qui sont convaincus de la supériorité de l'homme blanc et qui trouvent les autres groupes ethniques répugnants.

Malgré ses précautions, la jeune fille ne réussit pas à garder secrète la liaison avec le Chinois. Dans la communauté française de la colonie, on s'inquiète de la mauvaise influence qu'elle peut exercer sur ses jeunes camarades, et on commence à la traiter en paria :

¹⁰ Le Chinois a fait des études en France et en Amérique (voir *L'amant de la Chine du Nord* : 38, 46). Il connaît bien les endroits chics à Paris, ce qui impressionne beaucoup la jeune fille qui, bien qu'étant d'origine française, n'a jamais visité la capitale.

Cela se passe dans le quartier mal famé de Cholen, chaque soir. Chaque soir cette petite vicieuse va se faire caresser le corps par un sale Chinois millionnaire. Elle est aussi au lycée où sont les petites filles blanches, les petites sportives blanches qui apprennent le crawl dans la piscine du Club Sportif. Un jour ordre leur sera donné de ne plus parler à la fille de l'institutrice de Sadec. (*L'amant* : 109-110)¹¹

Les contacts interculturels dans la société indochinoise sont ainsi caractérisés par la séparation des groupes ethniques. Or, à côté du thème de la *différenciation* si présent dans les textes, il existe dans les récits indochinois aussi le thème opposé de l'*assimilation ethnique*, et c'est cette thématique que nous allons explorer dans la section suivante.

3. Le thème de l'assimilation ethnique dans le « cycle du Barrage »

Dans les textes indochinois de Marguerite Duras, nous avons identifié deux types d'assimilation ethnique : un membre d'un groupe dominé peut chercher à s'assimiler au groupe dominant et, inversement, un personnage blanc, donc dominant, peut s'appropriier la culture d'un groupe dominé dans la colonie.

3.1 Assimilation d'un individu dominé au groupe dominant

Pour illustrer le premier type d'assimilation ethnique dans le « cycle du Barrage », nous avons choisi le personnage du Chinois. Cet homme essaie de s'assimiler à la population blanche de la colonie en se déguisant en jeune dandy « vêtu à l'euro-péenne » (*L'amant* : 25). Il porte le costume occidental, il fume des cigarettes anglaises, et il parle même le français avec « un accent parisien légèrement forcé » (*ibid.* : 60).

La façon de se présenter, de s'habiller et de parler du Chinois n'a, en effet, rien d'unique : il cherche tout simplement à imiter le groupe dominant dans la société. Dans les études postcoloniales et anticoloniales, on a souvent insisté sur cet aspect des rapports interculturels. Frantz Fanon (1952 : 7, 14), par exemple, déclare que « le Noir veut être blanc » et il estime que tout peuple colonisé souffre d'un complexe d'infériorité en raison de la perte de l'originalité culturelle locale. En conséquence, le colonisé cherchera à faire siennes les valeurs culturelles de la métropole. Le Chinois de *L'amant* se présente et se comporte ainsi de manière convenue pour un membre d'un groupe dominé, qui essaie d'imiter la communauté dominante pour faciliter l'assimilation et, si possible, l'ascension sociale¹².

¹¹ Le motif de l'ostracisme figure aussi dans *L'amant de la Chine du Nord* (118). La jeune fille y affirme que personne ne lui adresse plus la parole au lycée, car il y a eu « des plaintes des mères d'élèves ».

¹² Nous ne ferons pas de différence, ici, entre la *domination* subie par le Chinois de *L'amant* et la *colonisation* dont parle Frantz Fanon. Il est vrai que nous avons insisté, ci-dessus, sur le fait que

À en croire Frantz Fanon, le désir sexuel éprouvé pour la femme blanche a également son origine dans l'oppression coloniale. Dans son célèbre essai *Peau noire, masques blancs* (1952 : 51-66), il consacre un chapitre entier à la problématique de « l'homme de couleur et la Blanche », et la thématique réapparaît aussi dans *Les damnés de la terre* (1961 : 43) où Fanon étale les « rêves de possession » du colonisé : « s'asseoir à la table du colon, coucher dans le lit du colon, avec sa femme si possible ». Le monde du colon est « un monde qui fait envie » selon Fanon (*ibid.* : 54). Et à la lumière de cette théorie, l'obsession du Chinois pour la jeune lycéenne française peut s'expliquer par le « rêve de possession » d'une personne dominée dans la société coloniale.

3.2. Assimilation d'un individu dominant au groupe dominé

La jeune fille blanche est un personnage appartenant à la communauté dominante qui s'assimile à un groupe dominé dans les récits indochinois. À en croire le Chinois, elle ressemble plus à une Annamite qu'à une Française. La qualité de la peau et des cheveux, en particulier, fait penser à une jeune indigène :

Il dit que toutes ces années passées ici, à cette intolérable latitude, ont fait qu'elle est devenue une jeune fille de ce pays de l'Indochine. Qu'elle a la finesse de leurs poignets, leurs cheveux drus dont on dirait qu'ils ont pris pour eux toute la force, longs comme les leurs, et surtout, cette peau, cette peau de tout le corps qui vient de l'eau de la pluie qu'on garde ici pour le bain des femmes, des enfants. Il dit que les femmes de France, à côté de celles-ci, ont la peau du corps dure, presque sèche. Il dit encore que la nourriture pauvre des tropiques, faite de poissons, de fruits, y est aussi pour quelque chose. (*L'amant* : 120)

Selon le Chinois, c'est donc le contact physique avec l'eau de la pluie qui la fait ressembler aux filles annamites. Cette phrase fait écho à l'extrait déjà cité ci-dessus d'*Un barrage contre le Pacifique* (168), où l'auteur associe l'eau de la pluie et les indigènes. À notre avis, il s'agit ici d'un lien intratextuel fort intéressant : l'association de la population annamite et l'eau de la pluie réapparaît dans un texte durassien écrit plus de trente ans après la manifestation originale. La nouveauté dans *L'amant* est bien sûr le motif de l'assimilation de la culture

l'amant n'est pas Annamite mais Chinois pour expliquer la double altérité de ce personnage, mais en ce qui concerne sa position dans la hiérarchie sociale, cela ne change pas grand-chose : le racisme et le mépris des colons européens touchent en effet toutes les populations non-blanches de la colonie, qu'elles soient annamites, chinoises ou métisses. Qui plus est, on sait aujourd'hui que dans les premières ébauches de ce qui allait devenir le « cycle du Barrage », écrites pendant la guerre et déposées par Marguerite Duras à l'Imec en 1995, l'homme riche à la limousine noire s'appelait Léo – et il était Annamite. En effet, Eva Ahlstedt était, au début des années 2000, l'un des premiers chercheurs au monde à étudier ces documents (voir Ahlstedt, 2001 et 2003). Les manuscrits ont depuis été édités et publiés sous le titre *Cahiers de la guerre et autres textes* (2006).

vietnamienne par l'adolescente blanche, à tel point qu'elle est « devenue une jeune fille de ce pays de l'Indochine » (120).

L'homme chinois déclare ensuite que la transformation de la jeune Française en Annamite est, en partie, due aux poissons et aux fruits tropicaux dont elle se nourrit. En effet, il s'agit ici d'un autre exemple d'intratextualité durassienne, car l'affirmation du Chinois fait penser au texte « Les enfants maigres et jaunes », publié pour la première fois en 1976 dans la revue *Sorcières*, et reproduit ensuite dans le volume *Outside. Papiers d'un jour* (1984 : 277-279)¹³. Dans ce récit d'inspiration autobiographique, Duras parle de son enfance indochinoise et de celle de son frère. Dans le texte, les deux enfants sont décrits comme entièrement créolisés et ils se sentent séparés de leur mère qui, elle, n'a jamais assimilé la culture vietnamienne :

Nous sommes des petits enfants maigres mon frère et moi, des petits créoles plus jaunes que blancs. Inséparables. On est battus ensemble : sales petits Annamites, elle dit. Elle, elle est française, elle n'est pas née là-bas. (« Les enfants maigres et jaunes », in *Outside. Papiers d'un jour*, 1984 : 277)

La mère essaie de leur faire manger des spécialités françaises, mais sans succès. Les pommes deviennent le symbole de la mère patrie – dans le sens concret du terme : la patrie de la mère – mais ce n'est pas la patrie des enfants :

Un jour, elle nous dit : j'ai acheté des pommes, fruits de la France, vous êtes Français, il faut manger des pommes. On essaye, on recrache. Elle crie. On dit qu'on étouffe, que ça c'est du coton, qu'il n'y a pas de jus, que ça ne s'avale pas. Elle abandonne. La viande, on recrache aussi, on n'aime que la chair du poisson d'eau douce cuite à la saumure, au nuoc-mam. On n'aime que le riz, la fadeur sublime à parfum de cotonnade du riz cargo, les soupes maigres des marchands ambulants du Mékong. (*Ibid.* : 279)

Comme la jeune fille de *L'amant* plus tard, les enfants de ce récit préfèrent les produits indochinois : poissons et fruits locaux. Ils ont une « appartenance indigène à la terre des mangues » (« Les enfants maigres et jaunes » : 278) et ils se sentent chez eux dans la colonie. La mère n'a pas les mêmes préférences alimentaires que ses enfants. Elle souffre de la chaleur, elle n'arrive pas à maîtriser la

¹³ De nombreux spécialistes durassiens se sont intéressés à ce récit. Citons, à titre d'exemple, Catherine Bouthors-Paillart (2002 : 3-12) qui l'analyse en détail dans le cadre de son étude sur le concept du métissage dans l'œuvre de Duras. Elle le qualifie de « texte capital » (*ibid.* : 3) malgré sa toute petite étendue : deux pages et demie.

langue vietnamienne et elle rêve d'un retour en France. Les enfants, eux, sont parfaitement assimilés à ce pays indochinois :

Non, elle, elle n'avait pas l'appétit forcené des mangues. Et nous, petits singes maigres, tandis qu'elle dort, dans le silence fabuleux des siestes, on se remplit le ventre d'une autre race que la sienne, elle, notre mère. Et ainsi, on devient des Annamites, toi et moi. Elle désespère de nous faire manger du pain. On n'aime que le riz. On parle la langue étrangère. On est pieds nus. Elle, elle est trop vieille, elle ne peut plus entrer dans la langue étrangère. Nous, on ne l'a même pas apprise. Elle, porte des chaussures. Et elle, une fois, elle attrape une insolation parce qu'elle n'a pas mis son chapeau et elle délire, elle hurle qu'elle veut retourner vers le nord du monde, dans le blé, le lait cru, le froid, vers cette famille d'agriculteurs, vers Frévent, Pas-de-Calais, qu'elle a abandonnée. (*Ibid.* : 277-278)

Notons que l'assimilation de ces « enfants maigres et jaunes » est décrite avec presque les mêmes mots que Duras a utilisés ensuite dans *L'amant* (120), où l'adolescente française est « devenue une jeune fille de ce pays de l'Indochine ». Ici, la narratrice déclare qu'« on devient des Annamites, toi et moi ». L'intra-textualité liant les deux récits nous semble ainsi explicite.

Un autre exemple d'assimilation ethnique dans le « cycle du Barrage » concerne Hélène Lagonelle, l'amie de l'internat. Comme nous avons constaté ci-dessus, ce personnage et la narratrice sont les seules filles blanches de l'établissement. De manière extasiée, la narratrice décrit le corps de la jeune fille : la douceur de sa peau et ses seins fabuleux. Elle admet désirer physiquement son amie, et à cause de ce désir elle veut la « donner » à l'homme chinois pour qu'il fasse l'amour avec elle exactement comme il fait avec la narratrice (*L'amant* : 91-92). La raison en est qu'elle identifie un lien entre son amie et le pays d'origine de son amant :

Je la vois comme étant de la même chair que cet homme de Cholen mais dans un présent irradiant, solaire, innocent [...] Hélène Lagonelle, elle est la femme de cet homme de peine qui me fait la jouissance si abstraite, si dure, cet homme obscur de Cholen, de la Chine. Hélène Lagonelle est de la Chine. (*Ibid.* : 92)

Lorsque la narratrice déclare que « Hélène Lagonelle est de la Chine », il s'agit bien sûr d'une association d'idées abstraite, qui n'a rien à voir avec la réalité, car Hélène Lagonelle est – comme nous avons constaté – d'origine européenne.

4. Conclusion

Dans cet article écrit à l'honneur d'Eva Ahlstedt, nous avons, à notre façon, étudié un champ de recherche qu'Eva a exploré en profondeur dans les années 2000 : le « cycle du Barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras. En guise de conclusion, nous constatons que la *différenciation* des groupes ethniques est une condition *sine qua non* de la société indochinoise de l'entre-deux-guerres, telle qu'elle est décrite par l'auteure. Cependant, à l'intérieur de ce cadre de racisme et de ségrégation ethnique se crée et se développe une autre thématique – celle de l'*assimilation* des cultures différentes. Nous avons montré que trois personnages d'origine française et de couleur blanche sont liés à un autre groupe ethnique : la jeune fille et son frère s'assimilent à la communauté annamite, et Hélène Lagonelle est associée à la Chine. Pour chacun d'eux il s'agit d'une appropriation de la culture de « l'Autre », c'est-à-dire d'un groupe profondément différent, dont la culture se distingue de la norme dans la colonie française. Pour un colon blanc du milieu décrit dans les récits indochinois, l'association à la population colonisée et soumise à l'autorité française est, bien sûr, avilissante. Nous avons aussi discuté un exemple de la honte associée au contact avec les indigènes et à la perte de la « face coloniale ». Cet exemple provient du premier texte du cycle, *Un barrage contre le Pacifique*. Par contre, dans les textes plus récents – « Les enfants maigres et jaunes », *L'amant* et *L'amant de la Chine du Nord* – nous pouvons distinguer une mise en valeur de la culture de « l'Autre ». Il y a ainsi une revendication de cette altérité de la part des personnages blancs et, en conséquence, le thème de l'assimilation est associé à des notions très positives.

La relation entre les deux thématiques étudiées ici est *dialectique*, dans le sens où la « thèse » originelle de la différenciation engendre l'« antithèse » de l'assimilation ethnique. Et de cette opposition dialectique s'élève, dans toute sa complexité, la « synthèse » du « cycle du Barrage ».

Bibliographie

- Ahlstedt, Eva (2001) « 'L'histoire de Léo'. La première version de 'l'épisode de l'amant' », *Moderna språk*, vol. CV, n° 2, 193-204.
- Ahlstedt, Eva (2003) *Le « cycle du Barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Göteborg : Acta Universitatis Gothoburgensis (Romanica Gothoburgensia, n° 50).
- Ahlstedt, Eva (2006) « Marguerite Duras et la critique postcoloniale 1990-2004 », in : *Actes du XVI^e congrès des romanistes scandinaves*. Roskilde Universitetscenter, 1-15.
<http://rudar.ruc.dk/bitstream/1800/8098/1/Artikel17.pdf> 14.8.2013.

- Ahlstedt, Eva (2011) « Autofiktionsbegreppet i Marguerite Duras verk från Indokinacykeln till Atlantcykeln », in : *Den tvetydiga pakten. Skönlitterära texter i gränslandet mellan självbiografi och fiktion*, éd. Eva Ahlstedt et Britt-Marie Karlsson. Göteborg : Acta Universitatis Gothoburgensis (Romana Gothoburgensia, n° 67), 73-90.
- Borjas, G. J. (1995) « Ethnicity, Neighbourhoods, and Human-Capital Externalities », *American Economic Review*, vol. 85, 365-390.
- Bouthors-Paillart, Catherine (2002) *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Genève : Librairie Droz.
- Clavaron, Yves (2001) *Inde et Indochine. E. M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*. Paris : Champion.
- Correa, Sílvio (2010) « Les frontières de l'identité chez les jeunes Brésiliens d'origine allemande », in : *L'identité des jeunes en contexte minoritaire*, éd. Annie Pilote et Sílvio Correa. Québec : Presses de l'Université Laval, 55-72.
- Duras, Marguerite (1950) *Un barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard (« Folio » n° 882).
- Duras, Marguerite (1977) *Les lieux de Marguerite Duras*. (En collaboration avec Michelle Porte.) Paris : Éditions de Minuit.
- Duras, Marguerite (1977) *L'Éden cinéma*. Paris : Mercure de France (« Folio » n° 2051).
- Duras, Marguerite (1984) *L'amant*. Paris : Éditions de Minuit.
- Duras, Marguerite (1984) *Outside. Papiers d'un jour*. Paris : P.O.L.
- Duras, Marguerite (1987) *La vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*. Paris : P.O.L (« Folio » n° 2623).
- Duras, Marguerite (1991) *L'amant de la Chine du Nord*. Paris : Gallimard (« Folio » n° 2509).
- Duras, Marguerite (2006) *Cahiers de la guerre et autres textes*. Paris : P.O.L/Imec.
- Fanon, Frantz (1952) *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil.
- Fanon, Frantz (1961) *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte (« Essais, poche » n° 134).
- Norindr, Panivong (1996) *Phantasmatic Indochina. French Colonial Ideology in Architecture, Film and Literature*. Durham & London : Duke University Press.
- Waters, Julia (2006) *Duras and Indochina. Postcolonial Perspectives*. Liverpool : Society for Francophone Postcolonial Studies.
- Waters, Julia (2013) « Faiblesse de l'homme chinois : l'expression d'une beauté masculine idéale ? », in : *Marguerite Duras. Altérité et étrangeté ou la*

Mattias Aronsson

douleur de l'écriture et de la lecture, éd. Najet Limam-Tnani. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 163-175.

Narration et autofiction

Se dire à travers l'autre : Condé, Pineau et l'histoire au féminin

Ann-Sofie Persson

Victoire, les saveurs et les mots (2006) de Maryse Condé et *Mes quatre femmes* (2007) de Gisèle Pineau ont le trait commun de mettre en scène des protagonistes femmes sorties de l'histoire familiale des écrivaines. En traçant la vie de leurs ancêtres, se penchant sur leurs luttes et leurs histoires personnelles, Condé et Pineau s'inscrivent dans une tradition féminine qui s'est donné pour objectif de prêter une voix aux femmes des générations précédentes. Ce qui auparavant était réservé à la tradition orale entre maintenant dans le monde de la littérature grâce à l'écriture. L'écriture devient ainsi un lien vers le passé qui permet à l'écrivaine d'établir un contact avec sa propre histoire personnelle ainsi qu'avec celle de son pays. De cette façon, l'écriture subvertit la norme mâle et coloniale qui régit l'historiographie, rompt le silence des femmes, fait entrer ces femmes dans l'histoire écrite, en affirmant par la même occasion la position des auteures qui lancent un défi à la société coloniale et patriarcale et leur pratique d'imposer le silence aux femmes. Dans ce travail, afin de dégager les techniques utilisées pour écrire l'histoire au féminin et m'interroger sur leur rapport à l'écriture de soi, je vais me concentrer sur trois aspects dans la comparaison entre Condé et Pineau : les textes comme sources de savoir, les expressions de créativité et les stratégies fictionnelles dans l'écriture (auto)biographique.

Les structures narratives choisies par Condé et Pineau se distinguent l'une de l'autre. Le récit de Condé est divisé en vingt chapitres décrivant la vie de sa grand-mère Victoire et de sa mère Jeanne. L'histoire s'ouvre sur la naissance de Victoire et peint la mère et la grand-mère de celle-ci au sein de leur famille, et se termine avec la mort de Victoire en 1915. Pineau a opté pour une structure tout à fait différente, divisant le récit en quatre parties, chacune portant le nom d'une femme, dans l'ordre suivant : Gisèle, Julia, Daisy et Angélique. Daisy est la mère de Pineau, Gisèle sa tante (et la sœur aînée de sa mère) morte très jeune. Julia est la grand-mère paternelle de Pineau et le personnage principal de *L'exil selon Julia* (1996) de Gisèle Pineau. Angélique, née en 1792, était une esclave libérée en

1831 par un certain Jean-Féréol Pineau, ce qui la place du côté du père de l'auteur. Le récit de Pineau ne suit pas un ordre chronologique strict et place les quatre femmes dans un huis-clos imaginaire qu'elle désigne comme « une gêole noire » (Pineau 2007 : 10)¹, décrite comme une case traditionnelle bâtie sur quatre roches, symboliquement associées aux quatre femmes, ainsi désignées comme une sorte de support de base pour Pineau. Dans cet univers onirique hors du monde et hors du temps où les femmes sont rassemblées, elles se livrent à la remémoration, aux souvenirs, évoquant leur vie passée aux autres.

Ultimately the contrasting journeys that these women take back in time allow Pineau a greater understanding of both herself and her Guadeloupean heritage. [...] These women each help liberate Pineau from her own transgenerational traumas by constructing a narrative of the past that helps her create her own sense of identity. (Thomas 2010 : 35)

Leur interaction forme un récit co-construit permettant de tracer l'histoire féminine dans la famille de Pineau. Dire l'autre revient à se dire, mais de façon oblique.

Comme pour tout écrivain antillais, l'esclavage touche la vie des ancêtres de Condé et de Pineau et s'inscrit aussi dans leurs récits. Le personnage d'Angélique permet à Pineau de représenter le passé colonial tel qu'il s'exprime pour une esclave dont le maître est abusif. Comme l'affirme Bonnie Thomas, « For Pineau this direct link with her slave ancestry means the oppressive past will never be forgotten » (2010 : 37). Dans son récit, Pineau fait raconter à Angélique comment, à l'âge de quatorze ans, elle se fait violer par le fils dans la famille où sa mère travaillait comme cuisinière. Cet homme, alors âgé de 28 ans, la force à quitter sa mère pour vivre avec lui et mettre au monde ses enfants. Ce qui distingue l'histoire d'Angélique de tant d'autres est, qu'à la fin, cet homme se marie avec elle et fait d'elle une femme libre. C'est ainsi qu'elle est la première femme dans la lignée de Pineau à porter ce nom de famille. L'histoire personnelle d'Angélique est imbriquée dans celle de l'esclavage. Plus précisément, elle vit pendant la période tumultueuse autour de la Révolution française où l'esclavage est aboli et rétabli. Dans son récit, Pineau s'est imaginé que chacune des femmes apporte un objet dans la gêole noire où leur rencontre a lieu : Daisy un livre, Julia une branche, Gisèle un chapeau et Angélique une coupure de journal de la *Gazette officielle de la Guadeloupe* du 31 mai 1831. Le journal déclare qu'un certain nombre d'esclaves ont été libérés par leur maître, parmi eux Angélique et ses enfants². Avec les mots de Susan Ireland, « the incorporation of dates and histo-

¹ Dans la suite du travail toute référence à cet ouvrage sera donnée simplement entre parenthèses.

² Dans une interview de 2004, Pineau explique: « In going back in my family history, I found in the official news of Guadeloupe in 1832 a black woman named Angélique who had eight children

rical documents into the text underscores the intersections of world history and the family history » (2008 : 79). Le récit montre les quatre femmes en train de regarder l'article du journal et Daisy se demande si Angélique sait vraiment lire. Daisy pense : « Certain, Angélique a appris par coeur la page de la *Gazette*. Quelqu'un la lui a lue, jadis, et la page s'est imprimée dans sa mémoire. Angélique fait semblant de déchiffrer son feuillet, mais les mots se présentent parfois à la manière d'une récitation apprise à l'envers. Daisy sait lire. » (63-64) Dans le passage suivant du récit la page du journal est incorporée. La lecture à haute voix qu'en fait Daisy souligne les relations entre l'écriture, le fait de savoir lire et l'apprentissage par coeur propre à la tradition orale. En apprenant le texte par coeur, Angélique semble avoir internalisé le discours colonial tel qu'il raconte l'histoire de sa libération. Daisy, en lisant le texte à haute voix, illustre un certain pouvoir sur la situation acquis grâce à l'alphabétisation. En répétant les mots du texte officiel, elle se l'approprie dans un sens. De plus, sa lecture a une conséquence tout à fait tangible : les esclaves libérés mentionnés dans le journal apparaissent de façon magique dans la case avec elles :

D'un coup, ils sont là, vivants, avec elles dans la gêole sans fenêtre. Trente hommes, femmes et enfants, étonnés d'avoir pu traverser si aisément les ans. Sans acte de naissance ni papiers notariés, les quatre femmes les savent de leur parentèle. Bon gré, mal gré, elles ont hérité de cette histoire meurtrie. L'un ou l'autre de leurs ancêtres a connu la traite, la cale du bateau négrier, la vente sur les marchés, l'esclavage... Elles sont leurs descendantes. (68)

La réaction de Daisy après sa lecture est forte. Elle veut se laver les mains comme si elle voulait se purifier de la sale histoire de l'esclavage. Elle pleure de honte d'avoir fait entrer le passé dans le présent dans son désir de vouloir montrer à Angélique qu'elle sait lire. La lecture de la page du journal établit un lien entre Daisy et ses ancêtres esclaves. Ce lien se matérialise avec leur apparition dans la gêole. Pineau précise sur ce rapport à l'esclavage : « Today still, we are haunted by that violence because our ancestors were denied their humanity, subjects and objects of commerce, exiled, deported, raped, assassinated and that was only 150 years ago » (Veldwachter 2004 : 183). Puisqu'elles écoutent la lecture et observent le spectacle des esclaves traversant le temps et l'espace pour les retrouver dans la case, la tante Gisèle et Julia sont invitées à participer dans la formation et la transmission de l'histoire à travers le récit rassemblant et incorporant diverses sources et différentes voix. Comme le constate Susan Ireland, les récits des quatre

with a Mr. Pineau Férérol who came from La Rochelle in France. He freed this woman and her children, and that's how I came by the name Pineau » (Veldwachter 2004 : 79).

femmes « illustrate the ways in which family stories are passed down from one generation to the next » (2008 : 79). Ainsi, *Mes quatre femmes* est « a striking example of the textualization of memory and of women's voices from the past » (Ireland 2008 : 79).

Le journal comme un moyen d'accéder à l'histoire féminine est également utilisé par Condé. Elle décrit comment sa mère, Jeanne, devient une célébrité locale grâce à ses succès scolaires : « Le journal *Le Nouvelliste* célébra la réussite de Jeanne au brevet supérieur par un article vibrant intitulé : 'Négresse en avant ! En avant toute ! » (Condé 2006 : 191)³. Jeanne fait partie d'un groupe exclusif d'élèves, « les premières de la Race » (191). En toile de fond à son histoire se dresse la société guadeloupéenne avec sa ségrégation raciale et son héritage colonial, où les standards varient en fonction de l'appartenance ethnique de chacun et où les exploits scolaires d'une petite fille noire surprennent au point d'en faire une nouvelle dans la presse. McCormick parle du travail de Condé comme étant celui d'un « archivist and biographer » (McCormick 2007 : 66), et la presse écrite semble une source importante d'information sur cette histoire féminine. En effet, Condé s'appuie également sur la presse en traçant l'histoire de sa grand-mère Victoire. Celle-ci étant analphabète, elle n'a laissé aucune trace écrite de sa main et contrairement à sa fille Jeanne elle n'a évidemment aucun exploit scolaire à montrer au monde. En revanche, ses exceptionnels dons de cuisinière sont considérés dignes d'être exposés dans le journal. Les menus qu'elle compose pour les dîners donnés par la famille où elle travaille sont transcrits et publiés dans le journal. Condé écrit à ce propos : « Ma mère garda dans ses papiers le numéro 51 de *L'écho pointois* où figure au mitan d'un article dithyrambique le menu de ce repas de baptême, composé avec lyrisme comme un poème et vraisemblablement envoyé au journal par les soins d'Anne-Marie » (121). Dans le récit suit le texte du journal avec le menu et le commentaire final du journaliste : « Quelle imagination hardie, quelle créativité ont présidé à l'élaboration de ces délices ! L'eau ne vous en vient-elle pas à la bouche, cher lecteur ? » (122). Le lecteur directement visé dans l'article se dédouble. A l'origine faisant référence au lecteur du journal, le texte permet également au lecteur de Condé de se reconnaître dans cette appellation. Le temps s'annule et l'écriture de l'histoire personnelle altère le cadrage du menu. Le fait d'incorporer la voix officielle du journal dans le récit semble la subordonner à la voix de la biographie. Le journal parle de créativité et d'imagination en décrivant le menu de Victoire et Condé adopte ce même vocabulaire dans une comparaison entre la cuisine de sa grand-mère et sa propre écriture⁴. En fait, Condé affirme que Victoire était réticente à dévoiler ses secrets culinaires afin que sa maîtresse puisse établir un menu écrit : « Comme un écri-

³ Dans la suite du travail toute référence à cet ouvrage sera donnée simplement entre parenthèses.

⁴ Corbin note la comparaison sans développer l'idée (Corbin 2007 : 244, note 15).

vain dont l'éditeur décide du nom, de la couverture, des illustrations de l'ouvrage, c'était en partie se dessaisir de sa création » (123). Le repas serait la partie centrale du texte, le menu un emballage paratextuel qui l'accompagne. Pourtant, perdre le contrôle sur les seuils du texte implique des risques. Pour Victoire, cuisiner n'est pas un simple gagne-pain :

[C]'était sa manière d'exprimer un moi constamment refoulé, prisonnier de son analphabétisme, de sa bâtardise, de son sexe, de toute sa condition asservie. Quand elle inventait des assaisonnements, ou mariait des goûts, sa personnalité se libérait, s'épanouissait. Cuisiner, c'était son rhum Père Labat, sa ganja, son crack, son ecstasy. Alors, elle dominait le monde. Pour un temps, elle devenait Dieu. Là aussi, comme un écrivain. (123)

Faire la cuisine permet de s'exprimer, de s'affirmer, de s'octroyer une voix pour dire son statut subordonné fondé sur le manque d'éducation, sur des origines modestes, sur le sexe et la classe. C'est aussi une drogue qui donne à la cuisinière le sentiment de contrôler le monde dans le sens divin. La comparaison entre la cuisine et l'écriture continue tout au long du récit, mettant sur un pied d'égalité l'indifférence de la cuisinière et de l'écrivain devant les éloges d'autrui (126), comparant Victoire pendant les périodes où elle ne cuisine pas à un écrivain privé d'ordinateur (196), le manque de liberté en cuisinant avec l'obligation de l'écrivain de se plier aux exigences d'un éditeur (240), l'absence d'inspiration chez Victoire avec l'auteur de best-sellers qui recycle sans scrupules de vieilles stratégies pour avoir du succès (295), le besoin d'adapter les plats aux désirs de Jeanne lorsqu'elle est enceinte d'un écrivain de chez les éditions de Minuit forcé d'écrire soudain pour la collection Harlequin (313). Condé expose ouvertement les objectifs de son récit, qui repose sur cette comparaison : « Ce que je veux, c'est revendiquer l'héritage de cette femme qui apparemment n'en laissa pas. Etablir le lien qui unit sa créativité à la mienne. Passer des saveurs, des couleurs, des odeurs des chairs ou des légumes à celle des mots » (104). En établissant le lien entre son écriture et la cuisine de sa grand-mère, plaçant les deux activités dans la catégorie de la créativité et de l'imagination, Condé réclame un certain héritage non-dit, fournit une voix à la femme silencieuse et poussée au silence. Le récit sur sa grand-mère permet à Condé de tracer sa propre histoire, de la raconter à travers un ancêtre féminin⁵. Condé se sert de mots inscrits dans l'univers traditionnel des sens : le goût, l'odorat, la vue. En même temps, en racontant l'histoire de sa mère, Condé révèle d'autres traits liés à son travail d'écrivain : la rigueur et l'héritage

⁵ Corbin mentionne cette structure commune parmi les écrivaines antillaises qui se tournent plus vers les grand-mères que vers les mères, préférant sauter une génération (Corbin 2007 : 239).

culturel français. Le récit portant sur ces deux femmes inscrit Condé dans les deux sphères. Elle tient aussi bien de la force créatrice et la volupté de sa grand-mère que du côté rigoureux et cultivé de sa mère. De façon similaire, le récit de Condé tient aussi bien de l'(auto)biographie que de la fiction. Dans une interview datant de 2010, Condé affirme, en parlant de *Victoire, les saveurs et les mots*, qu'« il y a toute une série de faits vérifiés et authentiques, mais il y a aussi, et je l'avoue, toute une série de faits inventés. [...] C'est en effet l'histoire de ma mère et ma grand-mère mais revue et corrigée par un regard qui imagine » (Boisseron 2010 : 144).

Dès l'entrée dans son texte, Condé insiste sur le côté fictif de son récit relatant l'histoire de sa grand-mère et de sa mère, le désignant comme une « reconstitution » (9). L'épigraphe reprend un texte de Bernard Pingaud disant : « Il devient indifférent que je me souvienne ou que j'invente, que j'emprunte ou que j'imagine. » (11) Les derniers mots de ce qui se présente comme une sorte de préface précédant le premier chapitre numéroté expriment la même idée : « Tel qu'il est, je livre le portrait que je suis parvenue à tracer, dont je ne garantis certainement pas d'impartialité, ni même d'exactitude » (19). En parlant de sa grand-mère et Dernier Argilius, le père de Jeanne, Condé précise que personne ne peut connaître l'exacte nature de leur relation : « Raturée cette histoire-là. Rayée des mémoires » (66). Ainsi, dit-elle, « Je ne peux qu'imaginer » (67). Son imagination frôle de très près la vie intime et sexuelle de sa grand-mère, décrivant dans le détail ce qu'elle, née après la mort de cette première, ne peut pas savoir. D'après sa façon d'écrire leur histoire, il ne s'agit pas du rapport entre le violeur et sa victime. Affirmer ceci accorde une certaine liberté et un certain pouvoir à Victoire qui se présente moins comme une victime que comme une femme qui connaît les plaisirs du corps. Condé expose la subordination structurelle des femmes dans la société patriarcale tout en affirmant que celle qui sait jouir de son corps peut reprendre un peu du contrôle dans ses relations individuelles avec les hommes. Victoire devient ainsi plus une victime des normes et des préjugés de la société que dans sa vie intime. Condé réécrit l'Histoire et mettant en cause pourquoi un homme comme Dernier Argilius est dépeint comme un modèle, un martyr, un défenseur des droits des noirs pauvres alors qu'il a maltraité tant de femmes, les laissant dans des situations intenable et sans soutien (59-60). La recherche académique sur les femmes antillaises est aussi mentionnée par Condé de manière ironique, lorsqu'elle se demande, vu les changements dans la société : « Bientôt sur quoi écriront nos étudiants américains ? » (143). Comme le constate Corbin :

What immediately strikes the reader of *Victoire* is how little information is left on women of this race and class in the Guadeloupe of that era. Most live in anonymity, their deaths are hardly remarked and there is

nothing left to communicate who they were after they are gone. What makes Victoire different is the daughter that she succeeded in raising and educating and, of course, the grand-daughter who writes her life story. (Corbin 2007 : 235)

Les stratégies employées par Pineau pour raconter l'histoire de ces ancêtres relèvent aussi de la fiction, tout d'abord par le fait de les placer dans cette gèole noire hors du temps et de l'espace. La manière dont les histoires des quatre femmes est encadrée par ce lieu imaginaire porte aussi les traces de la tradition orale. Le récit met en scène la narration collaborative des femmes. Leur façon de raconter est comparée au travail traditionnel des femmes en couture : « Chacune parle à son tour et expose les voilures de sa vie qu'elle enguirlande et brode à sa manière » (10). Les histoires narrées sont des tissus faits pour guérir les plaies (10-11). L'histoire de Gisèle est construite de façon collaborative par Gisèle et Daisy, qui « finissent par s'accorder sur une version consensuelle de l'histoire qu'elles livrent d'une même voix » (25). L'histoire féminine est ici co-construite et négociée, mais unie dans une voix unique. A d'autres moments, les histoires sont racontées autrement, la narration inscrite dans un autre contexte, suivant une autre structure. Ainsi, Angélique demande à Daisy, qui a vécu en Afrique, de raconter ses expériences. Le récit de Daisy est ensuite constamment interrompu par Angélique, qui raconte les histoires qu'elle tient de personnes venues d'Afrique et qui ont partagé avec elle leurs souvenirs. Ces histoires sont marquées par le manque qui fonctionne comme un cadre à la reconstruction par la mémoire et à travers la narration de cet univers perdu et regretté (121-124). Les différentes couches de fiction se superposent et se multiplient. La stratification de l'Histoire la rend complexe et sa transmission orale, aussi bien celle qui parle d'une Afrique d'avant l'esclavage que celle qui serait plutôt postcoloniale, est intégrée dans la littérature, représentée par écrit. Comme Bonnie Thomas le remarque, ce qu'elle appelle un « intergenerational dialogue » peut être lié à Edouard Glissant et ses idées sur la Relation, « for each woman narrates her trauma in a gesture of openness to her female family members. Furthermore, within each woman's story the other women speak – interrupting, reminiscing and redirecting the narrative flow so as to encompass their own past » (2010 : 37). Contrairement à Condé qui termine son récit avant sa propre naissance, Pineau apparaît en tant que personnage enfant dans les histoires racontées par sa mère Daisy et par sa grand-mère Julia : « Elle chante faux et elle écrit des histoires » (104). Le journal dans lequel Pineau enfant transcrit les histoires de sa famille, de son père abusif et violent, se retrouve à un moment entre les mains de ce même père (137). La peur d'une punition terrible fait promettre à Pineau enfant de ne plus jamais raconter des histoires dans lesquelles quelqu'un puisse se reconnaître (139-140). La menace

disparue, Pineau se permet pourtant dans *Mes quatre femmes* de transformer cette histoire féminine en œuvre littéraire écrite tout en gardant un pied dans la tradition orale. En écrivant l'histoire de ces femmes emprisonnées, les laissant s'exprimer enfin librement, Pineau « maps out paths of liberation » (Thomas 2010 : 37).

Les relations entre l'histoire féminine orale et écrite traitées dans ce travail mérite évidemment encore de l'attention. Ce que l'on peut constater dès maintenant est que les sources écrites, officielles ou personnelles, sont rares, insuffisantes. Les histoires racontées par Condé et Pineau puisent dans d'autres sources, dont l'une serait la tradition orale avec la narration collaborative et publique où l'histoire féminine est transmise d'une femme à une autre, d'une génération à une autre. Pourtant, Condé et Pineau ne peuvent pas se passer de stratégies fictionnelles. L'utilisation de sources différentes et de ces stratégies fictionnelles, exprimant une attitude particulière vis-à-vis de l'Histoire, une sorte de conscience de la nature construite de tout récit historique, constitue une écriture subversive où Condé et Pineau lancent un défi à la manière traditionnelle de former et transmettre l'Histoire, propre au patriarcat et au pouvoir colonial. Remettant ainsi en cause la tradition écrite dans ses versions masculines et coloniales, Condé et Pineau prêtent une voix aux femmes des générations précédentes. En même temps, elles s'appuient sur leurs ancêtres pour se donner de la force, pour tracer leur expression propre. Elles optent pour « an innovative form of life-writing » (Ireland 2008 : 79) qui consiste à se dire à travers l'autre.

Bibliographie

- Boisseron, Bénédicte (2010) « Intimité : entretien avec Maryse Condé/Intimacy : Interview with Maryse Condé », *International Journal of Francophone Studies* 13/1, 131-53.
- Condé, Maryse (2006) *Victoire, les saveurs et les mots*. Paris : Mercure de France.
- Corbin, Laurie (2007) « The Return To and Beyond the Mother : Maryse Condé and Representations of Maternity », *Life Writing* 4/2, 231-45.
- Ireland, Susan (2008) « *Mes quatre femmes*. » Review, *World Literature Today* 82/1, 78-79.
- McCormick, Robert H. Jr (2007) « *Victoire, les saveurs et les mots*. » Review, *World Literature Today* 81/3, 66-67.
- Pineau, Gisèle (2007) *Mes quatre femmes*. Paris : Editions Philippe Rey.
- Thomas, Bonnie (2010) « Transgenerational Trauma in Gisèles Pineau's *Chair piment* and *Mes quatre femmes* », *International Journal of Francophone Studies* 13/1, 23-38.

Se dire à travers l'autre

Veldwachter, Nadège (2004) « An interview with Gisèle Pineau », *Research in African Literatures* 35/1, 180-86.

Matematica narrativa :
l'equazione tra autore e narratore
nell'opera di Erri De Luca

Carla Cariboni Killander

Al lettore che esitasse incerto quanto alla maniera giusta di accostarsi all'opera di Erri De Luca si potrebbe dire, per rassicurarlo, che ogni porta d'ingresso è buona. L'opera di De Luca si rivela infatti coerente e compatta; chi ne intraprende la lettura è, in capo a un paio di libri, iniziato al suo mondo, ne riconosce le atmosfere, i luoghi e le situazioni e ne individua ben presto l'impressione di verità come il tratto forse più caratteristico. Supponiamo che il nostro lettore entri in materia De Luca attraverso uno dei suoi ultimi lavori, il testo teatrale *La doppia vita dei numeri*, del 2011¹. Erri de Luca vi mette in scena un fratello (LUI) e una sorella (LEI), entrambi sessantenni, che passano la notte di Capodanno insieme nell'appartamento di lei a Napoli. Per l'occasione della festività, lei è riuscita a convincere lui, scrittore di professione dal carattere un po' schivo che ha lasciato la città di Napoli all'età di 18 anni, a tornarvi. Nel corso della commedia, appaiono i personaggi del padre e della madre, ormai deceduti, ma di apparenza più giovane dei figli; invitati dalla sorella, che ha aggiunto due sedie attorno al tavolo, essi si siedono e partecipano a una partita di tombola coi figli, da cui non sono visti né uditi ma che loro possono vedere e udire. Fratello e sorella si occupano di sorvegliare le caselle dei genitori, ponendo dei ceci sui numeri estratti. Un'altra figura spettrale è quella di Italia, la donna di servizio che viene a più riprese apostrofata dalla sorella, che tuttavia non la può vedere e che resta invisibile anche per il fratello, ma non per i genitori. Elementi di napoletanità colorano il testo, sul piano linguistico così come sul piano contenutistico, col capodanno accompagnato dai botti, la tombola narrata, dove ogni numero estratto è associato a un nome, persona o cosa, su cui i partecipanti improvvisano una mini-storia, a partire dalla quale vengono evocati ricordi personali.

¹ A partire da ora, tutte le indicazioni di pagina per le opere di De Luca si riferiscono alle edizioni presenti nella bibliografia.

Storie non inventate

Per poco che il lettore sia informato sulla vita dell'autore De Luca, non potrà non reagire, leggendo *La doppia vita dei numeri*, alla presenza di alcuni dati, a livello di fatti e di persone, che invitano immediatamente a una lettura in termini autobiografici: il mestiere di scrittore di lui², la sua provenienza napoletana e il suo abbandono della città all'età di 18 anni, la presenza di una sorella, la partecipazione come volontario durante la guerra di Bosnia (i botti di Capodanno ricordano al personaggio del fratello i bombardamenti durante la guerra di Bosnia, così come i bambini di Mostar che giocavano nelle macerie gli ricordavano quelli di Montedidio, p. 23, quartiere di Napoli nel quale De Luca ambienta uno dei suoi racconti, *Montedidio*). Tutti questi dati trovano un corrispettivo nella realtà, come si può facilmente verificare ascoltando per esempio alcune dichiarazioni rilasciate da De Luca in occasione di interventi su Rai Uno³. In un breve testo che precede la commedia, intitolato *La scuola dell'ammùina*, De Luca ne autorizza peraltro la lettura in chiave autobiografica: « *La doppia vita dei numeri* – afferma – proviene dalle feste nella mia piccola famiglia d'origine, quando quei pochi c'erano tutti. La sera di capodanno si allestiva la tombola [...] » (p. 13). L'effetto di questi indicatori autobiografici risulta amplificato a causa di una *mise en abyme* presente nella commedia: il fratello rivela infatti alla sorella che sta lavorando su una commedia che si svolge nella notte di Capodanno tra un fratello e una sorella (cf. p. 26). L'allusione a questa commedia – della quale siamo indotti a credere che riproduce virtualmente il contenuto stesso di quella che stiamo già leggendo – non fa che prolungare il gioco delle proiezioni autobiografiche, rinforzando l'impressione di verità. Alla notizia, la sorella reagisce con enfasi:

LEI Mi pigli in giro? Frate e sora l'ultimo dell'anno? Noi due? Stai scrivendo una commedia su noi due stasera? Ma 'nu poco 'e fantasia non ti raggiunge mai? E inventala una storia, una volta almeno nella vita! Che ci vado a fare a teatro a vedere noi due? Sai che scocciatura!
(pp. 28-29)

Facendo eco alla sorella del personaggio, pur senza dividerne il tono canzonatorio, si può legittimamente affermare che De Luca non inventa, o perlomeno trae la materia prima dei suoi racconti direttamente dalla sua vita privata. Questo appare in armonia con le dichiarazioni stesse dell'autore: « Scrivo storie dei fatti

² Gasparini osserva: « En faisant de son héros un écrivain, l'auteur crée un effet de miroir que le lecteur perçoit comme un indice d'implication personnelle dans le récit » (2004: 60).

³ Sulla partecipazione di De Luca come volontario durante la guerra di Bosnia si può ascoltare un suo intervento sul sito: <http://www.scrittoriperunanno.rai.it/video.asp?currentId=93> (ottobre 2013).

miei. Ecco, io non invento storie, non invento personaggi. Tiro fuori persone dalla vita svolta»⁴. In numerosi interventi De Luca, che non disdegna le occasioni di incontro col pubblico e le apparizioni mediatiche, fornisce informazioni e dati oggettivi che consentono il raffronto e la verifica a chi volesse intraprendere una lettura referenziale della sua opera. Una tale lettura porterebbe con ogni probabilità ad avvalorare la verità di molti personaggi ed episodi del mondo diegetico di De Luca, cioè il loro aderire a personaggi ed episodi del mondo reale, presente o passato.

Racconti autobiografici

Non autobiografici nel senso stretto della parola, quello cioè definito da Philippe Lejeune ormai quaranta anni orsono, i racconti di De Luca si situano in quella zona di mezzo tra romanzo e autobiografia che così difficilmente si presta a definizioni chiare che incontrino il consenso dei più⁵. Il lettore di De Luca ha, per riprendere le parole di Philippe Lejeune, « des raisons de penser que l'histoire vécue par le personnage est exactement celle de l'auteur » (1975 : 24). Tuttavia, applicando il principio che, al fine di stabilire un patto autobiografico, è necessaria l'identità onomastica tra autore, narratore e personaggio, i racconti di De Luca non possono essere definiti autobiografie : « Le héros peut ressembler tant qu'il veut à l'auteur : tant qu'il ne porte pas son nom, il n'y a rien de fait », precisa Lejeune (1975 : 25)⁶. De Luca scrive, diremo, « racconti autobiografici », una categoria teorica più malleabile, creata per rendere conto di testi in cui la somiglianza tra autore e personaggio è più o meno accentuata, senza mai essere inequivocabilmente comprovata dal nome proprio. Secondo Ph. Lejeune, l'autobiografia è una faccenda di « tout ou rien », a differenza dal romanzo autobiografico che conosce gradazioni : « La "ressemblance" supposée par le lecteur peut aller d'un "air de famille" flou entre le personnage et l'auteur, jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui "tout craché" » (1975 : 25). Secondo V.

⁴ Dichiarazione facente parte di un intervento su :

<http://www.scrittoreperunanno.rai.it/scrittori.asp?videoId=90¤tId=26> (ottobre 2013).

⁵ La natura delle difficoltà che incontra chi si accosti al campo teorico dell'autofinzione è stata acutamente descritta da E. Ahlstedt (2010 : 18). Il campo dell'autofinzione continua a essere seminato e nuove definizioni a spuntare. Eccone per esempio una recentemente fornita da D. Giglioli : « L'autofinzione è un testo in cui per contratto non si può mai prescindere dall'*imago*, se non dalla figura reale, di chi scrive. Il lettore stipula con lo scrittore un patto che lo impegna a considerare cioè che legge come emesso da una voce reale, da una persona concreta che risponde con nome e cognome ; non come nel romanzo da un narratore che, anche nel caso in cui sia invisibile e onnisciente, è comunque parte del mondo d'invenzione. » (2011 : 53). Fa parte del contratto il diritto di mentire : « Fosse anche tutto falso, è il *mio* falso che vi sto sottoponendo, e in quanto mio è comunque autentico » sembra dirci, secondo Giglioli, lo scrittore di un'autofinzione (2011 : 54).

⁶ Secondo E. Ahlstedt, Lejeune « erbjuder ett överraskande enkelt men ändå funktionellt förslag att särskilja självbiografi och roman [...] » (2010 : 27).

Jouve, la tendenza del lettore a procedere a una lettura referenziale del personaggio è generalizzabile al genere romanzesco : « La réception du personnage comme personne [...] est une donnée incontournable de la lecture romanesque. C'est le mouvement naturel du lecteur que de se laisser prendre au piège de l'illusion référentielle » (1992 : 108). Sottoscriviamo a questa tesi di Jouve, a condizione di correggerla aggiungendo che la tendenza in questione sarà più o meno naturale in funzione dei personaggi : si manifesterà debolmente, per esempio, con un personaggio impalpabile come il signor Palomar di Calvino, e fortemente con il narratore omodiegetico di, per esempio, *I pesci non chiudono gli occhi* di De Luca. Attraverso la presenza di un narratore omodiegetico in molti dei suoi racconti, De Luca va ad illustrare la tendenza generale della letteratura italiana degli ultimi vent'anni a dare spazio all'espressione dell'io, rilevata da più di un critico⁷.

L'innominato

Se la somiglianza tra autore e narratore appare accentuata nei racconti di De Luca, va precisato che il nome del narratore, spesso omodiegetico, viene taciuto. Il rifiuto o l'omissione del nome sono anzi tematizzati. Così avviene in *Non ora, non qui*, dove il ragazzino, afflitto da balbuzie, evita di pronunciarlo ed è infastidito nel sentirlo, durante l'appello a scuola :

In aula durante l'appello il mio nome esclamato mi scuoteva. Era solo una sigla ed era già un ordine, mal pronunciato, mal annunciato. Era da poco il mio ed era già gualcito. Il fastidio di portarne uno mi venne fin da bambino e mi istigava a non rispondere alla domanda anche cortese "come ti chiami?". Mio padre che teneva molto al nome, attribuiva la mia scostumatezza alla vergogna di non saperlo dire bene nella balbuzie. (p. 13)

Nel racconto « Aiuto » in *Il contrario di uno*, il narratore omodiegetico narra di un incontro con una donna durante una scalata in montagna e riporta frammenti di un dialogo tra di loro. Eccone una breve sequenza :

⁷ Secondo Martemucci « [...] nell'Italia degli ultimi venti anni particolare rilevanza è stata riservata alla letteratura del sé – sempre più frequenti sono i romanzi in prima persona, in cui il personaggio principale condivide la stessa identità con il narratore e con l'autore –. » (2008 : 163). Nella sua panoramica della giovane narrativa italiana, Pistelli nota : « Elemento di ulteriore coesione fra molti di questi testi di narrativa è poi il dato autobiografico, un interesse per i problemi dell'io [...] » (2013 : 35). Giglioli, dal canto suo, individua nella centralità dell'io (vero o falso che sia quanto questo io afferma) « la regola aurea dell'autofinzione » (2011 : 54). Se nessuno di questi critici si occupa della narrativa di De Luca (solo citato nel testo di Pistelli) questo si spiega col fatto che esplorano l'autofinzione, genere al quale l'opera di De Luca non sembra appartenere, se nella sua definizione è incluso il diritto che l'autore si arroga apertamente di giocare con la verità.

“Che mestiere fai?” chiede.
“Scrivo storie e poi le vendo.”
“Sei uno scrittore?”
“Uno che fa lo scrittore.”
“Il cognome?”
Lo pronuncio con rassegnazione.
“Non l’ho mai sentito.”
“Appunto.” (p. 34)

Tipica dell’io narrante di De Luca è, come vedremo, l’affermazione di un’identità debole : pronunciata con rassegnazione, non coincidente con la professione (scrivere appartiene alla categoria del fare, non dell’essere), quasi rinnegata (« appunto » sta a significare la disillusione dell’io narrante quanto a un possibile riconoscimento della propria identità da parte dell’altro). Allo stesso modo in cui il nome del narratore omodiegetico non appare mai, vengono taciuti anche i nomi di altri personaggi dietro i quali si celano verosimilmente persone reali appartenenti alla sfera privata dell’autore e delle quali si fornisce spesso solo il titolo di parentela, madre, padre, sorella, nonno, nonna, o un nome senza cognome (così, ad esempio, l’amico Massimo e la cameriera Filomena di *Non ora non qui*, o la cameriera chiamata Italia in *La doppia vita dei numeri*)⁸. Se mancano i nomi, c’è però nei racconti di De Luca una tematica del nome. Ecco come, in *I pesci non chiudono gli occhi*, il narratore commenta il fatto di non ricordare il nome della ragazzina, chiamata « ragazzina del Nord » (p. 24), che gli ha causato i primi turbamenti d’amore all’età di dieci anni :

Mi secca mentre si allungano le pagine non ricordare il nome della ragazzina. Cinquant’anni di lasco non giustificano. Di lei mi vengono le frasi mentre avanzo a scrivere, si aggiungono dettagli precisi e niente nome. Potrei piazzargliene uno, magari anche appropriato, un nome della mitologia greca, ma diventerei uno del mestiere, uno che inventa.
(p. 66)

La trappola referenziale di cui parla Jouve è verosimilmente tesa e pronta a chiudersi sul lettore di fronte a passaggi di carattere metadiscorsivo come questo in cui, facendo eco all’autore De Luca, il narratore nega che i fatti narrati siano frutto di invenzione ; la corrispondenza tra autore e narratore si impone come per effetto di una matematica narrativa.

⁸ Esistono eccezioni tuttavia, per esempio nel racconto « Il pannello » facente parte di *In alto a sinistra*, dove il narratore fornisce il nome e cognome del professore di greco e di latino. Che si tratti di un’eccezione è indirettamente confermato dal commento metadiscorsivo che introduce l’informazione sull’identità : « Bisogna ora che io nomini quest’uomo : Giovanni La Magna » (p. 25).

Paratesto, testo e ripetizioni attraverso i testi

Lejeune enumera i modi in cui si crea nel lettore l'impressione che dietro il narratore si celi l'autore reale : « soit par recouplement avec d'autres textes, soit en se fondant sur des informations extérieures, soit même à la lecture du récit dont l'aspect de fiction sonne faux [...] » (1975 : 24-25). Gasparini commenta alcuni elementi testuali e paratestuali (sia peritestiuali – cioè in contiguità col testo, quali titoli, prefazione, note, copertina ecc. – che epitestiuali – cioè non annessi all'oggetto testo, ma presenti in uno spazio fisico e sociale esterno ad esso e potenzialmente sconfinato, come interviste con l'autore o con l'editore ecc.) che inducono il lettore alla lettura autobiografica di un romanzo (il « romanzo autobiografico » è inteso in questo senso come un genere che si cristallizza per effetto della ricezione da parte del lettore)⁹. Abbiamo già avuto l'occasione di osservare la presenza di elementi paratestuali (sia peritestiuali, come il testo di De Luca che precede *La doppia vita dei numeri*, autorizzandone la lettura autobiografica, che epitestiuali, come le dichiarazioni pubbliche dell'autore) : se questi elementi, invitando a un confronto con informazioni esterne al testo, permettono di verificarne il valore di verità, la verità in quanto impressione, o effetto creato ad arte, è analizzabile restando all'interno dei testi.

Un esempio che abbiamo già commentato, a proposito di *La doppia vita dei numeri*, è quello della *mise en abyme*, citata da Gasparini tra le strategie che nutrono l'illusione referenziale, pur problematizzando la relazione tra finzione e realtà (cf. Gasparini 2004 : 119-125). L'allusione a Montedidio, quartiere di Napoli a cui De Luca ha dedicato un libro che ne porta il titolo, funziona seppur indirettamente, come un'autocitazione, caso particolare di intertestualità contemplato da Gasparini tra le strategie che sollecitano il lettore in direzione di una ricezione autobiografica di un'opera di finzione (cf. Gasparini 2004 : 116-118). Passiamo quindi a illustrare, restando all'interno dei testi, alcuni indicatori di verità dell'opera di De Luca.

A contribuire all'effetto di verità, portando il lettore a credere che il narratore altro non è che l'alter ego dell'autore, è indubbiamente il ritorno da un testo all'altro di episodi, luoghi e situazioni, nonché l'insistenza su alcune peculiarità dell'io narrante che ne nutrono e consolidano una certa immagine¹⁰. Ogni racconto declina in modo nuovo un'immagine dello stesso narratore omodiegetico di cui il lettore finisce per riconoscere il tono, il carattere, le debolezze, i tic e le preferenze. La ripetizione conferisce valore di verità perché nel processo di riconoscimento si corrobora ogni volta per il lettore l'impressione di coerenza e

⁹ Per lo studio del paratesto, si veda, nel libro di Gasparini (2004), il capitolo 2, pp. 61-101.

¹⁰ Il ritorno degli episodi avviene talvolta sotto forma di riprese quasi letterali da un testo all'altro, come abbiamo avuto occasione di mostrare in un precedente studio (cf. Cariboni Killander, 2012).

quindi il valore di realtà, secondo un meccanismo che, per quanto privo di fondatezza logica, è perfettamente funzionante.

Identikit di un narratore : 1. Reticenza e modestia

Il nostro lettore ipotetico che avesse abordato l'opera di De Luca a partire da *La doppia vita dei numeri* e che avesse quindi individuato nel personaggio del fratello un certo carattere scontroso e taciturno (« [...] non ti fare tirare le parole di bocca con le pinze », p. 27, dice la sorella per esortarlo a raccontare della sua commedia), potrebbe facilmente ricondurre l'imbarazzo del bambino rispetto al suo nome osservato in *Non ora non qui* a una tendenza alla ritrosia e alla modestia, confermata, nello stesso racconto, da quanto afferma il narratore rivolgendosi alla madre ormai morta : « Certo il tuo era un bambino poco adatto a farsi intendere e forse poco disposto. Una fioritura di reticenze preparava la sua identità » (p. 15). Nel racconto *Tre cavalli*, un altro narratore omodiegetico, giardiniere di mestiere (ma che coltiva una passione per i libri e ogni giorno pranza leggendo in una trattoria) presenta lo stesso tratto di carattere (« Così mi trovo a stare la giornata in un giardino a badare ad alberi e fiori e a stare zitto in molti modi [...], p. 18 ; « A stare zitti mentre il corpo lavora, vengono e vanno a sbando pensieri di nuoto e di volo », p. 24). Nel racconto « In nomine » in *Il contrario di uno*, il narratore si chiude in un silenzio ostinato di fronte al prete che attende da lui una confessione (« Mi faceva bene stare zitto », p. 58¹¹). In *Il peso della farfalla*, narrato alla terza persona, si incontra un personaggio le cui caratteristiche suonano note : « Legava poco con il villaggio vicino [...] » (p. 17) ; « L'uomo racconta poco » (p. 34).

Il nostro lettore ipotetico che procedesse poi con la lettura di *I pesci non chiudono gli occhi* troverebbe la conferma dell'indole taciturna del narratore, che così descrive l'età dei suoi dieci anni : « Un groviglio d'infanzia ammutolita » (p. 10), ritornando nel corso del racconto a più riprese sulla sua preferenza per il silenzio (« Era la mia specialità starmene zitto [...] », p. 90). In questo racconto appaiono l'insicurezza e la bassa opinione di sé del narratore che, nel rievocare l'episodio di un insuccesso a scuola durante la sua infanzia, si esprime nel seguente modo : « Scoprii l'evidenza della mia inferiorità. [...] A ottobre superai l'esame, non la lezione della mia incapacità. Nessuna abilità in qualcosa ha potuto correggere la notizia di scarsità che ho di me stesso. » (p. 21). Il sentimento d' inadeguatezza che accompagna costantemente il narratore è già individuabile nelle parole con cui si rivolge alla madre assente, nel primo racconto di De Luca, *Non ora non qui* : « Ti toccò un figlio non adatto ai doveri che avevi in serbo per lui, un bambino confuso che accumulava pezzi di identità nel gioco del frainten-

¹¹ Per un'analisi di questo episodio, che offre l'esempio di una relazione intertestuale con *L'Étranger* di Camus, si veda Cariboni Killander 2011.

dimento con te. » (p. 81). Alla sensazione di non aver corrisposto alle aspettative della madre si aggiunge quella di essere entrato da intruso nella vita dei genitori. La voglia di non esistere, espressa in *I pesci non chiudono gli occhi*, è l'espressione più estrema del senso di inadeguatezza¹² :

Si amavano, quei due, si regalavano libri. Lei era incinta di me. La data della dedica denuncia la mia intrusione nelle loro vite. Gli ele ho ingombrate da estraneo. Volevano un figlio, ebbero me. Loro sono i miei, ma io sono stato poco e male il loro. [...] Tengo aperta la pagina della dedica e mi piglia il desiderio maledetto di non essere esistito, di lasciarli stare quei due a vivere in pace. (pp. 71-72)

I due avverbi dell'inadeguatezza, « poco e male », tornano nella modesta definizione di sé che fornisce il narratore nel breve brano di apertura di « I colpi dei sensi » in *Il contrario di uno*¹³ :

Sono di un secolo e di un mare minore : sono nato in mezzo a entrambi, a Napoli nel 1950. Da questo falso centro, apparenza di tribuna numerata, non ho conosciuto profondità di capo né di dettaglio. Ho inteso poco, male il tempo e le azioni. Da ospite in impaccio ne ho trattenuto cenni. (p. 65)

Identikit di un narratore : 2. Precedenti, malattie e abitudini

Poco alla volta, di lettura in lettura, grazie al ritorno di episodi centrali e di piccoli dettagli si delineano e si precisano sempre più nettamente i contorni del paesaggio di una vita. In *I pesci non chiudono gli occhi*, si trova l'allusione ai bombardamenti sulla Bosnia associati ai botti nella notte di Capodanno (« Mi capita regolarmente di non sentire i colpi e i botti delle feste di capodanno. Invece dentro il paio di guerre in cui mi sono infilato di proposito, sono rimasto sveglio nelle notti dei fuochi maledetti », p. 78 ; « Sul selciato delle strade delle città di Bosnia le granate lasciavano la cicatrice di una rosa esplosa », p. 93). Nello stesso racconto, si fa allusione all'abbandono di Napoli da parte del narratore all'età di diciotto anni (cf. p. 90). Dell'identikit del narratore fanno parte un certo passato rivoluzionario (per fornire solo alcuni esempi, nel racconto « Il pannello » in *In alto a sinistra*, sono evocate le lotte operaie, p. 22 ; in *I pesci non chiudono gli*

¹² Giglioli individua come tratto comune alla narrativa del nuovo millennio rispondente ai criteri dell'autofinzione la presenza di un soggetto a cui manca la pienezza dell'essere : « [...] nella maggior parte di queste opere il soggetto più parla di sé e più sembra farsi da parte a stilare il verbale della sua marginalità, della sua impotenza, della sua inesistenza. » (2011 : 55).

¹³ Secondo Gasparini « la mediocrité du héros romanesque plaide pour la vraisemblance », intesa nella *Retorica* di Aristotele come « ce qui se produit d'ordinaire » (2004 : 245).

occhi, il narratore definisce la propria generazione « insorta e rivoluzionaria », p. 55 e allude alla sua partecipazione a assemblee e a scontri nelle piazze, con gas lacrimogeni, p. 91 ; nel racconto « In nomine » in *Il contrario di uno* il narratore si trova nell'età dopo « gli anni delle rivolte sconfitte », p. 58 ; i racconti « Vento in faccia », « La gonna blu » in *Il contrario di uno* sono incentrati su episodi di scontri con le forze dell'ordine ; questo passato di rivoluzionario è condiviso anche dal personaggio del bracconiere di *Il peso della farfalla*, di cui viene detto : « Si era ritirato a fare quel mestiere dopo la gioventù passata nella città tra i rivoluzionari, fino allo sbando », p. 16) ; l'esperienza delle febbri malariche, contratte in un paese dell'Africa (evocate in tre racconti di *Il contrario di uno* : « Febbri di febbraio », « Gusto : un brodo di pollo » e « In nomine ») ; lo stato di scapolo (a cui si allude, per esempio, in *I pesci non chiudono gli occhi*, p. 102 e *Il peso della farfalla*, p. 50) ; l'abitudine di scalare le montagne (che contraddistingue il narratore, scrittore di mestiere e autodidatta di yiddsih, di *Il torto del soldato*, p. 25, quello di *Tre cavalli*, p. 41, e che è al centro dei racconti « Aiuto » e « Il pilastro di Rozes » in *Il contrario di uno* e del racconto « More » in *In alto a sinistra*) ; la rottura del naso (evocata nel racconto « Il Violino » in *In alto a sinistra*, p. 87, come successiva a una caduta in montagna ; in *Il giorno prima della felicità*, p. 72, come risultato di un incidente durante una partita di calcio e in *I pesci non chiudono gli occhi* pp. 52, 67, e 109, come conseguenza delle botte in una rissa con ragazzini).

Identikit di un narratore : 3. Varie ed eventuali

Alcune preferenze di questo narratore sono illustrate attraverso dettagli di poco rilievo apparente, ma che acquistano importanza proprio in ragione del loro ritorno. Il narratore del racconto « La congiunzione e » in *Il contrario di uno*, per esempio, rievocando il ricordo di una donna associato a quello di una passeggiata con una comitiva alla ricerca di funghi, afferma di non amare raccogliarli : « Ci eravamo dispersi, anzi tu eri dispersa e io da lontano seguivo il tuo spariglio dalla comitiva. Non ho il gusto di staccare funghi dal terreno, quella volta venivo per guardarti » (p. 106). Lo stesso viene detto sul personaggio di *Il peso della farfalla* : « Il fumo del caffè si confuse con gli ultimi funghi del bosco. Non ne andava in cerca, li lasciava stare » (p. 20). Un altro esempio di piccolo dettaglio la cui insignificanza diventa, per via del suo ritorno, parlante, è fornito dai capelli bianchi della madre a cui si fa allusione in *La doppia vita dei numeri*. Essendo messa in bocca alla madre stessa (« Noi alla loro età stavamo combinati molto peggio. Io tenevo tutti i capelli bianchi, tu eri già cecato » pp. 47-48), questa informazione, che *Non ora non qui* era fornita dal narratore (« Presto vennero i capelli bianchi che non volesti tingere, incurante di correggere i particolari della tua immagine », p. 16), viene accreditata perché confermata, in un certo senso,

alla sorgente. Il piccolo dettaglio legato a un ricordo di scuola, cioè l'uso del pennino e dell'inchiostro, e le differenze di appartenenza sociale che tale uso evidenziava agli occhi del narratore bambino (poiché gli allievi poveri asciugavano l'inchiostro col fiato caldo, mentre i ricchi con la carta assorbente), presente in *Il giorno prima della felicità*, viene ripreso in *I pesci non chiudono gli occhi* (cf. rispettivamente p. 11 e p. 17). Infine, la piccola farfalla bianca che si va a posare sul ginocchio della ragazzina di *I pesci non chiudono gli occhi* (cf. p. 45) sarà interpretata dal lettore che ha letto *Il peso della farfalla* come il più sicuro segno che lo stesso narratore è all'origine dei due racconti.

Per quanto minimo, ogni dettaglio compie, nel momento in cui è riconosciuto dal lettore, il suo lavoro di autenticazione della figura del narratore : se le stesse situazioni e gli stessi episodi tornano da un racconto all'altro è legittimo supporre che lo stesso narratore ne sia all'origine. Il passo in direzione dell'autore è breve. Il segno di uguaglianza tra narratore e autore fa parte di un'equazione che rientra nel campo di una matematica narrativa di cui solo il lettore conosce le regole e possiede le soluzioni. E poco importa, in fin dei conti (matematici), stabilire se l'autore Erri De Luca raccoglie o no i funghi quando passeggia nei boschi.

Bibliografia

- Ahlstedt, Eva (2010) « Den franska autofiktionsdebatten : en pågående debatt om en mångtydig term », in : *Den tvetydiga pakten. Skönlitterära texter i gränslandet mellan självbiografi och fiktion*, Eva Ahlstedt och Britt-Marie Karlsson (red.). Göteborg : Romanica gothoburgensia, 15-43.
- Cariboni Killander, Carla (2011) « Effets d'un intertexte. "In nomine" d'Erri De Luca à la lumière de *L'Étranger* », *Poétique*, 167, 273-284.
- Cariboni Killander, Carla (2012) « Da un metagrado a un grido. Un esempio di riscrittura nell'opera di Erri De Luca », *Revue Romane*, 47:1, 131-143.
- De Luca, Erri (1989) *Non ora non qui*. Milano : Feltrinelli.
- De Luca, Erri (1994) *In alo a sinistra*. Milano : Feltrinelli.
- De Luca, Erri (2001) *Montedidio*. Milano : Feltrinelli.
- De Luca, Erri (2003) *Il contrario di uno*. Milano : Feltrinelli.
- De Luca, Erri (2009) *Il giorno prima della felicità*. Milano : Feltrinelli
- De Luca, Erri (2011) *I pesci non chiudono gli occhi*. Milano : Feltrinelli.
- De Luca, Erri (2012) *La doppia vita dei numeri*. Milano : Feltrinelli
- De Luca, Erri (2012) *Il torto del soldato*. Milano : Feltrinelli
- Gasparini, Philippe (2004) *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil.

Matematica narrativa

- Giglioli, Daniele (2011) *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. Macerata : Quodlibet.
- Jouve, Vincent (1992) *L'effet personnage dans le roman*. Paris : Presses universitaires de France.
- Martemucci, Valentina (2008) « L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni », *Contemporanea* 6, 159-188.
- Pistelli, Maurizio (2013) *La giovane narrativa italiana. Scritture di fine millennio*. Roma : Donzelli.

El boom o el éxito de lo romántico y de lo irracional

Inger Enkvist

El *boom* de la literatura latinoamericana de los años sesenta es un fenómeno muy especial por el número de obras de alta calidad estética. En parte por casualidad, escritores de diferentes países latinoamericanos llegan a conocerse en París y, a la vez, descubren las nuevas tendencias internacionales en literatura, se descubren como latinoamericanos y descubren la política internacional en conexión con la revolución cubana. Se convierten en amigos el peruano Mario Vargas Llosa, el colombiano Gabriel García Márquez, el mexicano Carlos Fuentes y el argentino Julio Cortázar. Otros novelistas que publican sus obras mayores en esa época son el cubano Alejo Carpentier, el peruano José María Arguedas, el argentino Ernesto Sábato, el uruguayo Juan Carlos Onetti, el chileno José Donoso y el paraguayo Augusto Roa Bastos. Estos últimos no se suelen incluir en el núcleo del boom porque algunos seguían viviendo en sus países de origen y otros no pertenecían al círculo de amigos íntimos como los cuatro escritores mencionados al comienzo. Es frecuente insertar el boom en su contexto político, pero el presente texto destacará otro rasgo menos comentado, su inclinación por lo irracional.

Se suele decir que el boom empezó cuando el peruano Mario Vargas Llosa obtuvo el premio Biblioteca Breve en 1962 por *La ciudad y los perros*. El premio otorgado por la editorial Seix Barral llegará a ser uno de los más prestigiosos de la literatura en lengua española durante los sesenta. El boom será lanzado desde Barcelona por el editor Carlos Barral y por la agente literaria Carmen Balcells. Cuando recibe el premio, Vargas Llosa vive en Europa desde hace algunos años y ha conocido en París a escritores europeos y latinoamericanos. Para sobrevivir, él y otros trabajan en la radio francesa con los programas en español y también son traductores para la Unesco. Los escritores del boom son novelistas y no cuentistas o poetas como era habitual en la tradición latinoamericana. Sin embargo, se pueden mencionar como precursores del boom al mexicano Juan Rulfo, cuentista; al argentino Jorge Luis Borges, cuentista; y al mexicano Octavio Paz, poeta.

Durante la década de los sesenta, el boom estaba relacionado con Cuba. Los escritores del boom recibieron invitaciones a formar parte del jurado de la editorial Casa de las Américas, y la conexión con Cuba ayudó a lanzarlos como

jóvenes escritores "comprometidos". Sin embargo, al comienzo de los años setenta con el lema de que todo estaba permitido dentro de la revolución y nada fuera de ella, los cubanos los relegaron a una situación de seguidores de la revolución y no de intelectuales independientes. Llegó a ser decisivo el caso Padilla que estalló en 1971. Padilla era un escritor cubano que fue encarcelado por contrarrevolucionario y, al salir de la cárcel, tuvo que hacer una autocrítica pública que resultó tan abyecta que intelectuales tanto de América como de Europa reaccionaron, escribiéndole un mensaje a Fidel Castro, reiterándole su apoyo pero expresando su esperanza de que no hubiera prisioneros políticos en Cuba. Castro se enfureció llamando "gusanos" a los intelectuales. Esta situación llevó a que Vargas Llosa se alejara de Cuba, Fuentes no se definiera, y García Márquez y Cortázar se solidarizaran con Castro. A partir de esto, la amistad personal del grupo empezó a enfriarse.

Por las razones que se han esbozado, el boom se ha interpretado como la faceta literaria del fervor político de los sesenta, una década en la que la revolución latinoamericana era un tema recurrente en el debate intelectual. Innumerables trabajos se han escrito sobre la posición política de los autores pero quizá sea más notable su actitud hacia lo irracional y las diferencias entre lo que los escritores dicen en la prensa y lo que escriben en sus novelas. Hasta se podría hablar de dos mensajes diferentes a dos públicos diferentes, porque los escritores se dirigen con mensajes políticos a los lectores de la prensa y se dirigen a los lectores de las novelas con textos románticos escritos con técnicas literarias innovadoras. Empezaremos con las dos novelas emblemáticas *Rayuela* y *Cien años de soledad* para terminar con un vistazo a otros escritores del boom.

Rayuela se publicó en 1963 y la acción se desarrolla primero en París y después en Buenos Aires. El texto consiste en fragmentos numerados y ordenados pero el autor, Julio Cortázar, indica que los fragmentos se podrían leer en otro orden, lo cual parece jugueteo y sugiere que se entrega al lector el control sobre el proceso de la lectura. Esta fragmentación hace pensar en los dos géneros latinoamericanos por excelencia: la poesía y la cuentística. A la vez que lúdico, el texto es elitista porque se refiere a una serie de temas intelectuales y artísticos. La reflexión es estética más que filosófica e incluye teorías sobre la literatura, es decir, hay un metanivel.

El protagonista Horacio Oliveira es un argentino bohemio sin proyectos precisos de futuro. En París, vive del dinero que le pasa su hermano desde Buenos Aires y, cuando vuelve a la Argentina, malvive de los ingresos modestos que obtiene primero en un circo y después en una clínica psiquiátrica. El texto termina con algo que no se sabe si es un suicidio o no. Además, hay otros elementos románticos como la historia de amor de Horacio con la Maga y la muerte de Rocamadour, el hijo de la Maga. El texto ha fascinado en primer lugar a jóvenes

de talante intelectual porque combina lo existencial y lo artístico y describe la vacilación de alguien que todavía no ha decidido a qué va a dedicar la vida.

Además de los muchos juegos lingüísticos divertidos, lo que hace que sigamos leyendo es la personalidad enigmática del protagonista. No llegamos nunca a saber qué es lo que quiere con su vida y por qué actúa como actúa. Está a la deriva y no parece madurar con más edad y más experiencia. Desde el punto de vista psicológico, no hay desarrollo, lo cual produce la idea del protagonista como títere, pero un títere que reflexiona sobre temas culturales mientras que está en París. En Buenos Aires, desaparece el interés por la cultura y se intensifica la desorientación social y existencial del protagonista. El impacto de la novela está conectado con la imposibilidad de encontrar una interpretación única. *Rayuela* es una pirotecnia de creatividad literaria sobre el trasfondo del París de los años sesenta que son los tiempos de la llamada nueva novela francesa, del existencialismo y del estructuralismo. Son muy de la época los aspectos antirrealistas, la fragmentación y el nihilismo y, por estas características, se podría hablar de una antinovela.

Cortázar tenía un interés por el ocultismo y por las filosofías orientales, lo cual se nota también en sus cuentos que combinan una descripción realista y un lenguaje preciso con un contenido fantástico. Un visitante de un jardín zoológico se convierte en pez; la víctima de un accidente de moto se convierte en una de las víctimas de los aztecas y va a ser sacrificado; un barco de pasajeros se convierte en la antesala de la muerte; y el empleado de una compañía de aviación se pronto se encuentra en una isla griega. Los cuentos combinan una selección minuciosa de los vocablos y una sintaxis exquisita con el misterio y la violencia. Son cuentos herméticos que nos transmiten la idea de que no podemos entender el mundo porque hay fuerzas y situaciones fuera de nuestro control. Suceden cosas inexplicables, pero el lector tiene la impresión de que si tuviera más intuición, si fuera más perspicaz, quizá pudiera entender lo que pasa. Hay poco interés por la psicología, la voluntad y la actuación basada en la reflexión previa. En *Rayuela* y en los cuentos apenas hay contenido político pero Cortázar también escribió unos cuantos textos políticos considerados menos sofisticados desde un punto de vista literario.

Gabriel García Márquez también esconde misterios en sus libros. En *Cien años de soledad*, destaca el realismo mágico que precisamente es inexplicable. Un cura toma chocolate y se levanta en el aire; una niña tiende sábanas en el jardín y de pronto desaparece en el aire; y un personaje aparece acompañado de mariposas amarillas. Estas observaciones dan un toque pintoresco a la narración, y el autor entretiene al lector con sus ocurrencias. La gratuidad de los sucesos convierte el relato en algo parecido a un cuento infantil. Lo que no es infantil es el enfoque en el sexo con proezas tan exageradas que provocan la risa. Todo es casual, capri-

choso e irracional, y se presenta como divertido el que no haya explicación y que el sexo sea el elemento central en la vida. La estructura es episódica y el lenguaje poético.

Los textos de García Márquez describen mundos narrados en los que el abuso de poder, la prostitución y la violencia son elementos normales, y donde no se habla de estudios ni de un trabajo sistemático para construirse un futuro. García Márquez entretiene y hace reír al lector, pero no contribuye a una comprensión del mundo basada en el análisis. Se produce un efecto curioso al final de *Cien años de soledad*, porque se dice que todo lo que hemos leído ya estaba escrito en un texto del personaje Melquíades. Por un lado, los personajes son tan libres que parecen actuar por puro capricho y, por otro, no deciden nada porque todo está ya decidido. Novelas como *Rayuela* y *Cien años de soledad* son ingeniosas pero no conmovedoras y les caracteriza una actitud estética frente a la vida y no una intelectual o ética.

En cuanto a su relación con la realidad, García Márquez suele usar el verbo “burlarse”, no analizar. En cuanto a la política se burla más de unos que de otros. La novela *El otoño del patriarca* de 1975 describe a un dictador muy viejo y la perspectiva es la del propio patriarca y así el texto crea una aceptación frente al fenómeno del hombre fuerte en América Latina, y lo mismo sucede con la novela sobre Simón Bolívar, *El general en su laberinto* de 1989. También en los artículos periodísticos sobre la revolución portuguesa de los coroneles, la guerra cubana en Angola y el drama del niño Elián, devuelto por los Estados Unidos a su padre en Cuba, se nota una intención de apoyar a Castro. Son textos sofisticados en el sentido de que si el lector no tiene conocimientos previos difícilmente entiende cómo están contruidos.

Carlos Fuentes llegó a la fama con la novela *La muerte de Artemio Cruz* de 1962, una novela sobre un revolucionario que traicionó los ideales de la revolución y se convirtió en corrupto. La novela consiste en trozos presentados de manera no cronológica y Fuentes ha seguido utilizando esta técnica, aprovechando escenas sacadas de la historia para crear un efecto de *collage* por ejemplo en *Terra nostra* de 1975 y *Cristóbal nonato* de 1987, textos que son una mezcla de datos y de fantasía y con una línea argumental no muy fuerte. Se podría comparar la técnica de Fuentes con las pinturas murales de Diego Rivera, llenas de personajes yuxtapuestos más que integrados en una narración. Es difícil hablar de una línea intelectual y moral clara en Fuentes porque cambia según el contexto pero se le nota un nacionalismo mexicano resentido en sus ataques a los Estados Unidos que llegan al paroxismo en el panfleto *Contra Bush* de 2004.

Ernesto Sábato es un romántico a título entero. Sus temas son la locura, la muerte, el sexo, el incesto y el horror. Recrea mundos arcaicos y ambientes nocturnos. No cree en la educación, la ciencia o la razón. Como García Márquez,

elige a sus protagonistas entre la aristocracia local. En *Sobre héroes y tumbas* de 1961, el efecto hipnótico se crea por el comportamiento enigmático de los personajes desequilibrados con ideas paranoicas. La novela no es política pero cuando el autor hace declaraciones políticas, la ambigüedad es la característica más llamativa. Un ejemplo es el prólogo al informe *Nunca más* sobre los desaparecidos en la “guerra sucia” del régimen militar de los sesenta y setenta.

Juan Carlos Onetti escribe sobre personajes que han dejado de esperar nada y prefieren vivir en un mundo de sueños. En *El astillero* de 1961, los personajes siguen yendo al trabajo a pesar de que ha cerrado la empresa. Onetti ha inventado un espacio y un tiempo particular, un lugar llamado Santa María en el que todo es demasiado tarde y sin salvación, todo es mentira y degeneración, y los personajes son locos o criminales. El tema de Onetti es el fracaso, y su estética la de la derrota vital. Como en los demás autores del boom, se puede observar en sus textos cierto rencor contra los Estados Unidos y Europa.

Entre otros novelistas del boom, se nota también la técnica del fragmentarismo y el interés por lo irracional, la locura y la superstición. José Donoso escribe en *El obscuro pájaro de la noche* de 1970 sobre pesadillas e ideas paranoicas. El mundo que narra Augusto Roa Bastos en *Hijo de hombre* de 1960, es incierto, desdibujado y flotante en medio de toda la crueldad.

Mario Vargas Llosa incluye menos elementos fantásticos, y su estilo se puede llamar realista. Hay un misterio en *La ciudad y los perros* porque no llegamos a saber quién mató al Esclavo, pero no barajamos explicaciones sobrenaturales. El autor describe los sueños, las pesadillas y las creencias no justificadas de los personajes como algo que pertenece a la realidad del ser humano. Es frecuente que la acción se cuente desde el recuerdo y la percepción de un personaje pero las preguntas de los personajes y de los lectores no tienen que ver con lo irracional sino con una falta de información que se podría colmar. Las novelas de Vargas Llosa están construidas con fragmentos combinados según el sistema de los vasos comunicantes, pero el rompecabezas se puede resolver. Se trata de un juego estético y no de una actitud irracional. Sin embargo, en sus últimas novelas el autor se ha vuelto más romántico y menos racional. *El paraíso en la otra esquina* de 2003 y *El sueño del celta* de 2010 proponen como protagonistas a unos héroes culturales solitarios, y todo termina con su muerte.

El cubano Alejo Carpentier participa con Vargas Llosa de la vena realista, utilizando con parsimonia los episodios mágicos. Como Vargas Llosa se documenta con mucho cuidado. Es típico de Carpentier *El siglo de las luces* de 1962 con sus descripciones concretas y exuberantes de diferentes ambientes caribeños. El ejemplo más famoso de magia en Carpentier podría ser *El reino de este mundo* de 1949 que describe la rebelión de los esclavos africanos contra los franceses en Haití. Se presenta como mágico un suceso histórico que tenía una explicación natural.

El también cubano Guillermo Cabrera Infante empezó como entusiasta de la revolución cubana pero se convirtió en opositor y más tarde se exilió. Su novela más famosa, *Tres tristes tigres* de 1967, es un homenaje a La Habana prerrevolucionaria y la vida nocturna bohemia de música, cigarrillos, alcohol y sexo. Con nostalgia, el autor recrea un mundo perdido, ayudándose de retruécanos, chistes y parodias. El signo distintivo de la novela es la musicalidad y el humor, pero no se trata de un humor irracional. El autor descubrió en su propia piel que existe la verdad y que hay buenos y malos en el mundo.

El Romanticismo del boom

El surrealismo francés ha dejado huellas muy profundas en América Latina y la rápida adopción de la narrativa dislocada, similar a la que se da en el cine, fue preparada por el surrealismo. De jóvenes, leyeron y escribieron poesía romántica tanto Cortázar como García Márquez. En los dos se puede hablar de un Romanticismo sentimental al que García Márquez da rienda suelta en *El amor en los tiempos del cólera* de 1985, novela melodramática. El romanticismo como estética se fía en la espontaneidad, la libertad y lo popular, algo que en América Latina se expresa a través de la admiración romántica por el indígena. El mejor ejemplo podría ser *Los ríos profundos* de 1958 de José María Arguedas.

Para estudiar la idea del boom como romántico podemos comparar las grandes novelas del boom con algunas de la generación anterior. *Las lanzas coloradas* de 1931 del venezolano Arturo Uslar Pietri describe la guerra de independencia de Venezuela en términos de crueldad e ignorancia, de brutalidad y desilusión. Aparece el personaje Bolívar pero es muy diferente del Bolívar en *El general en su laberinto* de García Márquez. Lo mismo sucede si comparamos *Doña Bárbara* de 1929 del también venezolano Rómulo Gallegos con *Cien años de soledad*. En Gallegos, el ambiente rural significa suciedad, ignorancia y superstición. Los indígenas no son idílicos sino dignos de conmiseración. La brujería no tiene nada de atractivo sino que se presenta como una práctica horrible que abandonan las personas civilizadas.

Otro rasgo romántico en la novela del boom podría ser la abundancia de anti-héroes. Atrae la derrota más que la victoria. Podemos pensar en Horacio Oliveira de *Rayuela*, Artemio Cruz de la novela con el mismo nombre, Santiago Zavala en *Conversación en La Catedral* de 1969 de Vargas Llosa y los protagonistas de Onetti, de Sábato y de Roa Bastos. Hay toda una "epidemia" de jóvenes derrotados en la novela del boom. La enumeración nos recuerda también que el boom es un mundo muy masculino porque tanto los autores como la absoluta mayoría de los protagonistas son hombres. Las excepciones más notables podrían ser el personaje Alejandra de *Sobre héroes y tumbas* y Urania en *La fiesta del Chivo* de 2000 de Vargas Llosa.

Como los escritores del Romanticismo francés histórico, los autores del boom son huérfanos en varios sentidos de la palabra, y la mala relación entre padre e hijo es un rasgo saliente en las novelas del boom. Mirando las biografías de los autores, es obvio que este tema tiene un trasfondo personal. El padre de Vargas Llosa desapareció del hogar durante unos diez años y la madre decía que había muerto. El padre de Carpentier desapareció cuando el hijo era adolescente, y éste tuvo que dejar los estudios para ganarse la vida y ayudar a la madre. El padre de Cortázar también desapareció de la familia, pero los biógrafos no se ponen de acuerdo sobre si la madre echó al padre o si éste se fue por voluntad propia. El padre de García Márquez llegó a tener tantos hijos que no pudo ocuparse de todos ellos. Por eso, el joven Gabriel creció con sus abuelos maternos. Más tarde, la familia lo mandó interno a un colegio, con lo cual casi no convivió con su padre. Sábato también creció en una familia numerosa, y le tocó un padre muy severo y una madre que lo sobreprotegió. Es difícil probar cómo ha influido esta circunstancia en el contenido de las novelas, pero en las obras del boom es llamativa la ausencia de matrimonios bien avenidos y de familias felices. La tendencia es enfocar la soledad y la derrota.

A pesar de tener lazos familiares con Europa y haber vivido allí durante largas temporadas, casi todos los escritores del boom son ambivalentes ante Europa y se puede hablar de un amor-odio. Se nota en sus novelas cierto rencor que se podría llamar tercermundista frente al llamado primer mundo. Julio Cortázar nació en Bruselas, se naturalizó francés y murió en París. El apellido Cortázar es vasco. Vargas Llosa aceptó una doble nacionalidad peruana y española durante los noventa, cuando el presidente Fujimori amenazó con quitarle la ciudadanía peruana. Ha vivido gran parte de su vida en el exterior pero conserva una vivienda en Perú. Carpentier nació en Lausana, su nombre completo era Alexis Carpentier Blagoblasoff y era de descendencia franco-rusa. Carlos Fuentes ha contado que, cuando era adolescente y se proponía ser escritor, se sentía tan estadounidense como mexicano y que fue una elección deliberada decidirse por la identidad mexicana. Pasó muchos años en París y en Cambridge. Juan Carlos Onetti se mudó a Madrid y allí murió. Augusto Roa Bastos tuvo que exiliarse y vivió muchos años en Francia. García Márquez es quien menos se interesa por Europa a pesar de vivir muchos años primero en París y más tarde en Barcelona. Esta tendencia de los autores del boom a trasladarse entre continentes y ciudades los lleva tener múltiples experiencias pero también posiblemente a no sentirse en casa en ninguna parte. Quizá refuerza su impresión de ser huérfanos.

El éxito del boom

Cuando irrumpió la novela del boom en el mundo literario, ofrecía temas existenciales, ambientes y vocablos latinoamericanos novedosos a la vez que incor-

poraba técnicas del cine, del surrealismo y del estructuralismo. El postmodernismo estaba empezando a dejarse notar y, como al boom, le interesaban poco la psicología, la ciencia, el trabajo o la moral. En Europa, lo irracional puede haber sido atractivo para unos occidentales que vivían en un mundo de rápido desarrollo científico y técnico.

Los escritores del boom cuidaban mucho su lenguaje y es famoso en García Márquez su uso característico del oxímoron. Los adjetivos contradicen los sustantivos a los que supuestamente modifican. Lo abstracto se vuelve concreto y lo concreto abstracto. Las negaciones y las afirmaciones se suceden a un ritmo tan veloz que el lector se marea. Con un vocabulario tomado de los cuentos folklóricos y de la poesía, el autor envuelve al lector en su magia verbal. El mundo de García Márquez no es el mundo de la educación y del pensamiento científico.

Los escritores del boom llegaron a hacerse famosos más o menos cuando se empezó a usar la mercadotecnia para vender libros. Se convirtieron en superestrellas en los medios de comunicación, haciendo declaraciones y dejándose retratar en foto. Se nota un toque decimonónico en que el escritor es percibido como un vate pero, por lo visto, los novelistas gozan de este papel. El éxito comercial del boom se basó en gran parte en la capacidad de Carmen Balcells de introducir las obras en los diferentes países hispanohablantes y de vender los derechos de traducción a otros países, lo cual a su vez permitió que los escritores más conocidos pudieran vivir de sus libros. Si el éxito tiene un lado oscuro es que el boom acaparó tanto la atención del público que eclipsó a los escritores latinoamericanos de la generación siguiente, escritores que reconocen la maestría de sus mayores pero no quieren continuar la línea del realismo mágico. En España un escritor como Juan Benet hubiera podido atraer más interés si no hubiera aparecido en el escenario al mismo tiempo que el boom.

El boom y el pensamiento

Por la tradición latinoamericana de ver a los escritores como vates, los autores del boom han sido entrevistados y también han publicado artículos de opinión sobre todos los temas imaginables pero en particular sobre la política. En política, desde los años sesenta, Cortázar consultó con los cubanos antes de tomar una decisión conectada con la política. García Márquez habla de su profunda amistad con el líder cubano y ha declarado que Castro es su primer lector y que le da a leer sus nuevos manuscritos. García Márquez también ha escrito artículos para apoyar a Castro en diferentes situaciones. Fuentes mantuvo un contacto estrecho con varios presidentes mexicanos y fue recompensado con la embajada mexicana de París. Vargas Llosa se presentó como candidato a la presidencia de su país en 1990 pero perdió las elecciones. Durante décadas, el autor se ha movido en un mundo entre cultural y político y, hace algunos años, fue mencionado en *Foreign Affairs* como

uno de los cien hombres más influyentes del mundo, siendo el único hispanohablante entre ellos. En otras palabras, ha recibido un reconocimiento también de ambientes no conectados con la literatura.

Antes de preguntarnos qué quedará del pensamiento del boom podríamos echar un vistazo a la preparación intelectual de los autores. En cuanto al nivel de educación, García Márquez terminó el bachillerato, mientras que Vargas Llosa sacó un doctorado en filología española, precisamente con una tesis sobre García Márquez. Julio Cortázar se formó como maestro y trabajó algún tiempo como profesor de literatura francesa. Como hijo de un diplomático mexicano, Carlos Fuentes vivió durante sus años de formación en Chile y en Panamá pero también en los Estados Unidos y recibió una educación bilingüe inglés-español. Fuentes funcionó al comienzo como el contacto del grupo con los círculos mundanos y políticos. Se podría separar a Vargas Llosa de los demás porque tiene una formación de base más sólida, ha seguido desarrollándose y ha dejado atrás a los demás miembros del boom.

En cuanto al pensamiento, Cortázar, García Márquez y Fuentes presentan similitudes. Un libro como *En esto creo*, publicado por Fuentes en 2002, podría servirnos de base para una reflexión sobre el pensamiento del boom porque se trata de un libro relativamente reciente y refleja que el posicionamiento del autor frente a su público apenas ha cambiado. El libro consiste en textos sobre política, religión, literatura y experiencias personales, presentados en orden alfabético. En otras palabras, el lazo entre un texto y otro es la personalidad y la voz del autor. Lo importante no es el contenido de la reflexión sino el que sea una reflexión de Fuentes. Notamos que Fuente pertenece a una tradición romántica porque se supone que los lectores leerán con avidez las palabras del ser superior que es el autor. En un estilo ameno, los textos enumeran a personas famosas a las que ha conocido el autor, pero en cuanto a la reflexión intelectual no se ve mucha profundidad. Se podría hablar de una actitud paternalista o condescendiente.

Es importante la cuestión de para quién está escrito el libro, porque para un lector universitario puede resultar irritante ser tratado como alumno deslumbrado por los amigos famosos y los viajes del autor. Un lector especializado en los temas de la literatura latinoamericana reconoce los nombres, sabe lo que representan, y se da cuenta de que las referencias son más sociales que intelectuales. Desde los años sesenta ha sucedido mucho y, en el mundo intelectual, hay expertos en los diferentes temas. Interesan menos las ideas sueltas de un escritor y hasta podrían parecer las aportaciones de un diletante. Lo que hubiera podido aceptarse en los sesenta como escrito para un público latinoamericano de poco acceso a la cultura internacional es menos atractivo en 2002. Comparado con una novela, en un ensayo es más importante el pensamiento que el lenguaje. *En eso*

creo nos muestra que el autor no parece tener una visión coherente del mundo sino ideas sueltas.

Para atar los cabos se puede decir que el boom representa una novelística de signo romántico. Los novelistas de la América hispánica no se interesaron por la nueva visión científica del mundo sino por la idea romántica del joven que lucha contra los tiranos y por la incorporación de la poesía en la novela. El boom viene a ser un irracionalismo poetizado. El boom es estético, no analítico. Combina una serie de cualidades dispares que podrían no haberse dado juntas: unas técnicas literarias nuevas, un romanticismo muy tradicional y unos temas latinoamericanos puestos de moda en los medios de comunicación por motivos políticos. Los autores combinaron esto con nihilismo postmoderno nuevo en los sesenta. Lo irracional obviamente gustaba a los lectores cansados de los estilos literarios anteriores como la novela regional latinoamericana, la novela española del realismo social y la nueva novela francesa. No se debe subestimar la ayuda de Carmen Balcells y Carlos Barral que convirtieron a los autores en monstruos sagrados. Como síntesis o metáfora del boom en su fusión de lo poético, lo irracional y lo político, todo con un toque antioccidental, se puede elegir el discurso pronunciado por García Márquez cuando recibió el premio Nobel en 1982.

Reflexiones en torno a dos gemelos conceptuales: posmemoria y autoficción

Anna Forné

Prefijos

Durante los últimos años, en sinergia con la explosión de estudios sobre los trabajos de la memoria, ha aumentado considerablemente el interés en las escrituras del yo. Como suele pasar, en la estela de tanta ebullición crítico-teórica, también se forman una serie de neologismos conceptuales cuya necesidad o utilidad de vez en cuando quizás es discutible. Dos de estos conceptos polémicos, que en varios sentidos se podrían pensar como gemelos conceptuales –la posmemoria y la autoficción– van aquí a ser objeto de una serie de reflexiones.

Ambos conceptos que me interesan en esta exposición son formaciones discursivas compuestas por medio de la prefijación, o sea, no son neologismos en el sentido estricto de la palabra. Esta característica de derivación me parece de importancia, ya que señala una suerte de continuación y desarrollo de un marco conceptual existente. De la misma manera que la formación de los conceptos señala un proceso de agregación y desarrollo, la posmemoria y la autoficción son fenómenos culturales y estéticos que se articulan de manera relacional, en forma de una reelaboración de la memoria, anclada en lo material. Entonces, la pregunta entorno a la que circula esta discusión es ¿En qué sentido la expresión artística de la posmemoria se distingue de la configuraciones artísticas de la memoria y cuál podría ser su conexión con la autoficción?

Formas de memoria

El concepto de posmemoria, acuñado por Marianne Hirsch en *Family frames* (1997) y posteriormente desarrollado en una serie de estudios recopilados recientemente en *The Generation of Postmemory* (2012), se concibe a partir del estudio de la fotografía como medio de transmisión generacional del trauma de los sobrevivientes del Holocausto. La idea principal de Hirsch es que la conexión de la posmemoria con el pasado es de carácter mediado, o sea, se articula en forma de una recreación de los materiales del pasado, en la que la imaginación y la

creatividad de los artistas de la segunda generación juegan roles importantes (Hirsch 2012: 5). En otras palabras, la posmemoria se caracterizaría por una proyección de las memorias heredadas en una suerte de proceso creativo de recuperación, articulado por medio de la imaginación.

A partir de un análisis de obras emblemáticas en el campo de los estudios de la memoria como *Maus* de Art Spiegelman y *Austerlitz* de W.G. Sebald, Hirsch (2012: 61) plantea que la indicialidad de las imágenes del pasado tal como se presentan en las proyecciones posmemoriales es performativa porque origina de las necesidades y deseos del espectador. Es en este sentido que la posmemoria explora las dimensiones simbólicas de lo material con el fin de proyectar significados superpuestos y coexistentes que recuperan y revisan las narrativas hegemónicas de la memoria.

En el campo de los estudios de la memoria, el concepto de posmemoria ha sido retomado por varios teóricos y críticos, desde la acogida positiva de Robert E. Young en su estudio de las ‘pos-imágenes’¹ de la generación de artistas ‘pos-holocausto’ hasta la negativa de Beatriz Sarlo quien sostiene en *Tiempo pasado*, a partir del ejemplo de las memorias de la última dictadura argentina, que todas las formas de memoria son en última instancia mediadas, no solamente las de la segunda generación.² Mientras que Young por su parte destaca que se trata de configuraciones de memoria “hipermediadas” de un pasado indirecto, que representan de manera explícita la incompletitud de la memoria recibida y la situacionalidad de la historiografía, para Sarlo todos los relatos de la memoria se construyen en forma de mediaciones, también las que se basan en experiencias vividas directamente por el sujeto enunciador: “Se dice como novedad algo que pertenece al orden de lo evidente; si el pasado no fue vivido, su relato no puede sino provenir de lo conocido a través de mediaciones; e, incluso, si fue vivido, las mediaciones forman parte de ese relato” (2005: 128). Es decir, el concepto de posmemoria es superfluo según Sarlo, porque la experiencia del pasado siempre es indirecta e hipermediada “excepto la experiencia que ha tocado el cuerpo y la sensibilidad de un sujeto” (2005: 129). Es esta excepción que presenta Sarlo, sin profundizar en qué podría ser esta experiencia corporal y sensorial, que me hace pensar que podría ser interesante pensar el concepto en relación a las escrituras del yo, y más precisamente con respecto a la autoficción. Si bien Sarlo tiene razón al subrayar que la conformación de la experiencia vivida en memoria siempre es de carácter indirecto y mediado, me parece que la clave para entender el concepto de posmemoria reside en la aceptación de que por un lado existen grados de

¹ El concepto que usa Young es ‘afterimage’, que en castellano se traduce como imagen persistente, o bien, como pos-imagen. Aquí he optado por usar el de pos-imagen para destacar la operación palimpséstica a la que se refiere Young.

² Ver también van Alphen 2006; LaCapra 2004; Novick 2000, para una discusión del concepto.

mediación, condicionados por la distancia temporal así como por las bases epistemológicas del proceso creativo y que estos, por otro lado, influyen en las formas de representación. En el caso de las operaciones posmemoriales de las escrituras del yo, la mediación no solamente es acentuada sino que también se realiza en la misma representación por medio de la proyección palimpséstica de diferentes versiones del pasado indirecto.

Por otra parte, también me parece una equivocación sustraer la crítica del concepto a sus diferencias con la historiografía y la memoria oficial y constatar que solamente sería aceptable (en palabras de Sarlo) el uso de 'posmemoria' en los casos cuando la historia construida es marcadamente subjetiva y no profesional (2005: 130): "Simplemente se habrá elegido llamar posmemoria al discurso donde queda implicada la subjetividad de quien escucha el testimonio de su padre, de su madre, o sobre ellos" (2005: 132).

A mi parecer, en su argumentación Sarlo desatiende las características particulares de los trabajos de memoria y en particular elude las maneras en que una historia familiar traumática se puede heredar y a posteriori recuperarse y reformularse desde el presente. Los ejemplos que presenta Sarlo al final de su interpelación son todas historias de hijos de desaparecidos, en las que saltan a la vista las circunstancias no sólo emocionales sino incluso las realidades materiales que acompañan estas experiencias.

De hecho, Sarlo niega que el trauma pueda ser la clave que permite pensar la posmemoria como una categoría de análisis útil, porque la reduciría a una definición contenidista (2005: 133). Ahora bien, ¿de qué estamos hablando aquí si no de una serie de *topoi* que en los relatos de la segunda generación se recrean a través de unas técnicas palimpsésticas y desde una perspectiva epistemológica posmoderna? En este sentido, la posmemoria no solamente apunta a un contenido histórico compartido sino que además se asemejan las maneras de acercarse a estos contenidos y reelaborarlos. En esta serie de obras, el punto de partida de la recreación es lo materialmente concreto. En las fotografías de Lucila Quieto (2011) se sobreponen las fotos del pasado con las del presente en una conjugación imposible de los tiempos. Otro reciclaje de los materiales del pasado son las referencias archivísticas-documentales en por ejemplo las obras de Laura Alcoba (2008; 2012), *Los rubios* de Albertina Carri (2003) o *Papá Iván* de María Inés Roqué (2004), para mencionar algunas de las obras más estudiadas de la segunda generación en Argentina. Además, en todas estas obras lo documental es constantemente contrastado y matizado gracias a las incursiones del yo narrador que desde su posición en el presente interpela los límites entre la historia y la ficción. Es con esta idea de la performatividad del reciclaje material que me parece que se podría avanzar críticamente.

La pos-imagen es concretamente una ilusión óptica que remite a los remanentes de una imagen en el campo visual después de que cesó la exposición de la imagen inicial. En el caso de la posmemoria, se juega creativamente con esta idea de un resto que se recupera y se reelabora en la obra de arte. También es interesante ver cómo se recrean discursivamente estas ‘pos-imágenes’ en la literatura de la segunda generación. A propósito de las características de estas impresiones visuales, conservadas y recuperadas *a posteriori* señala Young:

As the survivors have testified to their experiences of the Holocaust, their children and their children’s children will now testify to their experiences of the Holocaust. And what are their experiences of the Holocaust? Photographs, films, histories, novels, poems, plays, survivors’ testimonies. It is necessarily mediated experience, the afterlife of memory, represented in history’s after-image: the impressions retained in the mind’s eye of a vivid sensation long after the original, external cause has been removed. (2000: 3-4)

Se trataría, por lo tanto, de una suerte de representaciones que no desatienden o renuncian la faceta material e histórica sino que la exploran artísticamente hacia una nueva forma narrativa que se podría asociar tanto a la autoficción como a la posmemoria.

En el análisis que presenta Sarlo de *Los rubios* (Carri 2003), la crítica contrasta esta película innovadora con otras producciones artísticas de los hijos de los militantes y desaparecidos y recalca que “es un ejemplo casi demasiado pleno de la fuerte subjetividad de la posmemoria; los testimonios de *El flaco perdón de Dios*, así como la película de Carmen Guarini sobre HIJOS (la organización que agrupa a quienes tienen padres desaparecidos), muestran la otra cara de una reconstrucción del pasado.” (2005: 153).³ Esta *otra cara* que menciona Sarlo es la que en su operación reconstructiva hace hincapié en las convicciones políticas de los padres en vez de dar prioridad a las propias vivencias relacionadas a la lucha armada, la clandestinidad, las desapariciones, las apropiaciones de niños, y el exilio. Es decir, es esta suerte de representación de una memoria colectiva, plasmada e interpelada desde la subjetividad que sería una posmemoria. La diferencia entre memoria y posmemoria residiría entonces en la discrepancia entre las formas de mediación, el nivel del acatamiento historiográfico e ideológico y, en relación a estos dos primeros factores, el grado de subjetividad y la inversión imaginativa.

A mi modo de ver, el concepto de posmemoria no es estrictamente una forma de memoria, sino que más bien se trata de una práctica artística que actualiza los

³ Aquí Sarlo remite a Gelman y La Madrid (1997) y a Cespedes y Guarini (2005).

dilemas de una segunda generación marcada por vivencias traumatizantes. El hecho de que la incompletitud, la subjetividad y la fragmentariedad no sean características únicamente de la posmemoria, no desvalida su función como concepto para describir ciertas prácticas o operaciones artísticas que, realizadas a partir de un repertorio archivístico propio de la historiografía y en relación a un momento y acontecimiento histórico específico, apuntan hacia una reconfiguración identitaria en relación a este pasado truncado. Es en este entramado donde veo la conexión con las prácticas artísticas que podrían agruparse bajo el concepto de autoficción, también fuertemente discutido durante los últimos años.⁴

Es el carácter subjetivo e introspectivo de muchas de las obras que durante los últimos años se han leído a la luz del concepto de posmemoria que me hace pensar en la posible conexión con el concepto de autoficción, una “ficción sobre sí” en la que el autor real crea su doble ficcional conservando su identidad real, señalada con su nombre verdadero (Colonna 1989: 30). Otra característica importante que acercaría la autoficción a las prácticas artísticas de la posmemoria es la intención heurística (Jenny 2003: s/n) de la creación artística, que se articula como una labor de búsqueda iniciada desde un espacio autobiográfico interrumpido y atravesado por los acontecimientos históricos que (y cito a Sarlo) han “tocado el cuerpo y la sensibilidad de un sujeto.” (2005: 129). Lo que los artistas quieren representar por medio de la autoficción y mediante las prácticas artísticas de la posmemoria “ya no es lo dado, conocido, lo fijo –los recuerdos nítidos o los acontecimientos documentados” (Forné 2009: 65), sino que lo que se representa y lo que es representado es un proceso de búsqueda genealógica que recicla los materiales de archivo en forma de ‘pos-imágenes’, o sea, los restos documentales se reincorporan en una historia de vida en construcción.

Entre dos tiempos

En la exposición de arte “Amontonados. Temporalidades de la infancia”, los artistas Ana Adjiman, Lucila Quieto y María Giuffra exponen una serie de obra en las que exploran las huellas de la infancia, que en el caso de las tres artistas estuvo marcada por la desaparición de sus padres durante la última dictadura militar. Señala Eva Mariana Pérez en su reseña que la desintegración de perspectivas plasmada en estas obras (en la cita abajo refiriéndose específicamente a la obra de Lucila Quieto) es un efecto de la escisión del sujeto que busca y crea entre dos tiempo. Por un lado está el niño que no puede entender y por otro lado el hijo-adulto que aparte de sus memorias personales dispone de información documental y de una versión emblemática de la historia, pero que todavía vive su historia como incompleta. La necesidad de crear una ‘ficción sobre sí’, tramada entre lo

⁴ Una discusión de los aportes teóricos más importantes dentro del campo la presenta Eva Ahlstedt en “Den franska autofiktionsdebatten” (2011).

personal y lo social, entre lo factual y lo imaginario crece por lo tanto de un deseo y una voluntad de saber y de conocerse hacia atrás y hacia adelante. El que hace y el que mira obran por separado en esta reconstrucción de una historia de vida, la propia y la del familiar desaparecido:

Hay una contradicción entre la mano que recorta y pega, que por la ejecución no puede ni intenta ser infantil, y la mirada sobre los objetos, distanciada, extrañada, que nos sugiere la de un niño que no entiende lo que ve. O lo que copia, porque la precisión con la que se retratan armas y presos insinúa la preexistencia de un original fotográfico. (2010)

Si bien es característico de todo relato biográfico la construcción narrativa en dos tiempos –el de la vivencia y el de la escritura– en esta serie de textos esta escisión es el eje mismo del relato en el sentido de que contamina también la relación entre el archivo y la imaginación hacia una construcción narrativa que explora lo que Salman Rushdie ha llamado lo “imaginariamente verdadero” del relato del yo fragmentado y agujereado (1991: 10-11). Es decir, en estas ‘ficciones sobre sí’, la imaginación llega a suplir las desavenencias de la realidad y de la historiografía. Señala Manuel Albera acerca de estas operaciones narrativas que: “hacen de las posibles dudas e indecisiones interpretativas un argumento central. Las lagunas o agujeros negros de la vida, la penumbra de los secretos familiares o íntimos, los claroscuros de la experiencia, en donde lo vivido se mezcla y confunde con lo imaginado, con lo soñado...” (2007: 49). En otras palabras, la posmemoria autoficcional se caracterizaría por una proyección de las memorias heredadas en una suerte de proceso creativo de recuperación, articulado por medio de la imaginación y desde una subjetividad en construcción fuertemente perfilada como el motor del relato de búsqueda.

Palabras finales

Durante los últimos diez años los textos narrativos de los hijos de los ex militantes y de los desaparecidos durante la última dictadura militar en Argentina han recibido mucha atención por sus representaciones de la generación de los padres, sus ideales, la lucha armada y las circunstancias en torno a la violencia política, las experiencias carcelarias y las desapariciones. Esta serie de relatos cuestionan y reformulan la matriz canónica de las narraciones paternas y articulan una búsqueda identitaria que a partir de huellas materiales (fotografías, material de archivo, testimonios, datos historiográficos) pretende configurar otra historia en la que lo personal y lo político adquieren nuevos matices y significados y se renegocia la relación entre historia y ficción. Por medio de nuevas formas de expresión como el blog y la autoficción, técnicas como el collage y estrategias narrativas como la ironía, la parodia y lo fantástico, esta serie narrativa propone nuevos

sentidos del pasado presente. En los discursos críticos se ha querido leer las estrategias, formas y técnicas para reconfigurar las memorias personales de lo ausente y lo desconocido que se despliegan en estas obra a la luz de los conceptos de posmemoria y (en menor medida) autoficción. Mientras que algunos críticos opinan que estos conceptos no aportan nada nuevo a la discusión, otros los han querido usar con el fin de proponer lecturas de la literatura y el cine posdictatoriales en Argentina. Desde mi punto de vista, el concepto de posmemoria llega a tener más sentido cuando se lo asocia con las prácticas artísticas de la autoficción porque me parece que el concepto no se refiere solamente a una forma de memoria, sino que denota unas operaciones discursivas y artísticas que desde la subjetividad interroga los límites entre la historia y la ficción en base a las mismas estrategias que la autoficción. El hecho de que las estrategias de creación y las características de esta serie de relatos también se pueden encontrar en otras categorías de relatos, no cancela su utilidad conceptual para describir ciertas prácticas o operaciones artísticas que en cierto contexto y de una manera determinada articulan desde el presente una reconfiguración identitaria en relación a un pasado interrumpido.

Bibliografía

- Ahlstedt, Eva (2011) «Den franska autofiktionsdebatten». En *Den tvetydiga pakten skönlitterära texter i gränlandet mellan självbiografi och fiktion*, editado por Britt-Marie Karlsson y Eva Ahlstedt. Romanica Gothoburgensia 67. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Alberca, Manuel (2007) *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alcoba, Laura (2008) *La casa de los conejos*. Traducido por Brizuela Leopoldo. Buenos Aires: Edhasa.
- Alcoba, Laura (2012) *Los pasajeros del Anna C*. Traducido por Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa.
- Carri, Albertina (2003) *Los rubios*. Documental.
- Céspedes, Marcelo y Carmen Guarini (2005) *H.I.J.O.S.: El alma en dos*. Documental.
- Colonna, Vincent (1989) *L'autofiction essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. París: École des hautes études en sciences sociales.
- Forné, Anna (2009) «La autoficción testimonial: Oblivion de Edda Fabbri». *Telar. Revista de instituto interdisciplinario de estudios latinoamericanos* Año VI (7-8): 63-75.
- Gelman, Juan y Mara La Madrid (1997) *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta.

- Hirsch, Marianne (1997) *Family frames: photography, narrative, and post-memory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hirsch, Marianne (2012) *The Generation of Postmemory: Visual Cultures after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Jenny, Laurent (2003) *L'autofiction, Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne.
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/>.
- LaCapra, Dominick (2004) *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca, N.Y. : Bristol: Cornell University Press ; University Presses Marketing.
- Novick, Peter (2000) *The Holocaust and collective memory: the American experience*. London: Bloomsbury.
- Pérez, Mariana Eva (2010) «Los abrazos rotos». *Página 12*, mayo 9.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6143-2010-05-09.html>.
- Quieto, Lucila (2011) *Arqueología de la ausencia: ensayo fotográfico 1999-2001*. Buenos Aires: Casa Nova.
- Roqué, María Inés (2004) *Papá Iván*. Documental.
- Rushdie, Salman (1991) *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*. London; New York, N.Y.: Granta Books.
- Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Van Alphen, Ernst (2006) «Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory». *Poetics Today* 27 (2) (junio 20): 473-488.
- Young, James E (2000) *At memory's edge: after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*. New Haven ; London: Yale University Press.

Le « je » du voyageur : J.-B Labat et J.-B Du Tertre entre véracité et désir colonial

Christina Kullberg

1. Introduction

Rien de plus banal aujourd'hui que d'affirmer le lien entre la quête de soi et le déplacement dans un milieu étranger. Aussi le récit de voyage est-il souvent conçu comme une forme de récit de vie (*life narrative*). Cependant, le genre viatique n'a pas toujours permis au sujet de s'épanouir à travers les paysages étrangers et les feuilles du journal de bord. Dans les préfaces des voyageurs français du Grand Siècle les auteurs tendent plutôt à diminuer la portée donnée au sujet et à chercher à rapporter les pays lointains par le biais d'un « je » désintéressé. Mais si sa position et son rôle semblent souvent à l'arrière plan, le « je » s'avère toujours crucial pour la constitution du récit de voyage.

La question que nous aimerions aborder dans cet article est de savoir comment le sujet s'articule dans deux récits de voyage du début de la colonisation française des Antilles : *L'Histoire générale des Antilles habitées par les François* (1667) du missionnaire dominicain Jean Baptiste Du Tertre qui résida aux îles entre 1640-1645, et *Voyage aux isles de l'Amérique* écrit par un autre dominicain, Jean Baptiste Labat qui fit sa mission aux îles entre 1697 et 1709. Du Tertre relate de façon thématique le premier établissement des Français sur les îles tandis que Labat en raconte la véritable colonisation en suivant la chronologie de son séjour antillais. À partir de l'analyse de quelques manifestations du sujet dans ces récits de voyage, nous verrons que si le « je » a surtout le rôle de marqueur discursif d'authenticité et de véracité, une autre dimension du sujet surgit aussitôt dans les textes dans des descriptions où le style neutre du rapporteur du Nouveau Monde se transforme en tableaux suggestifs qui s'éloignent de la véracité. Dans cette tension entre véracité et suggestion émerge ce que nous aimerions, en nous inspirant de Robert Young, appeler le désir colonial.

Dans son livre *Colonial Desire*, Young explore ce qui transgresse les frontières strictes de la société coloniale manichéenne. S'intéressant aux « intricate processes of cultural contact, intrusion, fusion and disjunction », Young s'appuie surtout sur différentes formes d'hybridité et conçoit la notion de désir dans son articulation sexuelle (Young 1995 : 5). Dans le contexte de nos récits de voyage, les traces d'un désir colonial sont surtout en relation à l'espace colonisé et à différentes pratiques culturelles, comme nous le verrons. Ainsi définirions-nous le désir colonial comme une sorte de métonymie : l'état conquiert un espace et à l'ombre de cette colonisation se forme le désir de conquête de l'individu, et ce désir se dirige à la fois vers des objets sanctionnés par l'entreprise coloniale et vers l'interdit. Après avoir rapidement esquissé le contexte des récits de voyage de Du Tertre et de Labat, nous démontrerons la fonction centrale du sujet narratif pour finalement aborder le problème de l'articulation du désir colonial.

2. Témoigner de l'autre monde

Ce n'est qu'en 1640 en parallèle avec la campagne de colonisation américaine que l'on peut parler d'une littérature viatique française de l'Amérique et, ce qui nous concerne ici, des Antilles. Il s'agit surtout d'établir une histoire morale et naturelle des espaces conquis au fur et à mesure que la colonisation avance. Dans la masse de récits de voyage produits pendant cette époque, ceux de Du Tertre et de Labat sont particulièrement intéressants.¹ Tous les deux ont des qualités littéraires, mais surtout, en tant que missionnaires, ils s'engagent dans la vie quotidienne de la société coloniale et restent sur place pendant des périodes plus longues que d'autres voyageurs de l'époque: l'aventurier, l'explorateur et le voyageur-commerçant (Wolfzettel 1996 : 68). Alors, si la plupart des définitions du récit de voyage s'appuient sur l'aspect mobil, sur l'itinéraire et le déplacement en soi, on doit ici mettre l'accent sur l'interaction et l'expérience de longue durée de l'autre monde. Nous avons ainsi affaire à un type de récit de voyage qui n'est pas en premier lieu narratif ; il est d'abord de caractère descriptif.

Ce penchant vers le descriptif s'articule en rapport direct avec l'espace parcouru. Contrairement aux voyageurs en Europe pour qui, à l'instar de Montaigne et de Jean-Jacques Rousseau, le déplacement devient le lieu même où la pensée peut s'éclorre, les voyages Antillais ont pour but de rapporter l'inconnu. Ainsi, ce n'est pas le voyageur qui se place au centre de l'attention dans les voyages lointains. L'attention devrait au contraire être portée vers le milieu physique étranger que le voyageur devrait observer et transformer en rapport écrit destiné à un public européen. Du Tertre illustre à merveille le fait que si l'on veut parler de son

¹ Ils étaient des hommes savants et botanistes amateurs. Labat enseignait aussi la mathématique et la philosophie et, comme le rappelle Friedrich Wolfzettel, on le classifie souvent comme un philosophe des Lumières avant la lettre (1996 : 260).

récit de voyage en termes d'un *life narrative*, l'objet de cette narration n'est pas l'évolution du voyageur lui-même, mais bien celle des Antilles.

L'on peut facilement juger, parce que j'ay dit dans la première partie de cette Histoire, en faisant le récit de l'establissement des Colonies Françoises, qu'à les considérer dans cet estat & dans celui auquel elles sont aujourd'huy, il y a quelque rapport à ce qui arriva au commencement du monde: qui n'estant qu'une masse confuse, & sans agrément, n'eut pas plustost receu l'ordre & la disposition que la divine Sagesse y establit, qu'il parut un ouvrage digne de la puissance qui l'avait tiré du néant. En effet, c'est à peu prez de cette maniere que l'on doit parler de nos Colonies, tirées ce semble du neant, à cause de la foiblesse de leurs commencemens, qui nous ont fait voir tant de confusions & de desordres, qu'elles ressembloient veritablement à un chaos remply de tenebres, qui n'a esté démeslé dans la suite des temps, qu'avec des peines incroyables & des travaux infinis: & si nous les voyons maintenant dans un estat pareil à celui du monde, lorsqu'il fut éclairé de la lumière du Soleil, nous en avons l'obligation à nostre triomphant Monarque, qui à guise d'un Soleil éclatant porte ses rayons dans ces Pays éloignez, par les soins extraordinaires qu'il prend de les conserver, & de les maintenir dans la paix et le repos, & d'y faire naistre l'abondance de toutes sorte de biens. (Tome I, 1667 : 420)

Le personnel et le particulier sont réduits en faveur d'un modèle rhétorique comparatif qui sert à rendre compréhensible le monde étrange(r). Le destinataire est clairement identifié dans ce passage et le sujet narratif ne se vante que dans la mesure où il a assisté à la mise en ordre, soutenue par le roi-destinataire, de l'espace conquis.² En même temps, comparant la colonisation à un accouchement, le voyageur prend la posture d'une sage-femme qui délivre non seulement l'île du chaos, et ses expériences renaissent à travers sa plume. La métaphore de la sage-femme nous permet de constater que le voyageur se positionne désormais comme garant de l'authenticité des expériences.³ En effet, les voyages lointains privilégiaient les observations directes et un savoir déduit de l'expérience sur le savoir

² Outre cette motivation clairement politique de la place secondaire du sujet, on peut soupçonner que les voyages lointains laissent peu d'espace et peu de temps pour l'auto-réflexion, la question de survivre étant plus imminente que la médiate.

³ C'est quand l'usage du journal de bord se constitue en règle que ce rôle de témoignage s'affirme avec force. Initialement, le journal de bord servait surtout une fin administrative, commerciale et coloniale, mais il fournissait aussi aux voyageurs un espace textuel où le *je* pouvait s'épanouir en réfléchissant sur sa relation avec le monde extérieur observé. Vers la fin du dix-septième siècle, on remarque aussi que voyager acquiert une dimension morale et pédagogique. Des modes d'emploi pour apprendre à voyager circulaient déjà en Europe et avec la sortie des textes comme *De l'utilité des voyages* (1686), ce n'est pas seulement la portée commerciale, missionnaire ou officielle des voyages qui est mise en avant. Le voyage se présente comme utile peu importe son but.

livresque.⁴ La nouvelle importance accordée à l'expérience directe exigeait en effet la présence discursive du « je » comme garant de la véracité du récit. Les dictionnaires de l'époque indiquent que le terme de véracité réfère aux dogmes religieux et plus précisément à un attribut du Dieu qui ne peut être faux, et dans un sens plus large véracité voulait dire « attachement constant à la vérité ». La vérité dépend ici du sujet ce qui fait écho à la fameuse définition du pacte autobiographique proposée par Philippe Lejeune (1975 : 36; Wolfzettel, 1996 : 203). Pour autant que l'on mette sa foi en l'auteur, on sait aussi que son récit peut être rempli de mensonge, idéalisation, oubli et transformations. C'est ainsi que la vérité de l'autobiographe se distingue de celle de l'historien ou du biographe et c'est aussi pourquoi rappelle Lejeune, la vérité autobiographique ne peut être garantie que par le biais d'un pacte.

Il en va de même pour les voyageurs en Amérique : leur vérité est difficilement vérifiable dans la mesure où même le lecteur contemporain informé n'a souvent qu'information livresque sur le Nouveau Monde ; ses références se constituent surtout d'autres récits de voyage. Ainsi fallait-il croire au voyageur et à son « attachement constant à la vérité ». Le sujet émerge donc comme garant de la véracité de ce qu'il a vu. À cet effet, le voyageur doit d'abord se présenter comme un témoin fiable qui se distingue des « voyageurs menteurs » (Adams 1962 : 4-5). Dans sa préface, Du Tertre jure de ne pas mettre des passions dans son récit outre celle de servir sa patrie, son église et la colonisation.

Toutes les choses que contiennent ces deux livres se rapportent à celles dont i'ay esté témoin oculaire, & qui n'ont point d'autre garand que ma foy & mon honneur, ou aux originaux & pieces authentiques qui m'ont esté communiqués qui se cautionnent d'elle-mesme, ou aux mémoires que i'ay recueillis de plusieurs anciens habitants du païs. & bien que ie ne me fasse absolument pas le garand de celle-ci comme des autres ie puis asseurer que i'y eu un soin particulier de rejeter tout ce qui m'a paru douteux, & de n'avancer que ce qui me semble le plus probable.
(Tome I, 1667 : v)

Puisque le récit de voyage de Du Tertre porte aussi la nomination générique *histoire* il est composé de résumés de voyageurs qui l'avaient précédé. Mais l'auteur se sert aussi de ces récits pour renforcer sa propre crédibilité en s'opposant aux voyageurs qui ont exagéré ou mal compris certaines situations, selon Du Tertre. Il essaie même d'expliquer pourquoi ces auteurs ont dévié de la vérité en

⁴ Au dix-septième siècle cette expérience directe est véhiculée par la première personne, trait de style qui va disparaître au dix-huitième siècle en faveur de la neutralité du « on ». Mais chez Du Tertre et Labat encore, le récit du moi est encore significatif tandis que l'objectivité recherchée passe pour peu vraisemblable.

disant qu'ils n'y ont été que de passage ou qu'ils avaient l'esprit dénaturé par le protestantisme. Contrairement à ces voyageurs, Du Tertre n'inclurait que ce qu'il a vu de ses propres yeux ou bien ce que d'autres témoins bien fiables lui ont raconté, mais qu'eux à leur tour ont vu de près. La véracité du récit repose donc autant sur la transmission de l'expérience directe que sur la capacité du voyageur compilateur de bien choisir ses témoins afin de pouvoir raconter aussi des événements auxquels il n'a pas assisté. À part l'expérience directe de Du Tertre, c'est donc sa capacité d'estimer la qualité de ses propres témoins.

Labat se sert d'une technique semblable et affirme son propre amour de la vérité, mais non sans ironie. Écrivant cinquante ans après Du Tertre certains mythes américains avaient perdu leur force ; par exemple, le lecteur ne s'attend plus à ce que l'on lui raconte des licornes et des géants. Ce genre de récit de voyage fantastique des cosmographes, Labat le compare au *Voyage à la lune* de Cyrano de Bergerac. Or Labat va plus loin encore : ce n'est pas seulement les objets rapportés qui indiquent le degré de véracité d'un récit de voyage, mais la véracité peut être tracée dans le style de l'auteur. Les descriptions trop vives et animées, trop belles ou trop dramatiques se basent souvent sur des mensonges et proviennent rarement d'un vrai témoin, selon Labat. À cela, il oppose la valeur de sa propre expérience et le « plain style » qui en découle. Le raisonnement de Labat est intéressant sous deux aspects. D'abord, le style constitue l'argument central pour garantir la véracité aussi bien que la fausseté d'un récit de voyage. À travers les lignes de Labat on aperçoit alors une orientation vers ce que Roland Barthes appelle une langue scientifique qui, en étant purement instrumentale, se distingue de la langue littéraire. Le « plain style » est censé être débarrassé de tout ornement et il est supposé transmettre de façon directe l'objet observé au lecteur. L'argument du style se retrouve chez les critiques contemporains du genre viatique. Dans son article « Renaissance Travellers' Power to Measure », Antoni Maczak soutient par exemple que le style permet de distinguer les vrais voyageurs des voyageurs de cabinet. Une rencontre réelle avec l'inconnu fait naître un style plus personnel et les sentiments et les impressions individuelles du voyageur laissent leurs empreintes sur le texte (ce penchant que Du Tertre essayait de réduire dans la rédaction de son récit) surtout à travers l'usage des adjectifs (Maczak 1987 : 253). De manière semblable, Labat fait appel à la précision de ses descriptions pour souligner la véracité de ses propos. Ensuite, il soulève l'importance de l'expérience directe. Il ne suffit plus de remplir le rôle d'un témoin observateur, mais le voyageur doit mettre en scène ses expériences, son engagement avec le monde visité. Labat écrit dans sa préface que les critiques lui ont reproché de ne pas avoir suivi une structure plus ordonnée et encyclopédique. Comme argument contre cette critique, Labat soulève la question de l'expérience :

Quelques personnes de considération auraient souhaité que je gardasse un ordre plus méthodique dans ma narration et que je rangeasse les choses de manière que chaque espèce se trouvait sous son genre. Elles avaient leurs raisons pour le désirer, moi j'ai eu les miennes pour ne pas le faire. Outre que cette manière dogmatique n'est point du tout de mon goût, il aurait fallu interrompre le fil de mon journal à tous moments et faire des parenthèses assez longues pour ennuyer le lecteur et moi aussi. J'ai donc mieux aimé suivre mon journal et écrire les choses à mesure que les ai vues, apprises ou pratiquées et comme entre toutes les choses dont j'ai parlé il y en a qui demandaient une explication longue et un ample détail, j'ai cru pouvoir m'éloigner un peu de la règle que je m'étais prescrite et les mettre à la tête ou à la fin des Tomes, afin que le lecteur pût les passer s'il voulait continuer la lecture du journal, sauf à lui y retourner s'il le jugeait à propos. (Tome I, 1742 : xxxi)

La structure thématique est associée au dogmatisme et ne convient pas au goût personnel de Labat. Mais surtout, une structure thématique n'aurait pas donné au sujet tant d'espace pour s'épanouir et montrer qu'il s'est appuyé sur l'expérience. Labat choisit donc de présenter son séjour aux îles de manière chronologique, et le sujet narratif garde une position centrale et fixée comme noyau de la narration. À partir de cette position, le « je » se développe à la cadence du séjour et en rapport avec l'espace visité ; le sujet narratif acquiert une dimension psychologique. Labat met ainsi en scène un sujet qui se développe à travers les épreuves du voyage et du séjour. Au début de son séjour, Labat reconnaît par exemple son ignorance et avoue vouloir se renseigner auprès des esclaves afin de mieux comprendre le nouveau lieu. La langue l'empêche d'avoir l'information souhaitée, mais on comprend déjà que ce voyageur va vite s'adapter et l'apprendre. Or une fois la langue apprise, Labat maîtrise suffisamment le milieu antillais pour ne plus s'intéresser au savoir des esclaves. On remarque ainsi que ce n'est pas la personnalité du voyageur qui évolue grâce à l'introspection comme c'est souvent le cas dans les récits de voyage modernes. Au contraire, Labat accumule du savoir. Il se développe alors par le biais d'un mouvement vers l'extérieur qui lui permet de devenir de plus en plus indépendant, un vrai maître des îles.

3. Désir colonial

Le voyageur est un être à cheval entre plusieurs mondes. Peut-être est-ce cette situation précaire qui fait que les expériences de Du Tertre et Labat semblent parfois difficiles à contenir dans le « plain style » et dans les cadres du récit « sans passion ». Cela n'affecte guère les parties encyclopédiques de leurs récits, où le « je » se manifeste très peu. Mais notamment chez Du Tertre on voit que certaines parties plus narratives tendent vers le tableau vivant. Ces parties se reposent la

plupart du temps sur la première personne qui narre des descriptions animées des suites des événements, des batailles, des séquences de l'histoire des Antilles. Il est fort significatif que ce « je » narratif apparaît dans des passages destinés à relever l'extraordinaire et souvent accompagnés de superlatifs. Il semble que le « je » se constitue à la fois comme marqueur de véracité et comme transmetteur des choses sensationnelles, des choses qui frappent l'observateur que cela soit des animaux, des végétations, des ouragans ou des actes de cruauté ou de compassion.

Il s'agit chez Du Tertre surtout de tableaux vivants ou de micro-récits macabres comme dans la description d'un équipage de Français qui après une traversée particulièrement dure atterrit à Saint Christophe, mais qui, épuisé, ne trouve pas la force de se rendre aux cases des habitants et se couche à la belle étoile sur la plage. Pendant la nuit, raconte Du Tertre, des crabes dont la taille des pinces dépassait celle des cases, descendaient du morne adjacent et les mangeaient vifs jusqu'aux os. Quelques lignes après cette description macabre et visuelle apparaît le « je » non pas comme témoin direct, mais il se pose comme une sorte d'ethnologue qui a fait la transcription d'un récit raconté par un informant qui avait assisté à l'événement. Dans d'autres scènes, Du Tertre est présent et relate sa participation aux faits, comme lorsqu'il soigne plus de cent malades « tous couchez sur la terre, ou au plus sur des roseaux, dont plusieurs estoient reduits aux abois, veautrez dans leurs ordures, & sans aucun secours de personne. [...] Quelques fois pendant que j'en ensevelissions un dans des feuilles de Bananier [...] ie n'entendois par toute la case que des voix mourantes qui disoient 'Mon père, attendez un moment, ne bouchez pas la fosse, vous n'aurez pas plus de peine pour deux ou pour trois que pour un seul' ». Ici le « plain style » est abandonné en faveur du sensationnel. Du Tertre fait appel aux sentiments du lecteur et met littéralement en scène des malades agonisant en incluant le visuel, l'odeur et l'ouïe dans la description. L'attention portée à certains détails, la précision avec laquelle le narrateur rend les paroles des mourants relève d'un souci de véracité, mais aussi d'un engagement passionnel que le narrateur cherche aussi à susciter chez le lecteur.

C'est comme si le narrateur est pris par les événements et veut amener le lecteur en l'impliquant dans la description. Cette technique d'implication par le biais de l'hypotypose s'affirme dans le passage où Du Tertre décrit comment la pauvre colonie est poussée au cannibalisme suite au siège que les indigènes lui imposent. De nouveau, la précision dans le détail combinée avec une visualité frappante dans l'évocation des corps saute aux yeux:

On en a veu quelques-uns brouter l'herbe, d'autres manger les excremes de leurs camarades, apres estre remplis dés leurs : on a mesmes crû qu'un certain jeune homme de Dieppe, avoit mangé de la chair d'un sien Compagnon, & qu'à ce dessein il luy avoit coupé le bras

auparavant que de l'enterrer : l'on dit en effet que l'on aperçoit sa bouche ensanglantée, & que l'on vit toutes les marques qu'il avoit mordu à belles dents, dans ce bras qu'il avoit séparé du corps. L'on a souvent veu la terre des fosses, où nos Peres avoient enterré les morts, toute bouleversée le matin, avec beaucoup d'apparence qu'on les avoit fouillées, pour déterrer les corps, & pour en couper quelque membre pour vivre. (Tome I, 1667 : 82)

L'homme affamé de Dieppe qui grignote sur le bras de son camarade décédé, le sang coulant de la bouche, résonnera quelques pages plus loin dans une autre image vivante. Or ici il s'agit d'une femme indigène qui arrache avec sa bouche la moitié des fesses d'une Française. Utilisant de cette manière le mythe le plus connu des Antilles – le cannibalisme – Du Tertre quitte le domaine de la véracité et se lance à fond dans le sensationnel. Il fait appel à l'inconscient du lecteur avide d'histoires de cannibalisme de l'Amérique. Le monde étranger est possédé par les colons, mais ce monde va aussi prendre en possession les colons, infiltrer leurs comportements et finalement les transformer à son image. Paradoxalement c'est le sujet narratif qui véhicule aussi bien la possession de l'espace inconnu en rapportant à la métropole la vraie apparence et constitution des terres et peuples conquis, et la menace latente d'être possédé par ce même monde que l'on croyait soumis. Aussi bien le sensationnel que la véracité émanent donc tout compte fait du sujet présent dans la narration.

Labat est loin d'être aussi sensationnel que Du Tertre. Pourtant, en dépit du ton auto-suffisant de sa narration, il laisse entrevoir des coins obscurs hors la portée de sa maîtrise de l'espace colonisé. Tout commence lorsqu'un esclave refuse de lui dire comment il a guéri un autre esclave mordu par un serpent. Labat a très peur de serpents et il s'intéresse aussi aux plantes, mais surtout il n'accepte pas que les esclaves sachent quelque chose dont il est lui-même ignorant. C'est pour cette raison, dit-il, qu'il apprend vite leur langue : l'idée que les esclaves rient derrière son dos lui fait horreur. L'espace colonial dont il est le maître héberge des *secrets*, contenus par les esclaves. En tant qu'homme rationnel, il ne veut pas y croire, et pourtant il ne peut y renoncer. Le voilà pris dans un désir colonial paradoxal : il brosse le portrait d'un homme qui sait tout, mais qui doit toujours rester vigilant puisqu'il y a le secret :

Je sais qu'il y a bien des gens qui regardent comme de pures imaginations et comme des contes ridicules ou des faussetés tout ce qu'on rapporte des sorciers et de leurs pactes avec le diable. J'ai été moi-même longtemps dans ces sentiments. Je sais d'ailleurs qu'on exagère souvent dans ce qu'on en dit, mais je crois qu'il faut convenir que tout ce qu'on en dit n'est pas entièrement faux, quoi qu'il ne soit peut-être

pas entièrement vrai. Je suis aussi persuadé qu'il y a des faits d'une vérité très constante ; en voici quelques-unes dont j'ai été témoin oculaire et d'autres dont j'ai eu toute la certitude qu'on peut désirer pour s'assurer de la vérité d'un fait. (Tome II, 1742 : 395-396).

L'argumentation oscille : il ne peut pas vraiment croire aux sorciers pourtant il a bien vu de ses propres yeux des choses d'ordre surnaturel. Le « je » revient avec emphase, toujours placé en tête des phrases. Témoignant d'une peur constante d'être dupe des esclaves, Labat, tel un ethnologue, recueille des anecdotes pour prouver qu'il a bien raison de soupçonner quelque connaissance propre aux esclaves qu'il ne possède pas (encore). L'exemple le plus significatif est lorsqu'il entend dire qu'un sorcier devait venir soigner une esclave malade. La nuit, Labat se rend à la case de la femme et en voyeur il regarde à travers les trous des murs le sorcier exécuter son rite. Au moment crucial, lorsque l'assemblée des esclaves attend impatiemment le signe du fétiche du sorcier, Labat les interrompt, saisit le sorcier, le fouette et, devant les autres esclaves, il écrase le fétiche afin de leur montrer qu'il ne craint pas cette idolâtrie. Et pourtant l'anecdote se termine dans le doute : la femme meurt après trois jours tout comme l'avait prévu le sorcier. Le côté sensationnel de Labat émerge alors par rapport à ce qu'il semble vouloir réprimer et vaincre. Le lieu colonial n'est plus seulement une scène sur laquelle Labat peut exposer ses propres exploits, mais se transforme en un espace incertain rempli d'ombres.

Force est de constater que si le « je » assure la véracité d'une description ce n'est pas certain que la description reste à l'intérieur des cadres préconisés par le sujet narratif. La manifestation du sujet ne doit donc pas nécessairement être interprétée comme un signe de domestication du monde étranger. En effet, l'idée que la description, par son attachement à la précision, serait un véhicule de contrôle, comme l'ont suggéré plusieurs critiques du récit de voyage depuis les Lumières, néglige la méfiance qu'on avait à l'époque vis-à-vis de la description. Comme nous le suggèrent Mallet et Jaucourt dans l'encyclopédie de Diderot, la description est en partie hallucinatoire. Au lieu de se borner à rendre la réalité, la description suscite les pensées d'aller au-delà de la chose vue et rapportée :

Mais d'où vient que dans toutes les descriptions qui peignent bien les objets, qui par de justes images les rendent comme présents, non seulement ce qui est grand, extraordinaire, ou beau, mais même ce qui est désagréable à voir, nous plaît si fort? C'est que les plaisirs de l'imagination sont extrêmement étendus. Le principe de ce plaisir semble être une action de l'esprit qui compare les idées que les mots font naître avec celles qui lui viennent de la présence même des objets. (« Description (*Belles-Lettres*) », 879)

Loin de peindre avec exactitude le monde externe, la description éveille l'imagination justement grâce à sa qualité visionnaire/visuelle. Dans « On Some Paradoxes of Description », Michel Beaujour conclut que cette capacité de susciter des images psychologiques est le propre de la description et non pas l'attachement à la réalité. « Description then are fantasies » explique Beaujour et continue, « As the multifaceted mirror of desire, descriptions bear only an oblique and tangential relationship to real things, bodies and spaces » (1981 : 58). Ce n'est pas seulement que les descriptions réveillent le désir du lecteur, mais ce désir provient du sujet narratif qui se pose comme observateur dans ces passages. S'il y a, comme le suggère Beaujour, un lien inhérent entre description, fantaisie et désir, il n'y a pas de contradiction entre d'une part un attachement à la vérité et d'autre part une tendance vers le sensationnel. Bien au contraire, l'un naît de l'autre et ils se nourrissent de ce qu'il persiste toujours une tension entre les deux. C'est à force de vouloir tout voir et décrire avec exactitude que les visions émanent comme des sortes de déchets inconscients de l'homme observateur. Le voyageur doit ainsi se servir des descriptions pour rendre fidèlement le monde, mais il doit en même temps lutter contre sa dimension hallucinatoire.

Le surgissement du sensationnel au milieu d'un discours qui se veut raisonné et non passionnel montre que les textes sont parcourus de directions que les auteurs ne maîtrisent pas. Entre les lignes s'exprime semble-t-il l'inconscient des auteurs, un désir dicté par le contexte colonial. Ce désir colonial se caractérise par son ambivalence : il est à la fois refoulé pour maintenir la ligne de partage entre colon et colonisé, et affirmé pour renforcer la domination par le biais des possessions sexuelles (Young 1995 : 161).⁵ Chez Du Tertre et Labat cela se dévoile dans les descriptions sensationnelles qui séduisent par le biais de la répulsion même. Les tableaux macabres de Du Tertre exposant la souffrance de la colonie causée par la nature tropicale et la barbarie des indigènes laissent entrevoir le désir de prendre possession des îles. Labat, qui met en scène sa quête de dévoiler un secret jamais défini et insaisissable, montre que son savoir n'est jamais complet.

Les passages sensationnels démontrent la position précaire du voyageur. Lui qui est censé rapporter, sans passions, le monde inconnu au public européen ne peut s'empêcher d'être influencé par le milieu étrange. C'est pour cette raison que le voyageur est considéré comme un personnage suspect au Grand Siècle, comme le démontre Normand Dorion (1995 : 151). Du Tertre et Labat rassurent que leurs

⁵ Young s'intéresse plus aux contacts qu'à la notion même du désir. Dans le dernier chapitre de son livre il brosse néanmoins une théorie de désir basée sur la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari. À l'instar de ces philosophes, Young conçoit le désir comme un produit social et non pas individuel (1995 : 168, 170-171). Plaçant ainsi le désir à l'intérieur du champ social, sa notion de désir colonial s'étend au-delà du désir sexuel et comprend aussi les rapports à l'espace colonial et aux pratiques culturelles, comme c'est le cas chez Du Tertre et Labat.

réécits sont vrais et sans motif passionnel, mais ils s'immergent aussi dans ce monde ou bien le monde extérieur les envahit. Ils n'arrivent pas à tenir à distance l'altérité. Ainsi derrière la soif de contrôle visible dans les textes de Du Tertre et Labat, guette la menace et le désir de devenir autre, d'être entraîné dans un processus de transculturation malgré eux. Et ce désir colonial paradoxal de vouloir tout maîtriser tout en penchant vers l'idée d'être possédé par ce monde même qu'ils prétendent contrôler est contenu dans le sujet narratif qui se pose à la fois comme garant de la véracité et comme transmetteur des sensations de la colonisation.

Bibliographie

- Adams, Percy G. (1962) *Travelers and Travel Liars 1660-1800*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press.
- Beaujour, Michel (1981) « Some Paradoxes of Description », *Yale French Studies*, 61, 27-59.
- Dorion, Normand (1995) *L'Art de voyager : le déplacement à l'époque classique*. Presses universitaires de Laval.
- Du Tertre, Jean-Baptiste (1667) *Histoire générale des Antilles habitées par les François*. Paris : Édition de T. Jolly.
- Labat, Jean-Baptiste (1742) *Voyages aux isles de l'Amérique*. Paris : G. Cavelier.
- Lejeune, Philippe (1975) *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Maczak, Antoni (1987) « Renaissance Travellers' Power to Measure », in: *Voyager à la Renaissance: actes du colloque de Tours, 30 juin–13 juillet 1983*, éd. Jean Céard et Jean-Claude Margolin. Paris : Maisonneuve et Larose, 245-263.
- Mallet, Edme-François et Jaucourt, le chevalier de (1751-1780) « Description (Belles-Lettres) », in: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. éd. Robert Morrissey.
<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.3:2202:2.encyclopedie0513>
(Disponible le 17.4.2014.)
- Young, Robert (1995) *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*. London : Routledge.
- Wolfzettel, Friedrich (1996) *Le discours du voyageur : pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du Moyen Age au XVIIIe siècle*. Paris : P.U.F.

Annie Ernaux et la photographie – entre l’authentique et le pathétique

Sonia Lagerwall

Écrire la vie. Non pas ma vie, ni sa vie, ni même une vie. La vie, avec ses contenus qui sont les mêmes pour tous mais que l’on éprouve de façon individuelle : le corps, l’éducation, l’appartenance et la condition sexuelles, la trajectoire sociale, l’existence des autres, la maladie, le deuil. Par-dessus tout, la vie telle que le temps et l’Histoire ne cessent de la changer, la détruire et la renouveler. Je n’ai pas cherché à m’écrire, à faire œuvre de ma vie : je me suis servie d’elle, des événements, généralement ordinaires, qui l’ont traversée, des situations et des sentiments qu’il m’a été donné de connaître, comme d’une matière à explorer pour saisir et mettre au jour quelque chose de l’ordre *d’une vérité sensible*. (Ernaux 2011a : 7. Je souligne.)

C’est en ces termes qu’Annie Ernaux résume son projet littéraire dans l’avant-propos de *Écrire la vie*, une anthologie sortie chez Gallimard en 2011 qui rassemble la majeure partie de ses livres publiés jusqu’alors. On comprend d’emblée qu’Ernaux occupe une place à part dans le courant hétéroclite de *l’écriture de soi* qui a émergé au cours des trente dernières années en France, et auquel Eva Ahlstedt a longtemps porté une attention si fine et éclairée¹. L’autobiographie, qu’elle soit traditionnelle ou nouvelle², n’est pas une étiquette qu’on appliquerait facilement à l’œuvre d’Ernaux – à moins d’étendre la signification du mot jusqu’à comprendre une collectivité historique et parler paradoxalement d’« autobiographie impersonnelle » ou « collective », comme l’auteure a pu le faire elle-même au sujet du magistral *Les Années* (2008).³ Le terme « autofiction » ne saurait convenir davantage : si le préfixe « auto » pose les mêmes problèmes ici

¹ Voir notamment Ahlstedt 2009 ; Ahlstedt 2011a ; Ahlstedt 2011b ; Ahlstedt et Karlsson 2011 ; Ahlstedt 2012. La frontière entre le biographique et la fiction fascine très tôt Eva Ahlstedt, comme en témoignent par exemple sa thèse de doctorat sur Proust et le livre sur Gide : Ahlstedt 1983 et Ahlstedt 1994.

² Robbe-Grillet 1991 : 50.

³ Voir l’entretien avec Annie Ernaux de Christine Ferniot et Philippe Delaroche dans *L’Express* publié le 01/02/2008. Cf. aussi Ernaux (2003 : 80).

que dans « l'autobiographie », le suffixe « fiction » a, de surcroît, l'importunité d'orienter les pensées vers un genre que Ernaux avait délaissé une fois pour toutes en 1983 en publiant *La Place*. Situer l'« écriture plate » (Ernaux 1983 : 24) qu'elle revendique pour elle-même, demande en effet que l'on sorte des sentiers battus et s'aventure du côté d'un non-lieu générique quelque part « entre littérature, sociologie et l'histoire »⁴. « [L]'être et l'avoir » (Ernaux 2008 : 99) sont des auxiliaires à valeur égale dans ce projet, car chez Ernaux l'interrogation des modes de vie, de pensées et de représentations ne se fait jamais sans le recours aux choses et objets matériels qui déterminent les hommes et participent à les inscrire dans un moment précis de l'histoire : « Je vis, je pense et je sens de façon matérialiste » affirme-t-elle (Ernaux 2003 : 149). Ce goût pour la matérialité influence ses recherches formelles et devient sensible dans le langage même d'Ernaux, qui dit écrire en voyant, non pas *des mots*, mais *des choses*.⁵ Que l'on ne sous-estime pas l'ambition esthétique de l'écriture plate pour autant :

[L]a vie ne dicte rien. Elle ne s'écrit pas d'elle-même. Elle est muette et informe. Écrire la vie en se tenant au plus près de la réalité, sans inventer ni transfigurer, c'est l'inscrire dans une forme, des phrases, des mots. (Ernaux 2011a : 8)

Dans cette forme, on le sait, le médium de la photographie occupe une place privilégiée.⁶ Le thème de la photo accompagne l'écriture plate d'Ernaux depuis *La Place* (1983), le récit consacré au père et par lequel s'était opéré un tournant dans l'œuvre qui, désormais, ne contiendra plus de romans. Il se maintient dans *Une Femme* (1987) et les titres suivants, pour prendre enfin un rôle structural de premier plan dans *L'Usage de la photo* (2005) et *Les Années* (2008) ; plus récemment, il résonne encore dans un titre comme *L'Atelier noir* (2011c)⁷, s'explique dans le photo-journal inclus dans *Écrire la vie* (2011a) et imprègne de bout en bout le court récit intitulé *L'Autre fille* (2011b). Le cliché photographique est un réservoir de mémoire autant qu'un « activateur d'écriture » (Ernaux 2013 : 68), et dialogue avec l'écriture de façon intime ; s'il est parfois présent sous sa forme visuelle à travers des reproductions matérielles de photos⁸, il est encore plus

⁴ La formule se trouve d'abord dans *Une Femme*, le texte sur sa mère publié en 1987, p. 106 : « Ceci n'est pas une biographie, ni un roman naturellement, peut-être quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire. Il fallait que ma mère, née dans un milieu dominé, dont elle a voulu sortir, devienne histoire, pour que je me sente moins seule et factice dans le monde dominant des mots et des idées où, selon son désir, je suis passée. »

⁵ « Je crois que quand j'écris, je ne vois pas les mots, je vois les choses. » *ibid.* : 134.

⁶ Un médium que Roland Barthes, faut-il le rappeler, a qualifié de *plat* : « La photographie est *plate*, dans tous les sens du mot, voilà ce qu'il me faut admettre ». (Barthes 1980 : 164)

⁷ Cf. la *camera obscura*, ou la chambre noire, prédécesseur de l'appareil photographique.

⁸ Notamment dans *L'Usage de la photo* (2005), *Écrire la vie* (2011a), *L'Autre fille* (2011c) et *Retour à Yvetot* (2013).

souvent évoqué par les seuls mots et le recours à l'ekphrasis. La prédilection pour la photographie n'a rien de fortuit, bien sûr : ce médium, que Roland Barthes nommait *inclassable* (Barthes 1980 : 15), n'est pas moins chargé de paradoxes que ne l'est l'œuvre « entre-deux »⁹ d'Annie Ernaux. C'est sur cette affinité élective que je voudrais ici me pencher brièvement.

Une invention moderne : de Niépce à Barthes

Invention du début du dix-neuvième siècle, la photographie était venue chambouler l'idée de la représentation du monde et de l'homme, en se voulant plus vraie que la peinture d'un Courbet, plus détaillée qu'un roman de Balzac. Quoi de plus réel que la photo ? Nicéphore Niépce posa entre 1816 et 1826 les principes d'une technique qui allait révolutionner notre conception du réel avec ses premières photos dites « héliographies ». A sa mort, son associé Louis Mandé Daguerre poursuivit le travail en mettant au point le *daguerréotype*, suite à quoi l'invention de la photographie fut officiellement annoncée en 1839 par François Arago à l'Académie des Sciences et offerte au monde entier, libre d'exploitation.¹⁰ Quoique son statut d'art allait être long à conquérir¹¹, la photographie inquiéta d'emblée les artistes – peintres et écrivains confondus. Flaubert, assistant son ami Maxime du Camp pour ses prises de vue lors de leur voyage en Orient (1849-1851), y voyait rapidement un concurrent à l'écriture¹² ; Baudelaire y voyait la mort et la démocratisation de l'art (ce qui, le concernant, revenait au même).¹³ Le rapport indiciel au réel qui caractérise la photographie faisait rapidement du nouveau médium un rival de la littérature et la peinture, ces deux 'arts sœurs' qui s'étaient historiquement disputés la *mimésis*, ou la représentation du monde. Désormais, le texte écrit, fait de signes à dominante symbolique, et l'image peinte à dominante iconique, comment sauraient-ils faire concurrence à la photo qui, elle, était indice, empreinte directe, la *vera iconica* ?¹⁴

⁹ Voir Thumerel 2004 : 11-36.

¹⁰ Voir McCauley 1997.

L'on doit à Charles Wheatstone le mot *photographie* qui « l'utilisa dans une lettre adressée le 2 février 1839 à Fox Talbot. », Bellone 1996 : 5.

¹¹ Le photographe Félix Nadar lutta longtemps au sein de la Société Française de la Photographie (SFP) pour élever la photo au statut de l'Art et faire admettre l'originalité du photographe signant son œuvre en tant qu'artiste. La photographie fut admise au Salon seulement en 1859 et, là encore, uniquement dans une exposition à part, séparée de celle des peintures. Sur cette exposition, voir Roubert 2000.

Baudelaire a rendu compte de l'exposition de la SFP dans une critique acerbe mais si générale que, selon Antoine Compagnon, il est incertain s'il y mit réellement les pieds. Voir Compagnon 2012.

¹² Sur l'attitude ambivalente de Flaubert à la photographie, d'abord ouvertement hostile pour devenir plus réconciliante à la fin de sa vie, voir Tooke 2000, notamment pp. 56f, 59, 173.

¹³ Baudelaire (1992 [1859]). Voir aussi Compagnon, *Op.cit.*

¹⁴ La *vera iconica* est, dans le dogme chrétien, le voile de Véronique sur lequel les traits du Christ auraient été imprimés sans que n'y intervienne la main d'homme (une image dite achéropoïète), voir par exemple Joly (1994), notamment p. 48 et 62, qui souligne que Véronique est bien la sainte

Tout en constituant l'image du vrai et la fixation de l'instant unique, la photo signalait cependant déjà à l'homme du dix-neuvième siècle qu'il était entré, de façon irrévocable, dans ce que Walter Benjamin théoriserait vers 1936 comme « l'époque de la reproductibilité technique » avec pour signe marquant 'la perte de l'aura'.¹⁵ Inventée par Niépce, mise au point par Daguerre avec l'image positive unique que fut le daguerréotype, l'image photographique devint multipliable à l'infini avec la technique de William Henry Fox Talbot qui permit de produire de multiples tirages à partir d'un seul négatif¹⁶ : d'où le premier paradoxe de la photographie, qui est *à la fois* l'instant unique qui ne se reproduira plus jamais, *et* le sériel, reproductible à l'envi. Dans ce sens, le médium incarne de façon quasi emblématique notre époque moderne et contemporaine tiraillée entre le culte de l'objet unique et la séduction de la copie, entre, d'une part, l'authenticité de l'original et, de l'autre, le mimétisme du même, entre l'individualisme et la culture de masse. Les débuts de cette 'schizophrénie' remontent bien au dix-neuvième siècle¹⁷, mais c'est avec l'arrivée des mass-médias dans l'après-guerre-mondiale et l'entrée de nos sociétés occidentales dans l'ère « des loisirs » et « de la consommation » que l'élan est véritablement donné.

Ces derniers soixante-dix ans – une vie d'homme – correspondent précisément à ceux écoulés depuis la naissance d'Annie Ernaux (née en 1940), une durée que l'écrivaine a tenté de capter dans le livre « total » (Ernaux 2008 : 158) sorti en 2008 et intitulé *Les Années*.¹⁸ Aussi, la photographie joue-t-elle un rôle de premier plan dans ce récit. Comme souvent chez Ernaux, le texte n'est pas organisé en chapitres, mais forme un flux sans hiérarchie apparente : des ekphraseis de photographies viennent alors scander le texte et constituent, avec des descriptions de repas de famille, des repères chronologiques qui permettent au lecteur de se

patronne des photographes. Cf. Barthes, *op.cit.*, p. 129 : « la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection : ne peut-on dire d'elle ce que disaient les Byzantins de l'image du Christ dont le Suaire de Turin est imprégné, à savoir qu'elle n'était pas faite de main d'homme, *acheiropoiétos* ? »

¹⁵ Benjamin (2011 [1936] : 22) : « [C]e qui s'étirole de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, c'est son aura. Le processus est symptomatique ; sa portée déborde la sphère de l'art. *La technique de reproduction [...] détache l'objet reproduit du cadre de la tradition. En multipliant les reproductions, elle remplace l'autorité de sa présence unique par une existence en masse.* ».

¹⁶ Le daguerréotype est « une plaque argentée sensibilisée aux vapeurs d'iode » qui ne donne « qu'une seule épreuve positive » (Bellone 1996 : 5, 10). Fox Talbot « remplace la plaque métallique par du papier sensibilisé à l'iodure d'argent. Il obtient ainsi des négatifs utilisables pour le tirage de plusieurs copies positives. Cette technique ouvre la voie à la production de multiples épreuves sur papier ou sur verre, au collodion, au charbon, à la gélatine, à la gomme, aux encres grasses. », *loc. cit.*

¹⁷ Voir Hamon 2002.

¹⁸ Le projet de ce livre remonte aussi loin qu'en 1983, comme le montre le journal d'écriture récemment publié, voir Ernaux (2011 : 13).

repérer dans la progression de l'h/Histoire.¹⁹ Cette mise en avant du médium photographique dans un texte qui cherche précisément à saisir notre époque dans son *exemplarité* est éloquente et illustre combien Ernaux revendique ici pour la photo le statut d'« art moyen ». *L'Art moyen* est, bien sûr, le titre que choisit Pierre Bourdieu en 1965 pour son étude sociologique sur le médium photographique où fut démontré sa typicité sociale pour notre époque. Peu ou prou accessible, à la fois techniquement et économiquement, à l'ensemble des classes sociales, la photographie était alors devenue un art transversal. Ne demandant ni formation ni savoir-faire spécifique, elle avait, chez les particuliers, parmi ses fonctions primaires de solenniser les temps forts de la famille et de maintenir les liens collectifs.

Si cette dimension sociale de la photo est particulièrement prononcée chez Ernaux, elle est loin d'être la seule dimension de la photo mise en avant dans l'œuvre ; car on y trouve aussi des moments où l'image photographique mène vers une 'chambre noire' secrète, et où sa fonction de *ratification historique* se trouve sinon disputée, du moins radicalement *doublée* par une dimension affective, pathétique.²⁰ Tout lecteur familier de *La Chambre claire* sait que cette coexistence paradoxale au sein du médium photographique de l'objectivité la plus neutre, d'une part, et de la subjectivité la plus intime, de l'autre, a été théorisée par Roland Barthes en termes de *studium* et de *punctum*. Là où le *studium* est l'image culturellement codée et objectivante, le *punctum* est sa partie intime, privée, radicalement subjective, qui s'adresse au spectateur comme une blessure. Cette dualité semble guider l'usage de la photo chez Ernaux et rappelle la tension dans la formule « vérité sensible » que nous avons rencontrée au début de cet essai.²¹ Dans un premier temps, allons donc regarder du côté de la *vérité* de l'image photographique, pour passer ensuite à son aspect incontestablement *sensible*.

¹⁹ Ce qui sert de scansion dans le texte relève donc d'une rupture avec le quotidien : les dîners de dimanche font rupture avec les jours de travail, tout comme la pratique photographique qui, selon Bourdieu, doit sa diffusion si large notamment au fait qu'elle solennise les moments rituels de la famille et des vacances, voir Bourdieu 1965.

²⁰ Barthes 1980 : 42 : « l'essence prévue de la Photo ne pouvait dans mon esprit, se séparer du 'pathétique' dont elle est faite, dès le premier regard. J'étais semblable à cet ami qui ne s'était tourné vers la Photo que parce qu'elle lui permettait de photographier son fils. Comme *Spectator*, je ne m'intéressais à la photographie que par 'sentiment' ; je voulais l'approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense. »

²¹ Cf. aussi Ernaux 1987 : 52 : « Cette façon d'écrire, qui me semble aller dans le sens de la vérité, m'aide à sortir de la solitude et de l'obscurité du souvenir individuel, par la découverte d'une signification plus générale. Mais je sens que quelque chose en moi résiste, voudrait conserver de ma mère des images purement affectives, chaleur ou larmes, sans leur donner de sens. »

‘Ça-a-été’ : La photo comme ratification du passé

Toute l’œuvre de Annie Ernaux parle depuis un *entre-deux* : Née de parents petits commerçants issus du monde paysan, elle se fait « transfuge » (Ernaux 2003 : 65-77) en poursuivant des études supérieures et en intégrant le monde des intellectuels à titre de professeur de lettres et écrivaine, un parcours qui n’est pas sans rappeler – dans le registre tout autre des arts – le cheminement du médium photographique, qui a un pied dans les arts mécaniques et l’autre dans les arts prisés des plus grands collectionneurs, jouissant donc aujourd’hui d’un statut hautement paradoxal. Au cours de son histoire, la photographie a accumulé des identités multiples qui coexistent toutes en elle: d’une mécanique souvent décriée, elle est passée à un « art moyen », démocratique et populaire dans l’après-guerre pour obtenir, plus récemment, aussi la légitimation et la reconnaissance du marché et des institutions de l’art.

L’entre-deux identitaire est ainsi déjà en soi un point commun entre Ernaux et la photographie. Mais la prédilection pour le médium photographique est sans doute à chercher plus encore dans ses efforts pour trouver la forme littéraire la mieux adaptée au projet d’écriture commencé avec *La Place*, récit qui marqua, on s’en souvient, la rupture avec la fiction. Si l’on suit l’argument de Barthes, une comparaison entre langage et photographie révélerait des différences importantes : « Le langage est, par nature, fictionnel » soutient-il (1980 : 134), arguant que, à la différence de l’image photographique, les mots sont incapables de s’authentifier et pencheraient donc naturellement vers la fiction: « C’est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s’authentifier lui-même. Le noème [l’essence] du langage est peut-être cette impuissance » (*loc.cit*) ; « pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment » (*loc.cit*). Ernaux convoque la photographie, que Barthes oppose à l’écriture de la manière suivante :

[M]ais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n’invente pas ; elle est l’authentification même ; les artifices, rares, qu’elle permet, ne sont pas probatoires ; se sont, au contraire, des truquages : [...] elle ne ment jamais : ou plutôt, elle peut mentir sur le sens de la chose, étant par nature tendancieuse, jamais sur son existence. Impuissante aux idées générales (à la fiction), sa force est néanmoins supérieure à tout ce que peut, a pu concevoir l’esprit humain pour nous assurer de la réalité – mais aussi cette réalité n’est jamais qu’une contingence (‘ainsi, sans plus’). Toute photographie est un certificat de présence. (Barthes 1980 : 134f)

Rien d’étonnant alors à ce que la photo ait trouvé sa place dans l’écriture d’Ernaux pensée « comme le lieu de la vérité, de la *pureté* même » (Ernaux 2003 : 149): « [le] texte, fictionnel ou poétique [...], lui, n’est jamais crédible *jusqu’à la*

racine » poursuit Barthes (p. 151), alors que « [d]evant une photo, la conscience [...] prend [...] la voie de la certitude : l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente » (*ibid.* : 133).

Si cette certitude est possible, c'est bien sûr à cause du procédé mécanique qui est à la base de la photographie. La philosophe de l'image Monique Sicard définit la photo comme « la fixation permanente d'une image formée par l'effet de la lumière sur une plaque sensible placée au foyer d'une chambre obscure » (Sicard 2008 : 48). Au cours de l'histoire du médium, son origine mécanique a donné lieu tantôt à une valorisation de la photo – comme image achéropoïète, faite sans l'intervention de l'homme, et donc *vraie* –, tantôt à une dépréciation de l'image comme le produit du hasard sortant d'un appareil automate et ne pouvant acquérir aucune valeur esthétique.²²

La dimension de *vera iconoca* de la photographie résonne intimement avec le parti pris d'une écriture impersonnelle chez Ernaux, qui prend si souvent pour sujet le temps qui passe et les choses, êtres et moments qui sont « voué[s] à la disparition » (Ernaux et Marie 2005 : 9). *L'Usage de la photo* peut rapidement nous servir d'illustration²³ : le texte commence sur le récit du pacte conclu entre les deux auteurs-amants de respecter scrupuleusement le principe de « trace objective » (*loc. cit.*) que devraient être les photographies de leurs vêtements enlevés et jetés par terre au cours des ébats amoureux :

Une règle s'est imposée entre nous spontanément : ne pas toucher à la disposition des vêtements. Changer de place un escarpin ou un tee-shirt aurait constitué une faute – aussi impossible, pour moi, que modifier l'ordre des mots dans mon journal intime –, une façon d'attenter à la réalité de notre acte amoureux. (*Ibid.* : 10)

Fondamental dans le rapport entre photo et scène représentée est donc l'envie de capturer la composition *hasardeuse* des vêtements jetés, à laquelle nulle main d'homme n'aurait par la suite touché. On retrouve ici la traque de l'authenticité, du réel et du « sans effets de style » et de « manières » (Ernaux 2003 : 34, 35) qui est le propre de l'écriture plate d'Ernaux. Ici, le hasard est explicitement revendiqué pour le médium photographique, et ne constitue guère un défaut; il est, au contraire, élevé en garant de l'authenticité de l'image.

Un des effets visés de la photo dans le texte, que ce soit sous forme d'ekphrasis ou d'image matérielle, est clairement d'apporter de l'authentique au récit, de

²² Cette dévalorisation est à l'œuvre autant chez Baudelaire et Flaubert que dans l'imaginaire populaire étudié par Bourdieu en 1965.

²³ Pour une discussion approfondie de cet ouvrage, qui fait l'objet de la plupart des études consacrées à la photographie chez Ernaux, voir par exemple: Fayet (2006) ; Roussel-Gillet (2008) ; Cotille-Foley (2008) ; Blatt (2009).

ratifier que « ça-a-été » (Barthes 1980 : 120).²⁴ Dans la mesure où beaucoup des livres d'Ernaux s'inscrivent à contre-courant de la tradition littéraire en France, qui a donné plus de visibilité aux mondes bourgeois, intellectuel et élite qu'au monde ouvrier, l'enjeu peut sembler de taille: ce ne sont pas ces images-*là*, ces albums photos-*là*, qui peuplent habituellement la littérature. Ernaux nous propose une vision *décalée* de la société française en rendant compte d'existences et d'expériences qui ont systématiquement été écartées de la lumière et de l'intérêt de la culture dominante. En cela, son œuvre est en soi une mise en question du *studium* habituel, en tant qu'expérience convenue ancrée dans un imaginaire culturellement codé. Barthes décrit *le studium* comme la part de l'image photographique que nous déchiffrons à l'aide de connaissances culturelles héritées :

[Dans le *studium*] l'émotion passe par le relais raisonnable d'une culture morale et politique. Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect *moyen*, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain: mais en latin, ce mot, je crois, existe: c'est le *studium*, qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, "l'étude", mais application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé certes, mais sans acuité particulière. C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques: car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions. (Barthes 1980 : 48f.)

N'est-ce pas comme si l'écriture plate d'Ernaux avec son composant photographique proposait un *studium alternatif* aux lecteurs en offrant un récit collectif issu d'un monde peu représenté dans la Littérature ? « [M]on écriture concourt à la subversion des visions dominantes du monde » dit Ernaux en précisant que la seule écriture « juste » pour ce faire est « celle d'une distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé » (Ernaux 2003 : 52, 34). « Écrire *est*, selon moi, une activité politique, c'est-à-dire qui peut contribuer au dévoilement et au changement du monde ou au contraire conforter l'ordre social, moral, existant » (*ibid.* :74). Imposer un autre *studium* qui corresponde à une lecture alternative du monde, à un nouvel ordre, participerait alors des enjeux de l'œuvre.

²⁴ Barthes 1980 : 120 : « dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. [...] [C]'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie. Le nom du noème [= l'essence] de la Photographie sera donc : '*Ça-a-été*' ».

Ce nouveau *studium* est régulièrement illuminé par le subjectif du *punctum* qui instaure un régime affectif des plus poignants. L'écriture d'Ernaux réussit l'exploit de brandir notre regard sur le *punctum* de l'image sans pour autant faire perdre à l'écriture sa dimension collective et intersubjective. C'est ce que nous allons voir maintenant.

La chambre noire – le pathétique du ‘Ça-a-été’

Le médium photographique est d'un caractère « inclassable », car atteint d'un « désordre » (p. 15) raisonne Roland Barthes. La photo serait non seulement une ratification objective, mais aussi à l'origine d'un troublant pathétique chez le spectateur. Dans *La Chambre claire* il théorise ce dernier aspect sous la notion de *punctum*. Si « [l]e *studium* est en définitive toujours codé, le *punctum* ne l'est pas » (*ibid.* : 84). Le *punctum* relève de l'affect et témoigne d'un rapport à l'image des plus personnels, des plus intimes : « c'est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà* » (*ibid.* : 89) ; « je congédie tout savoir, toute culture, je m'abstiens d'hériter d'un autre regard » (*ibid.* : 82). Comme l'indique l'étymologie du mot, le *punctum* « part de la scène, comme une flèche, et vient me percer » (*ibid.* : 49). Il correspond donc à une « blessure » (*ibid.* : 48) :

Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum*; car *punctum*, c'est aussi: piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure, – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne.) (*Ibid.* : 48f.)

C'est sur cet autre rapport à la photo que je voudrais me pencher pour finir, en regardant de plus près *l'Autre fille*, un texte bref publié en 2011 qui instaure une dimension autrement identitaire dans la fascination chez Ernaux pour le médium photographique.

Ce récit de soixante-dix-huit pages constitue une lettre jamais écrite : la destinataire en est sa sœur aînée, décédée deux ans avant sa propre naissance, et dont l'existence lui fut opiniâtrement cachée par ses parents jusqu'à leur mort. Or, elle

en prit accidentellement connaissance à l'âge de dix ans, un jour où, en jouant dans la rue avec une amie, elle entendit un récit qui ne lui était pas destiné : sa mère, en conversation avec une jeune femme, confia tout à coup à cette dernière sa douleur d'avoir perdu un enfant. Ce récit unique, jamais répété, allait chambouler le monde de la jeune Annie et aussitôt nécessiter une relecture radicale d'une photo fondatrice, car celle où elle avait toujours cru reconnaître son propre portrait, bébé. C'est par l'ekphrasis de cette photo que commence *L'Autre fille*. Suivra l'intense récit d'une troublante confusion d'identité qui n'a cessé de hanter Ernaux ; un récit qui se construit ingénieusement en référence à la spécificité matérielle du médium photographique et qui réussit à faire se confondre poétiquement deux acceptions du terme « reproduction ».²⁵

La photo et la sœur avaient déjà été évoquées²⁶ deux ans plus tôt, dans *Les Années*, mais alors sous une forme narrative qui avait délibérément écarté le « je » pour y substituer les pronoms « elle » et « nous ». Voici comment y avait été décrite la photo fondatrice :

[L]a première fois où on lui a dit, devant la photo d'un bébé assis en chemise sur un coussin, parmi d'autres identiques, ovales et de couleurs bistre, « c'est toi », obligée de regarder comme elle-même cette autre de chair potelée ayant vécu dans un temps disparu une existence mystérieuse. (Ernaux 2008 : 37)

L'image s'était alors dissipée dans le récit collectif et rien n'avait laissé imaginer le poids pathétique de l'événement. Quelques pages plus loin dans le même texte, le nom de la sœur, Ginette, était apparu dans l'ekphrasis d'une deuxième photo à la suite d'un long paragraphe sur le sort des enfants disparus prématurément, atteints de maladies encore fatales dans les années trente, telles que la diphtérie. De nouveau, le pathos était soigneusement tenu à distance et la vérité historisante privilégiée :

La photo floue et abîmée d'une petite fille debout devant une barrière, sur un pont. Elle a des cheveux courts, des cuisses menues et des genoux proéminents. À cause du soleil, elle a mis sa main au-dessus des

²⁵ Dans *Imagerie. Littérature et image au XIXe siècle*, Philippe Hamon montre que telle mise en relation symbolique entre reproduction biologique et technique était déjà fréquente dans la littérature au siècle qui vit naître la photographie.

²⁶ L'existence d'une sœur aînée est déjà mentionnée en 1987 dans *Une femme*, là aussi par le biais de photographies, p. 40 et 42: « [S]'est mise à grandir une petite fille, née peu après l'installation dans la Vallée »; « Leur petite fille était nerveuse et gaie. Sur une photo elle apparaît grande pour son âge, les jambes menues, avec des genoux proéminents. Elle rit, une main au-dessus du front, pour ne pas avoir le soleil dans les yeux. Sur une autre, près d'une cousine en communiant, elle est sérieuse, jouant cependant avec ses doigts, écartés devant elle. En 1938, elle est morte de la diphtérie trois jours avant Pâques. Ils ne voulaient qu'un seul enfant pour qu'il soit plus heureux. »

yeux. Elle rit. Au dos, il y a écrit *Ginette 1937*. Sur sa tombe: *décédée à l'âge de six ans le jeudi saint 1938*. C'est la sœur aînée de la fillette sur la plage de Sotteville-sur-Mer. (*Ibid.* : 40f.)²⁷

Le renvoi final à la « fillette sur la plage » fait référence à une troisième photo, précédemment décrite dans le texte et représentant l'auteure en jeune fille sur la plage de Sotteville-sur-Mer. Le paragraphe est plus qu'éloquent: les deux enfants sont bien liées l'une à l'autre par le médium photographique. C'est ce que *L'Autre fille* viendra démontrer et cette-fois-ci en nous amenant droit dans la chambre noire.²⁸

N'ayant jamais connu la sœur aînée, Annie vivra jusqu'à l'âge de dix ans inconsciemment dans l'image de l'autre, se croyant la seule et unique enfant de ses parents. Ce n'est que lors de cette dimanche après-midi de l'année 1950 que la vraie identité du bambin sur le coussin lui est accidentellement révélée : ce n'est pas elle sur la photo, comme on le lui a toujours dit, mais une sœur dont elle n'est que le double, et qui plus est, le négatif.

Quand j'étais petite, je croyais – on avait dû me le dire – que c'était moi. Ce n'est pas moi, c'est toi.

Il y a avait pourtant une autre photo de moi, prise chez le même photographe, sur la même table, les cheveux pareillement en rouleau, mais j'apparaissais dodue, avec des yeux enfoncés dans une bouille ronde, une main entre les cuisses. Je ne me souviens pas d'avoir été intriguée alors par la différence, patente, entre les deux photos. (Ernaux 2011b : 10)

« Le jour du récit est le jour du jugement » (*ibid.* : 22) car, en outre de lui apprendre qu'il y a eu une autre fille, les mots de la mère transportent également une seconde vérité qui, si possible, est encore plus terrible à entendre: « elle était plus gentille que celle-là » (*ibid.* : 16). Ces derniers mots troublants ne sauront plus jamais s'effacer de sa mémoire.

Le jour où l'existence de l'Autre la frappe comme le tonnerre, un repositionnement devient nécessaire dans la géographie intime du monde familial : elle n'est pas la première et l'unique, elle est, bien au contraire, la duplicata et le tenant lieu de l'autre.

²⁷ Cf. Bourdieu, *op. cit.*, p. 193f: le flou comme une garantie de l'authenticité de la photo.

²⁸ Par là je veux désigner une région intime et cachée. J'emploie ici la formule « chambre noire » en analogie avec notamment *L'Atelier noir*, le journal d'écriture que Ernaux publie en 2011 comme l'un des éléments les plus intimes de son écriture à la limite du montrable.

[S]on sens a été aussitôt fulgurant, qu'il a changé ma place en une seconde. Entre eux et moi, maintenant, il y a toi, invisible, adorée. Je suis écartée, poussée pour te faire de la place. (*Ibid.* : 21)

Si la question de *l'unicité* prend ici une telle ampleur, c'est à cause d'un fait tout simple: dans le contexte social et économique de ses parents, le nucléus de la famille n'aurait pu s'étendre au-delà de l'enfant unique – leur relative pauvreté ne permettait pas de nourrir deux enfants. Si Annie est là, c'est donc uniquement parce que sa sœur aînée est morte. Sa propre vie est ainsi tributaire du sort de cette enfant qu'elle n'a jamais connue et dans la photo de qui elle s'est si longtemps réfléchi en pensant être unique et ne regarder que son reflet comme un original.

J'avais vécu dans l'illusion. Je n'étais pas unique. Il y en avait une autre surgit du néant. Tout l'amour que je croyais recevoir était donc faux. (*Ibid.* : 22)

Des choses qu'elle pensait ne devaient qu'à elle seule leur présence dans la maison avaient, en réalité, déjà servi à une autre, pour qui on les avait achetées: c'était dans le lit de sa sœur défunte qu'elle avait dormi jusqu'à l'âge de sept ans, c'était avec le cartable de sa sœur morte qu'elle était allée à l'école. Même quant à la santé, elle avait longtemps été le double de la disparue: comme l'aînée, elle avait eu la santé fragile, effrayant ses parents tout au long de son enfance avec, successivement, une fièvre aphteuse, une boiterie, une chute trouant la lèvre, une myopie, et, à cinq ans, le tétanos mortel auquel étaient venues à bout seulement les forces jointes des médicaments du médecin et l'eau de Lourdes fournie par la mère.

Tant de similitudes avaient donc lié la cadette à l'aînée. Or, sur un point essentiel Annie était bien l'envers ou « l'image inversée » (Bellone 1996 : 8) de l'autre : alors que la sœur était « gentille », une sainte adorée par les parents, elle-même – elle en a tôt la conviction – est mauvaise ; se faisant sans cesse rabrouée à la maison pour ses goûts et son esprit de dévergondée, elle entre vite en conflit avec son milieu d'origine.²⁹ « Pourquoi ai-je des pensées mauvaises ? » écrit-elle dans son journal de jeune fille, consciente d'être à la fois le centre du monde de ses parents et celle qui les trahira douloureusement en passant de sa classe d'origine à une autre. Sur les quelques photos ayant existé de la sœur, une seule saurait lui rendre justice et mériterait, si elle n'avait été perdue, d'être reproduite

²⁹ Cf. sur sa mère : « Elle m'appelait chameau, souillon, petite garce, ou simplement 'déplaisante'. Elle me battait facilement, des gifles surtout, parfois des coups de poing sur les épaules ('je l'aurais tuée si je ne m'étais pas retenue!'). Cinq minutes après, elle me serrait contre elle et j'étais sa 'poupée' » (Ernaux 1987 : 51) ; « A l'adolescence, je me suis détachée d'elle et il n'y a plus eu que la lutte entre nous deux ». (*Ibid.*, p. 60) ; « A certains moments, elle avait dans sa fille en face d'elle, une ennemie de classe » (*Ibid.*, p. 65).

dans le livre : la « photo d'art retouchée » (Ernaux 2011b : 53) où elle était comme « une sainte, comme Thérèse de Lisieux dont la photo immense sous verre trône sur un mur de la chambre » (*ibid.* : 26).

Le parallèle avec la technique de la photographie n'est jamais explicité dans le texte, mais le jeu de la première fille positive substituée par la sœur négative est trop poussé pour ne pas évoquer l'histoire du médium avec son passage d'une image unique et positive au temps du daguerréotype, à l'invention d'un négatif multipliable à l'envi avec le calotype de William Henry Fox Talbot.³⁰ Annie, la seconde fille, est bien de l'époque de la reproductibilité, là où Ginette était encore marquée par l'auratique. Ernaux fait jouer les deux sens du mot « reproduction » d'une manière suggestive, soulignant à la fois le changement de place qu'elle subit au sein de la famille biologique (passant de l'enfant unique à l'enfant venue remplacer Ginette auprès de ses parents) et la double pertinence de la photo comme une technique de *reproduction* qui, non seulement joue un rôle de premier plan dans son histoire singulière, mais sert d'art emblématique à l'ensemble de notre époque moderne et contemporaine.

L'Autre fille ajoute ainsi une nouvelle dimension à la conscience aiguë dont témoigne l'écriture d'Ernaux face à la problématique du « Je » comme instance narrative singulière. Annie est une miraculée ; à la différence de la sœur qui succomba à la maladie, elle a été sauvée, « choisie pour vivre » (Ernaux 2011b : 34). Pour quoi faire ? Pour écrire. « Je n'écris pas parce que tu es morte. Tu es morte pour que j'écrive, ça fait une grande différence » (*ibid.* : 35). Comment dire « Je » alors que l'on se sait si douloureusement le produit d'autres personnes et de circonstances historiques précises ?

Dans la photo, la dimension pathétique et émouvante du *punctum* qui blesse semble essentielle dans l'attraction du médium sur Ernaux. Récemment, dans *Retour à Yvetot* (2013), elle a évoqué Barthes pour expliquer sa fascination pour l'image photographique, en esquivant cependant toute référence à l'affectif qui est pourtant déterminant dans la définition du terme barthien :

Devant une photo, j'ai aussitôt envie de la décrypter, c'est-à-dire de chercher surtout ce qu'elle signifie ou ce qu'elle peut signifier, en sachant que je me trompe peut-être. Cette attirance pour la photo vient de ce que Roland Barthes appelait le *punctum*, le temps saisi juste là, sans passé ni avenir, la photo est présence pure. Et ça, c'est fascinant, le temps emprisonné. Et je ne sais pas si c'est la vie ou la mort qu'on voit

³⁰ L'invention de William Fox Talbot précède de quelques années celle du daguerréotype, mais comme l'Anglais fait breveter sa technique, celle-ci sera plus longue à s'imposer que celle de Daguerre dont l'État Français acquiert les droits et fait don au monde en 1839, voir Sicard 2008 : 49. Rappelons que le négatif est une image où « les valeurs [...] sont inversées » par rapport à l'image positive (Bellone 1996 : 4).

sur une photo. Sans doute les deux à la fois. Les gens qui sont là sur la photo nous disent « je suis vivant ». Et puis en même temps, on sait que, même s'ils ne sont pas morts, ils ne sont plus ce qu'ils étaient au moment où la photo a été prise. (Ernaux 2013 : 68f.)

La photographie est ce paradoxe magique qui fait fusionner le social et l'intime, l'objectivité et la subjectivité, le collectif et le Je d'une manière qui ne se laisserait, peut-être, comparer qu'à – précisément – l'écriture « entre-deux » d'Annie Ernaux. Une écriture qui ne frôle jamais le sentimental et qui est pourtant d'une sensibilité sans pareille pour « [s]auver de l'effacement des êtres et des choses dont [elle a] été l'actrice, le siège et le témoin, dans une société et un temps donnés » (Ernaux 2003 : 124). C'est sans doute parce que la photographie est riche de tant de paradoxes qu'elle l'affectionne, elle qui regarde l'écriture

comme une *transsubstantiation*, comme la transformation de ce qui appartient au vécu, au « moi », en quelque chose existant tout à fait en dehors de ma personne. Quelque chose d'un ordre immatériel et par la même assimilable, compréhensible, au sens le plus fort de la « pré-hension » par les autres. (*Ibid.* : 112)

Capable d'embrasser un vaste registre, de l'authentique au pathétique, la photo dans sa matérialité s'offre donc comme un « activateur d'écriture » (Ernaux 2013 : 68) dont Ernaux ne se passe plus.³¹ La photo telle qu'elle la pratique comme écrivaine est par prédilection une photo d'album de famille, sans art, ou le fruit du strict hasard comme dans *L'Usage de la photo*. Ce n'est pas le grand art des collectionneurs et des musées, mais bien l'art moyen tel que l'avait décrit Bourdieu. Raconter « sans art » est le parti pris de ce nouveau *studium* que nous tend l'œuvre d'Ernaux. Or, c'est la force de cette écriture que de nous montrer que le terme *moyen*, tout en renvoyant à ce qui est « ordinaire », renvoie aussi à ce « milieu entre deux extrêmes » qui est l'espace désigné parfois, tout simplement, par le mot « central ».³²

Bibliographie

Ahlstedt, Eva (1983) *La Pudeur en Crise. Un aspect de l'accueil d'A la recherche du temps perdu de Marcel Proust (1913-1930)*. (Diss.) Göteborg : Romanica Gothoburgensia / Acta Universitatis Gothoburgensis.

³¹ « J'ai du mal désormais à écrire des textes sans qu'il y ait à un moment ou à un autre une photo qui intervienne, que je décris plus ou moins. » (Ernaux 2013 : 69.)

³² <http://www.cnrtl.fr/etymologie/moyen>

- Ahlstedt, Eva (1994) *André Gide et le débat sur l'homosexualité de L'Immoraliste (1902) à Si le grain ne meurt (1926)*. Göteborg : Romanica Gothoburgensia / Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Ahlstedt, Eva (2009) « L'autoportrait à l'époque de l'autofiction. Les cas Gary et Duras », in : Robert Dion et Mahigan Lepage (éds) *Portraits biographiques*. Poitiers : La Licorne. Presses universitaires de Rennes, 199-216.
- Ahlstedt, Eva (2011a) « Den franska autofiktionsdebatten: en pågående debatt om en mångtydig term », in : *Den tvetydiga pakten. Skönlitterära texter i gränslandet mellan självbiografi och fiktion*, éds. Eva Ahlstedt et Britt-Marie Karlsson. Göteborg : Romanica Gothoburgensia / Acta Universitatis Gothoburgensis, 15-43.
- Ahlstedt, Eva (2011b) « Autofiktionsbegreppet i Marguerite Duras verk från Indokinacykeln till Atlantcykeln », in : *Den tvetydiga pakten. Skönlitterära texter i gränslandet mellan självbiografi och fiktion*, éds. Eva Ahlstedt et Britt-Marie Karlsson. Göteborg : Romanica Gothoburgensia / Acta Universitatis Gothoburgensis, 73-90.
- Ahlstedt, Eva (2012) « Entre mémoire et oubli. Les stratégies d'écriture de Serge Doubrovsky », in : *Les supports de la mémoire dans les littératures française et d'expression française contemporaines*, éds. Emna Beltaïef et Senda Souabni-Jlidi. Tunis : Université de Tunis. Faculté des Sciences Humaines et Sociales, 91-104.
- Ahlstedt, Eva och Britt-Marie Karlsson (éds) (2011) *Den tvetydiga pakten. Skönlitterära texter i gränslandet mellan självbiografi och fiktion*. Göteborg : Romanica gothoburgensia nr 67 / Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Barthes, Roland (1980) *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil.
- Baudelaire, Charles (1992) « Le Public moderne et la photographie » [1859], in : *Critique d'Art*. Paris : Gallimard.
- Bellone, Roger (1996) *La Photographie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Benjamin, Walter (2011) *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936]. Paris : Éditions Allia. [Traduction de l'allemand par Lionel Duvoy]
- Blatt, Ari. J. (2009) « The interphototextual dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's L'Usage de la photo », *Word & Image : A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 25/1, 46-55.
- Bourdieu, Pierre (éd.) (1965) *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Cotille-Foley, Nora (2008). « L'usage de la photographie chez Annie Ernaux », *French Studies* 62/4, 442-454.
- Ernaux, Annie (1983) *La Place*. Paris : Gallimard.

- Ernaux, Annie (1987) *Une Femme*. Paris : Gallimard.
- Ernaux, Annie (1997) *La Honte*. Paris : Gallimard.
- Ernaux, Annie (2003). *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : Stock.
- Ernaux, Annie (2008) *Les Années*. Paris : Gallimard.
- Ernaux, Annie (2011a) *Écrire la vie*. Paris : Gallimard.
- Ernaux, Annie (2011b) *L'Autre fille*. Paris : NiL éditions.
- Ernaux, Annie (2011c) *L'Atelier noir*. Paris : Éditions des Busclats.
- Ernaux, Annie (2013) *Retour à Yvetot*. Paris : Éditions du Mauconduit.
- Ernaux, Annie et Marc Marie (2005) *L'Usage de la photo*. Paris : Gallimard.
- Ernaux, Annie et Jacques Pécheur (2000) « Une place à part. Entretien avec Annie Ernaux. ». Propos recueillis par Jacques Pécheur dans la revue électronique *Le Français dans le monde* paru en mai-juin 2000.
- Fayet, Agnès (2006) « Les images fantômes du texte. Usage romanesque de la photographie dans trois textes contemporains (Guibert, Ernaux, Tous-saint) », in : *Études romanesques 10 : Photographie et romanesque*, éd. Danièle Méaux. Caen : Lettres Modernes Minard, 305-314.
- Hamon, Philippe (2002) *Imagerie. Littérature et image au XIXe siècle*. Paris : José Corti.
- Joly, Martine (1994) *L'Image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*. Paris : Nathan.
- McCauley, Anne (1997) « Arago, l'invention de la photographie et le politique », *Études photographiques 2*, Mai 1997, [En ligne], mis en ligne le 12 septembre 2008. <http://etudesphotographiques.revues.org/125>. Consulté le 08 décembre 2013.
- Roubert, Paul-Louis (2000) « 1859, exposer la photographie », *Études photographiques 8*, Novembre 2000, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. <http://etudesphotographiques.revues.org/223>. Consulté le 08 décembre 2013.
- Sicard, Monique (2008) « Photographie : Quel récit des origines ? », in : *Littérature et photographie*. éds. Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 47-65.
- Robbe-Grillet, Alain (1991) « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi », in : Michel Contat (éd.) *L'auteur et le manuscrit*, Paris : PUF, (pp. 37–50).
- Roussel-Gillet, Isabelle (2008) « Les paradoxes de la photographie chez Ernaux et Le Clézio », in : Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel (éds) *Littérature et photographie*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 277-296.
- Thumerel, Fabrice (éd.) (2004) *Annie Ernaux. Une œuvre de l'entre-deux*. Arras : Artois Presses Université.

Tooke, Adrienne (2000) *Flaubert and the Pictorial Arts. From Image to Text*.
Oxford : Oxford University Press.

Sites internet

Antoine Compagnon, « Baudelaire moderne et antimoderne », cours au Collège
de France, la séance du 7 février 2012 :

<http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2012-02-07-16h30.htm> (Disponible le 26.4.2014.)

Entretien avec Annie Ernaux de Christine Ferniot et Philippe Delaroche dans
L'Express publié le 01/02/2008 :

http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_813603.html (Disponible
le 26.4.2014.)

<http://www.cnrtl.fr/etymologie/moyen> (Disponible le 26.4.2014.)

La moralisation de l'âge des Lumières illustrée par le motif de la fille fugitive

Michel Olsen[†]

1. Introduction

J'ai supposé, sans jamais bien y réfléchir, que le motif de la fuite des amants était un motif courant et plutôt romanesque. Or à y regarder de plus près, ce motif est plutôt rare au XVIII^e siècle et, s'il est évoqué, il s'accompagne le plus souvent d'une condamnation de cette transgression. De plus, à parcourir les tragédies de Voltaire, on s'aperçoit que la réunion des jeunes est très souvent accompagnée de la mention explicite de l'approbation ou la désapprobation des parents, chose plutôt rare au Grand Siècle. Cette focalisation implicite sur les relations parentales rapproche la tragédie voltairienne du drame bourgeois de Diderot. Un certain dépassement s'engage avec le *Miß Sara Sampson* de Lessing.

2. Chiari et Goldoni

Je commence avec ce qui s'avérera une exception. Dans *L'uomo di buon cuore* (L'homme au grand cœur, 1757) de Pietro Chiari, Ricardo, le protagoniste, est adonné au jeu, mais à la fin de la pièce il est tiré d'affaire par la mort d'un oncle avare qui meurt sans avoir dressé de testament, si bien que son neveu reçoit l'héritage. Contrairement à son rival plus connu, Goldoni, Chiari ne met pas en scène les vertus (petite)-bourgeoises ; il a écrit plusieurs pièces dont l'amoralité pourrait paraître scandaleuse au public d'un Goldoni (v. Olsen 1995 : 116-23). Comme l'a montré Franco Fido (1984 et in Alberti 1986 : 281-301), Chiari mérite mieux que l'image du rival peu intéressant du grand Goldoni. Dans la Venise du XVIII^e siècle il y avait deux théâtres avec deux publics différents : celui de Goldoni qui écrivait pour un public d'une morale conventionnelle modérée ; celui de Chiari, plus libertaire, qui faisait peu de cas de la morale petite-bourgeoise.

L'uomo di buon cuore de Chiari met en scène une jeune fille martyrisée par sa marâtre qui ne veut pas la marier. Les jeunes gens, chez Chiari comme chez Goldoni, veulent avant tout accéder à l'indépendance que leur garantissait le mariage ; il est assez rarement chez eux question d'un amour passionné et person-

nalisé. La jeune fille de Chiari s'enfuit donc et arrive chez l'homme d'un grand cœur accompagnée d'un amant, qui la quitte pourtant et disparaît. Dans le théâtre classique français et jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les amoureux observent une chasteté de convention, mais la pièce de Chiari donne lieu à supposer une relation entre amants au sens moderne, relation, nous le verrons, que Lessing nie explicitement pour les protagonistes de *Miß Sara Sampson*. Ricardo résume la situation avec un commentaire réaliste :

(1.) Se tratta d'un amigo che ha menà via una putta (I,5).
il s'agit d'un ami qui a enlevé une jeune fille.

Et lorsque la jeune fille de Chiari reste seule et abandonnée, Ricardo se dit :

(2.) (V,1). Perché l'impianta un altro, non posso mi (Ricardo) sposarla? (V,1).
Pourquoi ne pourrais-je pas l'épouser, parce qu'un autre l'a plantée là ?

Il n'y a rien là pour étonner un public moderne, mais dans le théâtre français ou italien du XVIII^e siècle l'intrigue doit être rare (j'en donnerai quelques exemples), et la réaction de Ricardo le doit être encore davantage. Chez Goldoni on ne trouve rien de pareil. Dans la réalité quotidienne par contre, de tels événements ont dû être assez fréquents. Une recette surtout évitait les conflits qui pourraient inciter les jeunes à la fuite : la reconnaissance qui égalise la situation sociale des amoureux et leur évite d'aller au bout de la révolte. Si Molière met en scène un enlèvement, comme dans *L'école des femmes*, la rupture des normes n'est qu'apparente : Agnès s'enfuit d'un tuteur abusif, et la rupture est aussitôt colmatée par une reconnaissance qui établit qu'Agnès est égale à son amoureux. Cette reconnaissance est exceptionnelle chez Goldoni, parce qu'il ne prend que rarement le parti des jeunes contre les autorités parentales.

3. Voltaire

Chez Voltaire on entend un autre son de cloche. En 1740 il publie *Zulime*, tragédie peu commentée. Elle ne compte pas parmi ses meilleures pièces, mais traite de la fuite de deux amants. Zulime se croit aimée de Ramire, esclave de son père, Benassar, mais d'une grande famille dans son pays, et veut s'enfuir avec lui. Ramire, qui a été grand capitaine victorieux de Benassar, aime à son tour d'un amour partagé Atide, également esclave de Benassar. L'intrigue est passablement compliquée. L'armée de Benassar prend partie pour Ramire qui reste pourtant loyal envers Benassar et refuse de s'enfuir avec Zulime. Vers la fin Benassar reprend le dessus et hésite entre la punition de Zulime et de Ramire et l'imposition

d'un mariage entre eux, mais Ramire, qui aime Atide, refuse. Celle-ci veut se sacrifier pour Zulime ; elle tenter de se tuer, mais Zulime lui arrache le poignard et expire repentante devant son père qui lui pardonne finalement après avoir longtemps voulu punir les amoureux.

Zulime se révolte, mais ne cesse de se sentir coupable tout le long de la tragédie. La culpabilité, son intériorisation, est présente avant même la transgression. Une citation du tout début peut suffire :

(3.) Retournez, Mohadir, aux murs de Trémizène ;
Consolez les vieux ans de mon père affligé :
Je l'outrage et je l'aime ; il est assez vengé.
Puissent les justes cieux changer sa destinée !
Puisse-t-il oublier sa fille infortunée ! (I,1).

Voltaire a exigé à de nombreuses reprises que l'amour doit être bannie de la tragédie ou en constituer l'intérêt principal. En parcourant ses tragédies on s'aperçoit que les intrigues d'amour y sont très fréquentes. Il a également exigé bien souvent que l'amour doit être coupable (cf. la citation 7), ce qui est couramment le cas ; fréquemment un amour légitime accompagne l'amour coupable comme repoussoir. Ainsi Voltaire présente dès le début Zulime comme coupable et l'amour de Ramire et Atide comme légitime : ils se sont secrètement mariés avec l'approbation du père de celle-ci (I,5). Ce détail, superflu pour la conduite de l'action, reprendra tout son importance si on l'intègre dans l'ensemble des tragédies de Voltaire, où, tout le long de sa carrière dramatique, la question de la légitimité d'un amour reste constamment posée.

J'ouvre donc une parenthèse pour établir ce fait qui, à ma connaissance limitée, n'a pas été suffisamment noté et interprété. Déjà dans *Artémire* (1720) l'héroïne se voit imposer par l'ordre tyrannique d'un père un mari qui fait son malheur. *Mariamme* (1724) présente une autre reine qui se sacrifie pour un mari tyrannique. Dans la dernière tragédie de Voltaire, *Irène* (1776), la protagoniste éponyme refuse de rejoindre son amour de jeunesse et reste fidèle à un mari que son père lui a imposé bien malgré elle.

Entre ces dates les exemples fourmillent. *Alzire* (1736) figure parmi les pièces qui prêchent les valeurs des Lumières, en l'espèce la tolérance. Elle évoque le conflit entre conquistadors espagnols et Indiens au Pérou. Mais elle présente également la fille obéissante : Alzire a épousé avec répugnance le mari choisi par son père qui la comprend et l'admire. Dans la scène finale elle peut finalement s'unir à son amour de jeunesse, le chef d'une rébellion indienne.

L'orphelin de la Chine (1755) prône également les valeurs de la civilisation par la conversion de Gengis-Kan d'une barbarie cruelle aux valeurs de la civilisation.

Il retrouve un amour de jeunesse, maintenant mariée et fidèle à son mari. Celle-ci refuse ainsi l'amour renaissant de Gengis-Kan :

(4.) J'ai dit que ces vœux, que vous me présentiez,
N'auraient point révolté mon ame assujettie
Si les sages mortels à qui j'ai dû la vie
N'avaient fait à mon coeur un contraire devoir.
De nos parens sur nous vous savez le pouvoir ;
Du dieu que nous servons ils font la vive image ;
Nous leur obéissons en tout temps, en tout âge.
Cet empire détruit, qui dut être immortel,
Seigneur, était fondé sur le droit paternel,
Sur la foi de l'hymen, sur l'honneur, la justice,
Le respect des serments. (IV,4)

Cette déclaration établit un lien entre l'autorité parentale, religion et société.

Dans son grand succès *Tancredè* (1760), Aménaïde, qui aime Tancredè, se révolte contre son père. Sa révolte est présentée comme acceptable, mais, trait remarquable que nous retrouverons, le mariage voulu est justifié parce qu'il a été béni par une mère. Aménaïde explique à sa confidente :

(5.) Souviens-toi que ma mère
Nous unit l'un et l'autre à ses derniers momens ;
Que Tancredè est à moi ; qu'aucune loi contraire
Ne peut rien sur nos vœux, et sur nos sentimens. (II,1)

Tancredè revient d'ailleurs sur l'importance de la mère (III,1) et Aménaïde rétablit finalement tant bien que mal l'autorité paternelle :

(6.) Elle joignit nos mains, qui fermèrent ses yeux.
Nous jurâmes par elle, à *la face des cieux*,
Par ses mânes, par vous, vous trop malheureux père,
De nous aimer en vous, d'être unis pour vous plaire,
De former nos liens *dans vos bras paternels*.
Seigneur. (IV,3)

Avec *Dom Pèdre* (1761) Voltaire a voulu réhabiliter le roi espagnol Pierre le cruel, connu également sous le nom de Pierre le justicier (1334-69). Plus tard Du Belloy prend avec son *Pierre le cruel* (1772) le contre-pied de Voltaire. Chez Voltaire la reine Blanche se trouve destinée par son père au demi-frère de Dom

Père, le méchant de la pièce, et par sa mère à Dom Père : *donc* elle aime Dom Père. Je n'ai aucune explication à proposer à la prédominance de l'autorité maternelle sur l'autorité paternelle, mais le rôle de l'obéissance, surtout de la fille, semble bien établie.

On en trouvera d'autres manifestations dans *Olympie* (1761) où le personnage éponyme reçoit de sa mère l'ordre d'épouser le meurtrier de son père (elle fini par se suicider). Dans *Les Pélopidés* (1770), (réécriture du grand succès de Crébillon, *Atrée et Thyeste*, 1707), une relation mère-fille s'établit entre deux personnages et contribue au dénouement. Dans *Les Scythes* (1766), c'est un père qui imposé un prétendant à sa fille qui en aime un autre. Ce personnage a pourtant chassé le père de sa bien-aimée de la Perse et tué des membres de sa famille. Cette pièce aussi finit par le suicide de la fille.

Adélaïde du Guesclin (1733), qui existe en trois autres versions,¹ traite au moins trois thèmes, l'amour de la patrie et la loyauté envers le souverain, l'amour comme passion aveugle et la liberté d'une femme dans le choix de son époux: elle n'a pas le devoir de récompenser même un libérateur en lui accordant sa main. Adélaïde s'en explique en termes fort clairs. Néanmoins une autorité paternelle détermine son choix : si le terme de *père* ne figure qu'une fois et seulement au figuré, l'autorité paternelle est transférée sur les ancêtres :

(7.) Ici du haut des cieux, du Guesclin me contemple ;
De la fidélité ce héros fut l'exemple,
Je trahirais le sang qu'il versa pour nos lois,
Si j'acceptais la main du vainqueur de nos rois .(I,2)²

Zaïre (1732), comme *Othello* de Shakespeare, met en scène un meurtre provoqué par la jalousie du sultan Orosmane, mais à un niveau plus profond l'héroïne rend ses noces avec Orosmane fort difficiles : elle se convertit au christianisme sur la demande de son père chrétien ; si donc Orosmane ne l'avait pas poignardée, la religion eût été un obstacle à son mariage.

On note que dans beaucoup des exemples cités, la mention de l'autorité parentale est peu justifiée par l'intrigue ; elle justifie ou condamne le plus souvent un mariage contracté ou une révolte déjà engagé et on pourrait souvent se passer de cette mention. C'est dire que ce détail est dépourvu de nécessité dramatique immédiate et signale un ensemble de valeurs familiales qui s'imposent, qui insistent. On ne trouve presque rien de semblable dans les tragédies du Grand Siècle.

¹ *Alamire* (1733), *Les frères ennemis* (1751), *Amélie ou le duc de Foix* (1752).

² De même dans *Alamire* I,1 et *Amélie* II,2. Dans *Les frères ennemis* l'héroïne n'entre pas en scène ; tous les personnages sont masculins.

Un commentaire de Voltaire souligne l'importance du rapport père-fille. Dans une lettre à la grande actrice Mlle Clairon, servant de préface, Voltaire insiste sur la nouveauté du motif :

(8.) Le père de Zulime a pu ne pas déplaire, parce qu'il est *le premier de cette espèce* qu'on ait osé mettre sur le théâtre. Un père qui a une fille unique à punir d'un amour criminel, est une nouveauté qui n'est pas sans intérêt : Cet amour ne pèche pas contre la vraisemblance ; *il y a cent exemples de pareilles aventures, & de semblables passions*; mais je voudrais que sur le théâtre, l'amour fût toujours tragique. (OC III : 11)

Ici Voltaire présuppose la fin moralisatrice de la tragédie, fin qu'il a souvent explicitement prescrit ce genre (v. par exemple l'introduction à *Sémiramis*). Ce trait a déjà été noté par Theodore E. D. Braun dans son introduction à *Alzire* (in Voltaire 1968ss. : 36). De plus Voltaire applique dans *Zulime* cette moralisation à un cas précis et fréquent de la vie contemporaine et bourgeoise. La vraisemblance dont il parle est celle d'un fait de la vie contemporaine, donc au fond plutôt celle de la comédie larmoyante de La Chaussée et du drame bourgeois de Diderot. Le père dans *Zulime* est déçu dans sa tendresse paternelle, mais prêt à pardonner, si sa fille se repent (II,4), tout comme le personnage éponyme du *Le père de famille* de Diderot. Il introduit le sentiment dans les relations familiales, au temps de la comédie larmoyante et bien avant le drame bourgeois de Diderot. Comme l'a noté Raymond Naves (1967), Voltaire lui-même distingue deux types de tragédie ; une fondée sur les intérêts de toute une nation et une fondée sur les intérêts particuliers de quelques princes ; dans cette dernière « tout roule sur les passions que des bourgeois ressentent comme les princes » (préface de *Mariamme*). Le présent essai peu constater l'importance des relations parents-enfants chez Voltaire tout comme dans la comédie larmoyante aussi bien que bourgeoise.

Voltaire insiste aussi sur l'importance des maximes pour souligner la morale sous-jacente de l'action. Il s'en explique dans l'introduction à *Sémiramis*, où il cite d'abord :

(9.) Il est donc des forfaits
Que le courroux des dieux ne pardonne jamais! (V,8)

Mais pour se ressaisir : l'homme du commun ne pourra pas appliquer à son existence un crime si rare et une punition encore plus rare. Il a donc formulé une autre maxime morale, somme toute assez insignifiante :

(10.) Apprenez tous du moins
Que les crimes secrets ont les dieux pour témoins (V,8)

Tout comme dans le drame bourgeois de Diderot, les maximes de Voltaire sont généralisatrices, à la différence de celles de la comédie larmoyante de la Chaussée, qui expriment le plus souvent le simple bon sens ou la sagesse des nations (v. Olsen 2012). La sentimentalité et l'endoctrinement avancent à la même allure.

Si Voltaire insiste sur la fonction moralisatrice de la tragédie cela entraîne une polarisation entre personnages bons et méchants, avec la conséquence qu'un type de personnage fréquents dans le théâtre classique du siècle précédent, coupables peut-être, mais coupables pour des raisons politiques, tendent à disparaître. Hermogide dans *Ériphyle* (1730), à un certain degré Polyphonte dans *Méropé* (1743), le prophète dans *Mahomet* (1741) et Assur dans *Sémiramis* (1746) veulent se saisir du pouvoir, presque comme leurs prédécesseurs du Grand Siècle.

D'autre part, comme je l'ai noté, l'amour est jugé acceptable ou non en raison de sa consécration par les parents. La spontanéité de l'amour ne garantit plus sa valeur ; elle est très souvent coupable.

4. Diderot

Dans le second drame bourgeois de Diderot, *Le père de famille* (1761), il n'y a pas d'une fille fugitive ; le drame se limite à l'évocation d'un enlèvement évité. Le passionné Saint-Albin propose d'enlever sa bien-aimée, crue de basse extraction, mais Germeuil, son ami, le prévient et amène la jeune fille sous le toit du père famille, pour éviter que l'oncle de Saint-Albin, « le méchant », ne la fasse arrêter par une lettre de cachet. Outre le passionné Saint-Albin porté à une transgression (l'enlèvement) et dont l'amour est donc coupable, comme chez Voltaire, la pièce compte trois autres amoureux, qui contiennent leur amour dans les bornes prescrites : Sophie qui aime Saint-Albin refuse de se laisser enlever, Germeuil refuse d'assister à l'enlèvement, et celui-ci et Cécile, sœur de Saint-Albin, renoncent à exprimer leur amour réciproque, qu'ils croient irréalisable à cause de la différence de fortune qui semble les séparer. Voilà bien trois amoureux respectueux, voire quatre, car Saint-Albin est aveuglé par son amour.

Le dénouement se fait par une reconnaissance sociale qui escamote le problème posé ; la jeune fille s'avère être la nièce du « méchant », de l'oncle qui lui a refusé tout secours dans son existence indigente, et le père de famille peut se réconcilier avec son fils rebelle, et assumer le rôle du bon père qui pardonne, laissant la part du père dur, à cheval sur les principes autoritaires.

Mais qu'aurait fait ce bon père, si le fils avait persisté dans son projet ? Ce père a voulu former son fils à son image, et le fils le lui rend bien. Le père a étudié le fils pour pouvoir influencer, voire déterminer ses choix, et devant le réveil de

l'autonomie du fils il reste désespéré. Il avance toutes les bonnes raisons qui déconseillent une mésalliance, notamment la vie difficile dans l'indigence. Puis, devant l'obstination du fils, il reprend la voix du père autoritaire, alors que Saint-Albin, lui, est divisé entre sa passion et l'amour filial (II,6). Dans ce drame s'opère la scission de la figure paternelle, mais la reconnaissance escamote le problème : la jeune fille exclue s'avère d'un rang acceptable pour le père, et – surtout ! – le public, et le problème posé s'évanouit.

5. Lessing

Le motif de la fille fugitive sera repris par Lessing avec *Miß Sara Sampson* (1755) qui connut en France un énorme succès (cf. *Correspondance littéraire*, décembre 1764). L'intrigue est en quelque sorte double. À l'ouverture du drame Sara s'est enfuie avec son amoureux Mellefont et loge depuis neuf semaines dans une auberge, en chambre séparée ; averti de sa fuite arrive dans la même auberge ; il est d'emblée prêt à tout pardonner. Sa faute est celle d'une fille amoureuse ; de telles erreurs valent mieux que des vertus imposées, et quand même il s'agirait de véritables crimes, de vices prémédités, il préférerait l'amour d'une fille vicieuse à celui de personne :

(11.) Wenn sie mich noch liebt, so ist ihr Fehler vergessen. Es war der Fehler eines zärtlichen Mädchens, und ihre Flucht war die Wirkung ihrer Reue. Solche Vergehungen sind besser, als erzwungene Tugenden - Doch ich fühle es, Waitwell, ich fühle es ; wenn diese Vergehungen auch wahre Verbrechen, wenn es auch vorsätzliche Laster wären : ach ! ich würde ihr doch vergeben. Ich würde doch lieber von einer lasterhaften Tochter, als von keiner, geliebt sein wollen (I,1).

Si elle m'aime encore, sa faute est oubliée. Ça été la faute d'une jeune fille sensible, et sa fuite, c'est la preuve de son repentir. De telles fautes valent mieux que des vertus forcées... Mais, je le sens, Waitwell, je le sens : quand même ces fautes seraient de vrais crimes, quand elles seraient l'effet prémédité du vice; ah! je lui pardonnerais encore. J'aimerais mieux être aimé par une fille vicieuse, que de ne l'être par aucune.

Sara de son côté est tout aussi repentante que la Zulime de Voltaire. Son problème est celui d'accepter le pardon (III,1), et elle éprouve de grandes difficultés à répondre à la lettre de pardon de son père adressée aux deux fugitifs (III,5).

Contrairement au père de Zulime, celui de Sara se sent également responsable du faux pas de sa fille ; il aurait dû mieux veiller sur elle, il n'aurait pas du recevoir Mellefont, qu'il connaissait mal, dans sa maison, et il regrette son refus, sa sévérité, qui a provoqué la catastrophe (III,1). Il ne s'agit donc pas d'un père

libéral dans le sens moderne, mais d'un père responsable et lié par des sentiments naturels à sa fille.

Mellefont hésite pourtant à répondre à la lettre du père ; il attend le règlement d'un héritage et, de plus, il ne se sent pas sûr de pouvoir abandonner son ancienne existence de libertin malgré son amour sincère pour Sara. Il a d'ailleurs quitté une ancienne maîtresse avec qui il a un enfant. Celle-ci arrive, tente de reconquérir son amant et, devant son refus, se venge en empoisonnant Sara.

Lessing n'a pas recours à la reconnaissance. D'ailleurs une reconnaissance sociale n'aurait servi à rien ; ce ne sont ni le rang, ni la fortune qui empêche le père de Sara d'accepter Mellefont comme gendre, mais le fait de la séduction, de l'enlèvement provoque sa colère, colère qu'il regrette par la suite. Sara meurt par la main d'une maîtresse jalouse, et comprend cette mort comme une punition du Ciel ; sur ce point elle n'est pas loin de la *Zulime* de Voltaire. Mellefont qui, lui aussi, s'est senti coupable pendant toute la pièce se punit lui-même en se poignant à la fin, et le père de Sara accepte le mourant comme son fils.

6. Conclusion

La morale qui règle le comportement d'une jeune fille est grosso modo la même pour Goldoni, Voltaire, Lessing et Diderot. Dans la société petite-bourgeoise vénitienne de Goldoni la liberté de la jeune fille est sans doute beaucoup plus restreinte que chez les autres auteurs traités. Goldoni reste très réticent devant la culture des salons, même s'il fait des concessions quand il met en scène la noblesse. La fréquentation des jeunes célibataires reste extrêmement restreinte et surveillée. Rien de pareil en France, où la grande bourgeoisie imite les mœurs de la noblesse, où les jeunes peuvent se voir et se parler.

Mais si la morale de Goldoni est la plus sévère, elle se réduit à une réglementation du comportement et n'implique pas d'intériorisation ; les personnages de Goldoni peuvent regretter une faute ; ils n'ont pas de sentiment de culpabilité.

Chez Voltaire, abstraction faite des différences de genre et de couche sociale, le code qui règle la conduite de la jeune fille reste proche de celui de Goldoni ; le trait nouveau est que la transgression s'accompagne de remord tout le long de la fiction ; la conscience dans le mal est omniprésente, non seulement dans *Zulime*, mais également dans bien d'autres tragédies, et l'auteur ne manque pas de distinguer, en signalant la présence ou l'absence de l'autorisation parentale, les amours licites des amours illicites.

Sa morale ne se trouve donc pas très loin de celle de Diderot. La culpabilité dans la transgression est présente chez les deux auteurs. Chez Diderot une liaison exige également l'approbation du père, mais si le désir des jeunes n'est pas condamné, il doit se réaliser dans des bornes étroites. L'opposition entre valeurs sociales et valeurs personnelles semble inconciliable ; elle est pourtant résolue (ou

escamotée) par une reconnaissance qui rend la jeune fille acceptable au père. Celui-ci, contrairement à celui de Voltaire, assume sa part de responsabilité, mais en termes d'un projet manqué : son fils se comporte autrement que prévu ; il n'est pas prévisible, comme l'espérait son père. Poussé dans ces derniers retranchements, ce père n'est pas mis devant le problème de l'autonomie de son fils que la reconnaissance vient lui éviter. *L'Émile*, de Rousseau, roman pédagogique, escamote également ce problème.

Dans *Miß Sara Sampson* de Lessing, le père reconnaît sa propre part de responsabilité ; et la tendresse l'emporte sur les règles de la morale rigide. Ses personnages sont très nuancés en comparaison des caractères à l'emporte-pièce de Voltaire et de Diderot. Mellefont, le « séducteur », hésite à changer de vie ; son ancienne maîtresse, qui assassine Sara, est une veuve infortunée, abandonnée après huit ans de vie en commun avec son amant, de qui elle a une fille. Seul le mépris soudain de cet amant est difficilement compréhensible.

Finalement le drame de Lessing contient peu de maximes et ne prouve pas de règles générales. Cette pièce qui précède de beaucoup ses grands drames (*Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti*, *Nathan der Weise*) s'est déjà dégagée de la moralisation qui pèse sur les tragédies de Voltaire et encore sur le drame bourgeois de Diderot, moralisation dont Diderot se dégagera bientôt dans ces contes : *Madame la Carlière*, (1773) connue aussi sous le titre polémique, *Sur l'inconséquence du jugement public de nos actions particulières*, *Madame de la Pommeray* (les deux récits se trouvent dans *Jacques le fataliste*) et dans le second récit de *Ceci n'est pas un conte* (1773). Tout comme l'appétit, l'amour ne se commande pas.

Mais pour Voltaire, Diderot et Lessing, voire pour la plus grande partie des Lumières tardives, la moralité change de nature : devenue intériorisée, la révolte implique une rupture affective moins présente dans les générations précédentes. Contrairement aux devoirs sociaux et à l'honneur du noble, l'exigence morale change de position et devient plus difficile à placer et à circonscrire. Et la révolte devient douloureuse, quant elle se fait contre une partie du Moi.

Bibliographie

- Alberti, Carmelo (1986) Un'idea di teatro contro la riforma goldoniana. In Alberti 1986 p. 49-75.
- Diderot, Denis (1994-97) *Œuvres* 1-5. Éd. Laurent Versini. Paris : Robert Laffont.
- Fido, Franco (1984) *Da Venezia all'Europa, prospettive sull'ultimo Goldoni*. Roma.

- Lessing, Gotthold Ephraim (1987) *Werke und Briefe* ; éd W. Barner et al. Frankfurt a/M : Deutscher Klassiker Verlag. In *Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky*, [http ://www.digitale-bibliothek.de/band 125.htm](http://www.digitale-bibliothek.de/band%20125.htm).
- Lion, Henri (2011 [1895]) *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*. Genève : Slatkine Reprints.
- Naves, Raymond (1967) *Le Goût de Voltaire*.
- Olsen, Michel (1995) *Goldoni et le drame bourgeois. Analecta romana instituti danici, Supplementa*. Rome : L'Erma di Bretschneider.
- Olsen, Michel (2012) Le tournant de 1750. In Eva Ahlstedt, Ken Benson, Elisabeth Bladh, Ingmar Söhrman, Ulla Åkerström (éditeurs). *Actes du XVIIIe congrès des romanistes scandinaves*. Göteborg : Romanica Gothoburgensia 69, Acta universitatis Gothoburgensis, 543-556.
- Voltaire (1785) *Œuvres complètes de Voltaire* Vol. 1-5.
- Voltaire (1968) *Œuvres complètes de Voltaire / Complete works of Voltaire*, Ulla Kölving et al. (éds) Genève, Banbury, Oxford : Voltaire Foundation.

Métatextualité et métafiction chez Michel Houellebecq

Jacob Carlson

Michel Houellebecq a pu critiquer, dans ses essais des années 1990, tout art romanesque se donnant pour principaux objectifs le jeu formel et la réflexion sur lui-même. Selon l'écrivain, une telle visée pouvait certes se comprendre à une époque où, face à l'extension de la vision scientifique du monde, la représentation romanesque semblait avoir perdu en crédibilité. Cependant pour Houellebecq, le roman ne devrait pas pour autant renoncer à son ambition classique, celle de dire le réel :

[d]ans ces conditions, le roman [...] finit par se tourner vers sa seule, son ultime planche de salut : l' « écriture » [...]. En somme il y aurait d'un côté la science, le sérieux, la connaissance, le réel. De l'autre la littérature, sa gratuité, son élégance, ses jeux formels ; la production de « textes », de petits objets ludiques commentables par l'adjonction de préfixes (para, méta, inter). Le contenu de ces textes ? Il n'est pas sain, il n'est pas licite, il est même imprudent d'en parler. (*Interventions*, p. 53)

En France, on fait souvent remonter à Flaubert l'idée du primat de l'écriture sur le contenu, bien que ce dernier soit également considéré comme un des plus grands représentants du réalisme et de la volonté de ce mouvement de dépendre l'universel de la condition humaine. C'est toutefois avec le Nouveau Roman que le primat de la forme connaît au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle sa manifestation la plus prononcée. À plusieurs reprises, Michel Houellebecq a exprimé son désaccord avec ce mouvement, dont les auteurs étaient édités chez Minuit :

Je n'ai jamais pu [...] assister sans un serrement de cœur à la débauche des techniques mise en œuvre par tel ou tel « formaliste-Minuit » pour un résultat finalement aussi mince. Pour tenir le coup, je me suis souvent répété cette phrase de Schopenhauer : « La première – et prati-

quement la seule – condition d’un bon style, c’est d’avoir quelque chose à dire ». (*Interventions*, p. 53)

À la différence des auteurs du Nouveau Roman, pour qui Balzac faisait figure de norme désuète qu’il fallait transgresser, Houellebecq affirme ne pas voir « en quoi l’adjectif de balzacien [...] a quoi que ce soit de péjoratif » (*Interventions*, p. 138). Cherchant à réorienter la littérature vers le « contenu », Houellebecq se déclare au contraire admirateur du maître réaliste :

C’est le type qui n’a pas lâché le dossier ‘état de la société’. L’ambition était extrême. Désolé de le dire, mais je ne pense pas qu’il y ait eu de vraie révolution dans l’art du roman depuis. Proust, ce n’est déjà plus un roman [...] de temps en temps, il est bon de se faire une petite crise de modestie, alors j’évoque Balzac, et hop, je me sens très modeste. (« Abécédaire : Houellebecq de A comme Allemand à Z comme Zarathoustra », p. 10)

Le rapprochement entre Houellebecq et les grands réalistes du XIX^e siècle est aussi un thème récurrent dans la réception de l’auteur. « On l’a beaucoup comparé à Balzac et à Zola », constate par exemple Bruno Viard (2012), selon lequel Houellebecq aura « peut-être réussi la synthèse du romantisme et du réalisme ». Les comparaisons entre Houellebecq et les auteurs de l’histoire littéraire permettent de lui attribuer une filiation. Comme le suggère Bruno Viard, elles nous permettent également de voir en quoi l’écrivain transforme cet héritage. L’idée d’une synthèse du romantisme et du réalisme nous semble d’ailleurs aller dans le même sens que le travail que nous avons mené dans notre thèse de doctorat (Carlson 2011a).

Dans le présent article, nous insisterons cependant avant tout sur l’inscription des romans houellebecquiens dans notre post-modernité contemporaine et, par là, sur leur ‘commentabilité’ par l’adjonction des préfixes que nous avons mentionnés plus haut. En fait, bien que l’usage de ces préfixes ait été ridiculisé par l’auteur lui-même, ils nous semblent bien utiles à la critique houellebecquienne. Plus précisément, nous aimerions attirer l’attention sur les importants éléments de métatextualité, voire de métafiction, présents surtout dans *Extension du domaine de la lutte* (1994), *La Possibilité d’une île* (2005) et *La Carte et le territoire* (2010). En hommage à Eva Ahlstedt, qui nous a fait découvrir il y a quelques années les théories de l’autofiction (autre préfixe), nous tenterons aussi de montrer en quoi ces éléments métafictifs sont souvent liés aux éléments d’autofiction ou d’autobiographie également présents chez Houellebecq¹.

¹ Pour une étude plus approfondie des éléments autobiographiques et autofictifs présents dans les romans de Michel Houellebecq, voir Carlson 2011b (en suédois).

Avec Laurent Lepaludier (2002), nous précisons ainsi ce que nous entendons par les termes de « métatextualité » et de « métafiction » :

Le texte de fiction sera métatextuel s'il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d'autres textes [...] Sans le limiter à la fiction post-moderne, on conviendra d'appeler « métafiction » tout texte de fiction comportant une dimension métatextuelle importante. On le voit, le concept de métatextualité sera utilisé comme caractérisant le phénomène élémentaire déclencheur de prise de conscience critique du texte, il s'agit donc d'un principe fondamental, alors que celui de métafiction se rapportera à une caractéristique d'un texte littéraire dans son ensemble. (pp. 10-11)

La dimension métatextuelle d'*Extension*, de *La Possibilité* et de *La Carte* s'avérera-t-elle suffisamment importante pour que ces romans soient qualifiés de métafiction ? Il convient de souligner que ce n'est pas tellement le problème de la classification, ou celui des genres littéraires, qui retient ici notre intérêt. Plutôt, nous désirons insister sur l'importance de la perspective métatextuelle pour la bonne compréhension des fictions houellebecquiennes. De même, notre propos n'est pas de montrer que ces romans *sont* des autofictions. Nous nous contenterons de mettre en avant un certain nombre de références faites à l'intérieur même du cadre fictionnel des trois romans, d'une part à la fictionnalité de l'œuvre, d'autre part à l'auteur.

Commençons donc par *Extension du domaine de la lutte*, premier roman de l'auteur. D'un point de vue métatextuel, il est en effet intéressant de constater que cette œuvre se présente comme le fruit de la création littéraire du narrateur lui-même. Dès son premier roman, Houellebecq incorpore dans le récit une réflexion sur le genre romanesque, voire l'embryon d'une poétique :

Les pages qui vont suivre constituent un roman ; j'entends, une succession d'anecdotes dont je suis le héros. Ce choix autobiographique n'en est pas réellement un : de toute façon, je n'ai pas d'autre issue. Si je n'écris pas ce que j'ai vu je souffrirai autant – et peut-être un peu plus. Un peu seulement, j'y insiste. L'écriture ne soulage guère. Elle retrace, elle délimite. Elle introduit un soupçon de cohérence, l'idée d'un réalisme. On patauge toujours dans un brouillard sanglant, mais il y a quelques repères. Le chaos n'est plus qu'à quelques mètres. Faible succès, en vérité. (*Extension*, pp. 18-19)

Notons premièrement que selon le narrateur d'*Extension*, le roman serait le résultat d'un « choix autobiographique ». Il est vrai qu'il n'existe pas, dans *Extension*, d'identité nominale entre auteur et narrateur. Il est vrai aussi que plusieurs

événements racontés dans le livre relèvent sans aucun doute de la pure fiction et qu'il ne s'agit donc pas, à strictement parler, d'une autobiographie. Toutefois, en raison de certaines ressemblances manifestes entre le héros narrateur et Michel Houellebecq lui-même, celui qui connaît un peu la biographie de l'écrivain pourra être tenté de faire d'*Extension* une lecture *en partie* autobiographique. En fait, tout comme Houellebecq lui-même à l'époque où fut écrit le roman, le narrateur occupe un poste d'informaticien au ministère de l'Agriculture, endroit dans lequel se déroule la majeure partie de l'histoire. Ayant tout juste atteint la trentaine, le héros a aussi, à peu près, le même âge que celui de l'écrivain à l'époque. De plus, à en croire Denis Demonpion (2005), auteur d'une bibliographie du romancier, certains événements racontés dans le roman, ainsi que certains des personnages secondaires, seraient directement inspirés de la vie de l'écrivain. Quelques-uns des anciens collègues de Houellebecq de son séjour au ministère y figureraient même avec leur vrai nom (Demonpion 2005, p. 184).

Deuxièmement, il est intéressant de constater que le réalisme qui marque le roman apparaît aux yeux du narrateur comme problématique. Nous lirons en effet quelques pages plus bas :

Toute cette accumulation de détails réalistes, censés campés des personnages nettement différenciés, m'est toujours apparue, je m'excuse de le dire, comme une pure foutaise. [...] Autant observer les homards qui se marchent dessus dans un bocal [...].

Pour atteindre le but, autrement philosophique, que je me propose, il me faudra au contraire élaguer. Simplifier. (*Extension*, pp. 20-21)

Dans *Extension*, le roman lui-même est commenté à l'intérieur même de l'œuvre. D'une part la représentation réaliste de la vie sociale à la quelle se livre le roman est satirisée, d'autre part un composant autobiographique est suggéré. Le commentaire de l'œuvre aussi bien que l'auteur semblent inscrits dans l'univers fictionnel.

Du point de vue des éléments autobiographiques intégrés au texte, les deux romans suivants de Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires* (1998) et *Plateforme* (2001) ne sont pas moins intéressants qu'*Extension*. Entre autres, le personnage principal est prénommé « Michel » aussi bien dans *Les Particules* que dans *Plateforme*. Cependant, comme la réflexion métatextuelle explicite nous y semble relativement peu développée, nous allons maintenant passer au quatrième roman de l'auteur : *La Possibilité d'une île*, sans doute l'œuvre le plus complexe et énigmatique de tous les textes houellebecquiens.

D'un point de vue narratologique, d'abord, il faut préciser que le roman se construit à partir d'une alternance de « récits de vie ». Un chapitre sur deux appartient au récit de vie de notre contemporain Daniell. Après chaque épisode raconté

par ce personnage suit un extrait du récit de vie de l'un ou l'autre de deux incarnations futures du héros : Daniel24 ou Daniel25, des clones créés à partir du génôme de Daniel1. Les chapitres écrits pas ces Daniel futurs se déroulent dans un avenir lointain, des milliers d'années après la mort du premier Daniel. Ces récits de vie forment une sorte d'autobiographie que chaque individu d'une lignée de clones, en l'occurrence ceux de la lignée des Daniel, est obligé d'écrire afin de la laisser au clone génétiquement identique qui le remplacera après sa mort. C'est ainsi que se réalise dans le roman la vie éternelle : d'une part génétiquement, par le clonage, et de l'autre mentalement, au moyen d'une mémoire conservée par l'écriture². Car le clonage seul ne saurait résoudre le problème de la conscience humaine. Ce n'est que grâce aux récits de vie, c'est-à-dire grâce au langage et à la littérature (autobiographique), que les Daniel partagent une sorte d'identité qui n'est pas uniquement d'ordre génétique.

En structurant la narration à partir des « récits de vie », Houellebecq fait de l'écriture autobiographique et, à un niveau plus philosophique, du problème du Moi des thèmes importants de son roman. On peut penser que cette thématization de l'écriture de soi relève à elle seule de la métatextualité, du moins pour un écrivain qui – bien que de manière oblique – fait souvent référence à sa propre personne dans ces fictions. Cette impression est renforcée par certaines ressemblances entre Daniel1 et l'écrivain Michel Houellebecq ou, plutôt, entre le personnage et l'image de l'auteur comme enfant terrible de la littérature française.

Comique français célèbre, Daniel écrit des sketches d'une ironie acerbe et se qualifie lui-même de « bouffon » (*La Possibilité*, p. 19) ou, encore, d'« une espèce de Zarathoustra des classes moyennes » (*La Possibilité*, p. 412). Tels qu'ils sont présentés dans le livre, les sketches de Daniel pourraient se lire comme des versions caricaturées de fictions de Houellebecq lui-même :

Le lendemain matin, je reçus un fax du réalisateur de « DIOGÈNE LE CYNIQUE ». Il avait entendu dire que je renonçais au projet « LES ÉCHANGISTES DE L'AUTOROUTE », il trouvait ça vraiment dommage ; lui-même se sentait prêt à assumer la réalisation si j'acceptais d'écrire le scénario. (*La Possibilité*, pp. 313-314)

La référence faite au philosophe antique Diogène est intéressante. Michel Houellebecq aurait très bien pu lire ce qu'écrit Olivier Bardolle (2004) dans son livre *La littérature à vif (Le cas Houellebecq)* :

Houellebecq présente [...] des affinités avec Diogène de Sinope, qui prônait la masturbation en public au nom de la loi naturelle, et qui

² À la différence des clones imaginés par Houellebecq dans *Les Particules*, ceux de *La Possibilité* ne sont pas dotés d'un génôme stable qui les empêcheraient de vieillir.

scandalisait Athènes comme le fait aujourd'hui Houellebecq avec la société française". (Bardolle 2004, p. 64)

Daniell présente « DIOGÈNE LE CYNIQUE » comme sa plus belle réussite. Mais il dit également être un fin observateur de la société, doté d'un regard balzacien :

J'étais naturellement un homme qui connaissait la vie, la société et les choses ; j'en connaissais une version usuelle, limitée aux motivations les plus courantes qui agitent la machine humaine ; ma vision était celle d'un *observateur acerbe des faits de société*, d'un balzacien *medium light*. (*La Possibilité*, p. 151)

Si, par certains côtés, *Extension* et *Les Particules* témoignent de la vie de l'auteur avant que celui-ci ne soit devenu écrivain³, *La Possibilité* et – nous le verrons – *La Carte* semblent refléter la vie de Houellebecq devenu un auteur célèbre et controversé.

Nous avons vu ci-dessus que *La Possibilité* présente une structure narratologique originale basée sur l'alternance des récits des différents narrateurs (qui, d'une certaine manière, sont aussi des incarnations successives d'un même personnage). Nous allons terminer notre analyse de *La Possibilité* par compliquer, encore, cette structure narratologique, en faisant remarquer que Houellebecq fait commencer son roman par six pages dont le narrateur reste incertain. En fait, *La Possibilité* commence par un passage où Michel Houellebecq se met lui-même en scène de façon toute à fait originale. Houellebecq – ou s'agit-il plutôt d'un narrateur inconnu – y explique comment *La Possibilité* aurait été inspirée par une rencontre de l'auteur avec une journaliste allemande :

Soyez les bienvenus dans la vie éternelle, mes amis.

Ce livre doit sa naissance à Harriet Wolff, une journaliste allemande que j'ai rencontrée à Berlin il y a quelques années. Avant de me poser ses questions, Harriet a souhaité raconter une petite fable. Cette fable symbolisait, selon elle, la position d'écrivain qui est la mienne.

Je suis dans une cabine téléphonique, après la fin du monde. Je peux passer autant de coups de téléphone que je veux, il n'y a aucune limite. On ignore si d'autres personnes ont survécu, ou si mes appels ne sont que le monologue d'un désaxé. Parfois l'appel est bref, comme si l'on

³ Nous avons vu ci-dessus qu'*Extension* s'inspire du séjour de Houellebecq au ministère de l'Agriculture. Pour ce qui est des *Particules*, l'inspiration semble provenir de l'enfance et de la jeunesse de l'auteur.

m'avait raccroché au nez ; parfois il se prolonge, comme si l'on m'écoutait avec une curiosité coupable. Il n'y a ni jour, ni nuit ; la situation ne peut avoir de fin

Sois la bienvenue dans la vie éternelle, Harriet. (*La Possibilité*, p. 9)

Selon un entretien de Houellebecq publié dans *Le Nouvel Observateur*, cette première page relaterait « les circonstances exactes » de sa rencontre avec Wolff (« Je suis un prophète amateur », p. 16). À en croire Houellebecq, cet incipit devrait donc se lire comme une sorte de préface. Aucun titre ne permet pourtant de décider où s'arrête la parole de l'auteur et où commence celle du narrateur. Si l'on tourne la page, on lira une seule phrase : « Qui, parmi vous, mérite la vie éternelle ? », dont le statut reste incertain : faut-il l'attribuer à Houellebecq ou à quelqu'un dans lignée des Daniel ? Les pages qui suivent semblent bien se référer au monde des néo-humains, mais les chapitres clairement assumés par Daniel et ses clones futurs ne commencent qu'après une dizaine de pages. Difficile de déterminer, en effet, à partir de quelle ligne le pronom « je » ne dénote plus « Michel Houellebecq » mais « Daniel24 ». Le moi-auteur ne semble se transformer en moi-narrateur que graduellement.

Comment faut-il comprendre cet incipit énigmatique ? Nous ferons deux remarques. Premièrement, le fait que Houellebecq se place lui-même dans une cabine téléphonique *après* la fin du monde ouvre à une analogie entre la situation de l'auteur et celle de Daniel24 et Daniel25. Représentants d'une post-humanité et vivant dans un monde à peine reconnaissable, ces clones se trouvent, eux aussi, isolés de tout contact humain. En fait, la vie des post-humains a été organisée de manière à ce que tout contact direct avec l'Autre soit évité. Daniel24 et Daniel25 passent donc toutes leurs vies complètement isolés dans leur appartement avec, pour seul moyen de communication non pas leurs téléphones, certes, mais bien leurs ordinateurs.

Soulignons, deuxièmement, que d'après ce qui est dit dans le passage cité, la courte « fable » symboliserait « la position d'écrivain » de Michel Houellebecq. L'incipit ne constitue donc pas seulement un commentaire métatextuel. Il apparaît aussi comme un commentaire de l'activité créatrice de l'écrivain, voire de la fonction de la littérature.

Nous sommes finalement arrivé à *La Carte et le territoire* (2010), le dernier en date des romans de l'écrivain. Ce livre raconte la vie et la carrière d'un artiste, Jed Martin, personnage fictif dont l'ambition de « simplement rendre compte du monde » (p. 420) peut – encore une fois – rappeler l'ambition réaliste assumée par Houellebecq lui-même. Mais le caractère métatextuelle du roman peut avant tout s'observer dans le titre de l'œuvre où les mots 'carte' et 'territoire' semblent, eux aussi, faire allusion à la représentation mimétique préconisée par les poétiques

classiques. Symboles de la représentation du réel, ces deux mots réapparaissent à l'intérieur du récit lorsque Jed organise une exposition d'art intitulée « LA CARTE EST PLUS INTÉRESSANTE QUE LE TERRITOIRE » (p. 82). En revisitant le titre de l'œuvre elle-même, ce nom d'exposition apporte un commentaire au texte lu et renforce le possible parallèle entre l'art du personnage artiste et celui du romancier auteur. Un dernier élément métatextuelle (et autofictif) est la fameuse apparition, dans *La Carte*, d'un personnage secondaire nommé « Michel Houellebecq », romancier comme l'écrivain réel et auteur d'ouvrages qui portent des titres identiques à ceux de Michel Houellebecq lui-même.

Pour résumer, *La Carte* abrite, à travers son personnage artiste, une réflexion sur la représentation et sur l'art en général. En introduisant aussi le personnage « Michel Houellebecq » un regard réflexif est porté aussi sur l'écrivain lui-même.

Tous les romans houellebecquiens comportent des éléments métatextuels importants. Mais si un d'entre eux devait être qualifié de métafiction (dans son ensemble), ce serait, avant les autres, *La Carte et le territoire*, où la perspective métatextuelle est présente jusque dans le titre.

Bibliographie

Œuvres de Michel Houellebecq

Extension du domaine de la lutte (1994) Paris : Maurice Nadeau.

Interventions. 1998. Paris : Flammarion.

Les Particules élémentaires (1998) Paris : Flammarion.

Plateforme (2001). Paris : Flammarion.

La Possibilité d'une île (2005) Paris : Fayard.

La Carte et le territoire (2010) Paris : Flammarion.

Entretien

« Je suis un prophète amateur » (2005) Entretien avec Jérôme Garcin. *Le Nouvel Observateur* n° 2129, 25-31 août 2005, pp. 16-18.

Autres ouvrages et textes cités

Bardolle, Olivier (2004) *La Littérature à vif (Le cas Houellebecq)*. Paris : L'esprit des péninsules.

Carlson, Jacob (2011a) *La Poétique de Houellebecq : réalisme, satire, mythe*.

Thèse de doctorat. Université de Göteborg.

<http://gupea.ub.gu.se/handle/2077/24618> (Disponible le 14.5.11.)

Carlson, Jacob (2011b) « Självbiografiska inslag och deras funktion hos Michel Houellebecq ». In : Ahlstedt, Eva & Britt-Marie Karlsson (réd.). *Den tve-*

tydiga pakten. Skönlitterära texter i gränslandet mellan självbiografi och fiktion. Göteborg : Romanica Gothoburgensia 67, pp. 91-118.

https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/24972/176/gupea_2077_24972_176.pdf
(Disponible le 23.12.13.)

Demonpion, Denis (2005) *Houellebecq non Autorisé : enquête sur un phénomène.* Paris : Maren Sell Éditeurs.

Lepaludier, Laurent (2002) « Introduction ». In : Lepaludier, Laurent (éd.). *Métafiction et métatextualité. Théories et analyses.* Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 9-13.

Viard, Bruno (2012) « Houellebecq est mal lu ». *Le Nouvel Observateur.*
<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20120511.OBS5369/houellebecq-est-mal-lu.html> (Disponible le 23.12.13.)

Influences :
traduction, transfert, transformation

La question de la traduisibilité littéraire revisitée

Elisabeth Tegelberg et Olof Eriksson

La question de la possibilité – et, partant, de la légitimité – de la traduction littéraire n'est pas de celles qui attirent aujourd'hui l'attention des traductologues. C'est que l'existence même de la discipline nommée « traductologie » repose sur la possibilité de la traduction littéraire ; en fait, cette possibilité en est la principale donnée. Le désintérêt des traductologues à l'égard de la traduisibilité en littérature s'accroît encore soit du fait de la relativité de cette notion¹, soit de celui de la « nécessité » de l'activité à laquelle se livrent effectivement, depuis l'Antiquité, les traducteurs dans le domaine littéraire.

N'empêche que, en dépit de son caractère quelque peu anachronique, il n'y a pas si longtemps, la question de la traduisibilité était au centre de la réflexion sur la traduction littéraire. Dans cette réflexion, l'objectif n'était pas tant de donner une réponse absolue et catégorique – oui ou non – à la question de la possibilité de la traduction littéraire, il était plutôt de formuler les critères que devaient idéalement remplir les textes littéraires traduits et qui fourniraient les meilleurs arguments en faveur d'une attitude positive vis-à-vis de cette question. Plus que de la « possibilité » de la traduction littéraire, il s'agissait donc, dans cette réflexion, de son « optimalité ».

Dans les pages qui suivent, nous discuterons, en les comparant, deux contributions importantes à la réflexion en question, l'une en Suède, l'autre en France. Les deux ont exercé une grande influence sur l'orientation qu'a prise, dans leurs pays respectifs, la traductologie en tant que discipline scientifique autonome dans le domaine littéraire.

La contribution suédoise est un essai intitulé « Om möjligheten och omöjligheten att översätta » [‘Sur la possibilité et l'impossibilité de traduire’] et écrit par le critique et traducteur Erik Mesterton (1903-2004). Cet essai, à l'origine une

¹ En effet, qu'est-ce que cela veut dire au juste, que la traduction soit « possible » ou « impossible » et la « possibilité » admettrait-elle des degrés, de façon à en faire une notion dont le caractère dichotomique ne serait pas absolu ?

conférence donnée en 1974 à l'Université de Göteborg, fut d'abord publié en 1979 dans la revue *Radix* (1 : 129-144), puis en 1985, dans un ouvrage rétrospectif composé d'écrits divers de Mesterton (choisis et édités par Lars Fyhr et Gunnar D. Hansson) : *Speglingar. Essäer, brev, översättningar* ['Reflets. Essais, lettres, traductions'] (Mesterton 1985 : 162-177), et enfin en 1998, dans le livre *Med andra ord. Texter om litterär översättning* ['En d'autres mots. Textes sur la traduction littéraire'], anthologie de textes consacrés à la traduction littéraire et tirés d'époques diverses (1998 : 172-188).

En Suède, l'essai de Mesterton est considéré depuis longtemps comme un classique en son genre. Le dernier en date à l'avoir édité, Lars Kleberg, va même jusqu'à y voir 'le signal du départ tardif, en Suède, d'une réflexion théorique sérieuse et critique sur la traduction littéraire' [« det senkomna startskottet för en seriös teoretisk och kritisk reflexion om litterär översättning i Sverige »] (Kleberg 1998 : 313 ; « Kommentarer »).

Constatons d'abord que le titre de l'essai est trompeur : celui-ci ne traite que subsidiairement et indirectement de la traduisibilité en littérature² ; il porte essentiellement sur la distinction – à caractère strictement dichotomique – entre deux 'méthodes' [« Methoden »] en traduction littéraire faite par le célèbre philosophe et théologien Friedrich Schleiermacher dans son essai, devenu classique, « Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens » ['Om översättandets olika metoder'], publié pour la première fois en 1816 et réédité en 1963 (éd. Hans Joachim Störig). Traduit en suédois ['Om de olika metoderna att översätta'], l'essai de Schleiermacher figure aussi dans l'anthologie publiée par Lars Kleberg (1998 : 115-130).

Des deux « méthodes » de Schleiermacher, l'une consiste à laisser en paix l'auteur en rapprochant le lecteur de lui, l'autre, au contraire, à laisser en paix le lecteur en rapprochant l'auteur de celui-ci : « Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen. » (Schleiermacher 1963 : 47) La première tente, dans la mesure du possible, de communiquer au lecteur le texte original non seulement dans son message, mais encore dans sa forme, au risque de produire, en langue cible, un texte qui sent l'étrange à force de lui garder des traits propres au texte original, à l'auteur de celui-ci et à son époque, traits qui ne se conforment même pas toujours aux normes en vigueur dans la langue de départ. Cette « méthode » se signale par sa fidélité à l'auteur et au génie de la langue dans laquelle s'exprime celui-ci.

L'autre « méthode » de Schleiermacher adopte à l'égard de l'auteur et de son texte une attitude nettement plus libre. Son seul idéal est de faire passer au lecteur

² En traitant de cette notion, l'essai se réfère surtout aux opinions, fort divergentes, exprimées à ce propos par Wilhelm von Humboldt et Roman Jakobson.

cible le message du texte source en lui facilitant autant que possible la lecture, c'est-à-dire en rendant le texte dans une langue qui est celle du lecteur et de son temps, en sacrifiant plus ou moins les idiosyncrasies de l'auteur en matière de langue et de style. Cette méthode de traduction, se modelant sur le lecteur plutôt que sur l'auteur, a souvent été qualifiée d'interprétation ou de paraphrase.

Mesterton, dans son essai, est loin d'être neutre face à la dichotomie opérée par Schleiermacher. Il y prend résolument position pour la méthode de traduction, prédominante depuis l'époque romantique, qui voit dans la fidélité à l'auteur le principe directeur de toute traduction littéraire. Il y critique en même temps sévèrement la « renaissance » – qu'il dit avoir constatée en Suède au 20^e siècle, surtout au théâtre – de la traduction « libre », qu'il traite explicitement de « paraphrase » ou de 'remaniement' [« bearbetning »] (1998 : 182) et dont il voit en Ezra Pound le principal inspirateur. Il s'en prend aussi au 'charlatanisme' [« kvacksalveriet »] dont, selon lui, font preuve en Suède les critiques littéraires 'en jugeant d'une traduction sans indiquer s'il [le critique] l'a comparée avec l'original ou si, en définitive, il a eu la compétence de le faire' [« utan att redovisa om han jämfört den (sc. översättningen) med originalet eller över huvud taget haft kompetens att göra detta »] (*ibid.*). Il conseille à ces critiques la lecture de la préface de Vladimir Nabokov à sa traduction – qualifiée de 'brillante' [« lysande »] par Mesterton – d'*Eugene Onegin* de Pushkin. Nabokov présente, dans cette préface, les trois principes qui, selon lui, peuvent présider à la traduction d'une œuvre littéraire : (1) la traduction « paraphrastique », caractéristique surtout de la traduction de la poésie grecque et romaine depuis la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle ; (2) la traduction « lexicale », qui se contente de rendre les mots de l'original dans leur sens « fondamental », en leur qualité d'unités lexicales, de « lexèmes » ; (3) la traduction 'littérale' [« literal »], qui a l'ambition de rendre, d'une manière aussi fidèle et aussi exacte que le permettent les ressources linguistiques et associatives de la langue cible, les mots dans leur sens contextuel (*ibid.*).

Ce troisième principe, Mesterton, dans son essai, l'érige en modèle pour la traduction littéraire et cite en exemple la traduction préfacée de Pushkin. Il souligne en particulier les efforts qu'y déploie Nabokov en vue de compenser, à l'aide de commentaires et d'explications, les pertes sémantiques que, inévitablement, fait subir au texte le processus de traduction, stratégie à laquelle se rallie sans réserve Mesterton mais qui semble aller à l'encontre d'une tendance observée aujourd'hui en traduction littéraire et consistant à réduire au minimum le recours aux notes et aux commentaires (*ibid.*).

Dans les dernières pages de son essai, Mesterton, pour résumer ses points de vue en la matière, soumet à un examen détaillé la traduction en suédois du poème *Meciendo* (appelé « Vaggsång » ['Berceuse'] en traduction suédoise) de Gabriella Mistral, faite par le célèbre poète suédois Hjalmar Gullberg et qualifiée par le

linguiste suédois Bertil Malmberg de 'supérieure à l'original en fait de beauté et de force lyriques' [« överlägsen originalet i fråga om lyrisk skönhet och kraft »] (Malmberg 1976 : 72). Mesterton ne partage toutefois pas l'admiration de Malmberg – et de l'ensemble de la critique suédoise – pour la traduction de Gullberg. Fidèle à la primauté qu'il accorde au principe de littéralité en traduction littéraire, il trouve au contraire à cette traduction des défauts importants quant à la forme linguistique, à 'l'expression' [« uttrycket »] donnée en suédois au texte de Mistral, défauts qui concernent la grammaire (par exemple irrespect de l'ordre des mots du poème original), le style (par exemple synonymisation au lieu de répétition) et le sens, ce dernier défaut consistant en l'incapacité du traducteur à reproduire en traduction 'la sémantisation de la forme rythmique' [« semantisering av den rytmiska formen »] (Mesterton 1998 : 185) propre au poème de Mistral et conférant à celui-ci sa qualité littéraire exceptionnelle.

L'examen du poème de Mistral révèle chez Mesterton une attitude fort exigeante en matière de traduction littéraire et en même temps une conception assez claire des limites qualitatives de cette activité. Au fond, il reste à ce sujet pessimiste – ou du moins sceptique –, au point qu'on le sent prêt à faire siens les mots de Hjalmar Gullberg lui-même quand celui-ci caractérise ainsi le poème de Mistral : 'ces douze lignes intraduisibles' [« dessa tolv ööversättliga rader »] (cité d'après Mesterton 1998 : 183).

En lisant l'essai d'Erik Mesterton, il est inévitable de l'associer à un essai – en forme de livre (90 pages) – écrit par l'un des pionniers de la traductologie en France : *Les Belles Infidèles* de Georges Mounin, publié pour la première fois en 1955 aux Cahiers du Sud, à Paris, et, devenu introuvable en librairie, réédité en 1994 (aux Presses Universitaires de Lille) par les soins d'un autre éminent traductologue français, Michel Ballard.

Comme dans le cas de l'essai de Mesterton³, le titre de l'essai de Mounin est trompeur. En fait, l'essai ne traite pas des « Belles Infidèles », c'est-à-dire des traductions, en vogue aux XVII^e et XVIII^e siècles, qui à leur infidélité textuelle (pour des raisons de bienséance surtout) ajoutaient la beauté et l'élégance langagières de leur époque, déformant et trahissant ainsi les textes classiques qui leur servaient de textes sources. En réalité, l'essai doit ce titre à l'intervention de l'éditeur de 1955 qui, estime Michel Ballard dans la préface à sa propre édition du livre, l'avait choisi parce qu'« il est plus séduisant et parle bien plus au cœur et à l'imagination que 'Défense et illustration de l'art de traduire' ou tout autre titre plus fidèle à l'intention de l'essai » (Mounin 1994 : 9).

³ Notons que l'essai de Mesterton contient une référence à Georges Mounin. Cependant, cette référence n'est pas aux *Belles Infidèles*, mais à l'autre ouvrage traductologique important de Mounin, à savoir *Les Problèmes théoriques de la traduction*, publié huit ans plus tard, en 1963 (Mounin 1990).

En effet, l'essai de Mounin est une « défense » de la traduction littéraire, voire un plaidoyer en faveur de sa possibilité. Dans sa conclusion à l'essai, il dit lui-même avoir voulu, en le rédigeant, une « Défense et illustration de l'art de traduire » (*id.*, p. 101).

L'essai de Mounin se compose de trois parties, dont la première traite des arguments formulés de tout temps contre la possibilité de la traduction. Mounin y passe en revue les principaux « théoriciens de l'impossibilité » (*id.*, p. 13), au premier rang desquels il place Joachim du Bellay, fervent avocat de « l'intraductibilité » (*ibid.*) et dont la *Deffence et illustration de la langue françoise* (1549), selon lui, reste à ce jour « l'anthologie de tous les arguments contre la traduction » (*ibid.*). Parmi les autres « théoriciens » passés en revue se trouvent, par exemple, Montaigne, Montesquieu, Madame Dacier, Rivarol et Joseph Bédier.

La deuxième partie de l'essai, intitulée « La traduction est possible », se propose de réfuter les arguments portés contre la possibilité de la traduction, en tirant ses contre-arguments des aspects sous lesquels on peut envisager la traduction, à savoir l'aspect sémantique, l'aspect grammatical (nommé, curieusement, « morphologique » par Mounin), l'aspect phonétique et l'aspect stylistique, chacun fournissant la matière d'un chapitre.

Les analyses faites par Mounin en vue de réfuter les arguments des « tenants de l'intraductibilité » (1994 : 36), des « anti-traducteurs » (1994 : 38), ne vont jamais, il faut le dire, en profondeur. Il tire, à partir de quelques exemples isolés de phénomènes relevant des quatre aspects, des conclusions d'une portée générale et qui peuvent sembler hardies et trop catégoriques. Fort, à l'instar de Roman Jakobson (1959), de l'idée que toute langue est, à tous les niveaux de sa description, potentiellement et intrinsèquement porteuse de la parfaite « équivalence » recherchée en traduction littéraire, il adopte à l'égard de celle-ci une attitude qui, au contraire de celle de Mesterton, se signale par sa « tolérance » et son « optimisme », attitude qui, dans le processus de traduction, lui fait mettre l'accent sur la transmission du message, au détriment de celle des autres aspects de ce processus, y compris l'aspect pragmatique. C'est cette même idée de l'« auto-suffisance » de chaque langue comme instrument de traduction qui fait de Mounin, toujours au contraire de Mesterton, un ennemi juré de l'emploi de la note en bas de page pour expliquer au lecteur en quoi consiste, sur un point donné, l'« insuffisance » des moyens d'expression de la langue cible face à ceux de la langue source : « C'est un tic de traducteur que ces petites notes au bas des pages, où l'on avertit les lecteurs que tel ou tel mot, qu'on vient de traduire, et qu'on cite, est pourtant proprement intraduisible » (Mounin 1994 : 28).

Prenons deux exemples, l'un ayant trait à l'aspect grammatical, l'autre à l'aspect stylistique du processus de traduction, allégués par Mounin pour illustrer combien grandes sont les possibilités en traduction littéraire du simple fait de

l'identité des propriétés que possèdent les langues en tant que systèmes structurés et, partant, du fait de leur « équivalence » en situation de traduction.

Le premier cas est celui du « duratif » en français. Ayant constaté que le français, à la différence de l'anglais et de l'allemand, « n'a ni voix, ni forme, ni temps, ni mode duratifs » (Mounin 1994 : 38), Mounin pose la question suivante : « Sommes-nous donc privés de la faculté d'exprimer le duratif en français ? » (*ibid.*). Il répond négativement à cette question, en posant comme des équivalents français du duratif des langues germaniques le gérondif et, surtout, la locution verbale *être en train de* + infinitif, après quoi il arrive à la conclusion que voici : « En français, donc, nous avons des duratifs, à chaque fois qu'il en vaut la peine. » (Mounin 1994 : 38–39) Or, le problème, c'est que, ni en emploi ni en usage, les duratifs de ces langues ne se correspondent. Ainsi, la *progressive form* de l'anglais, dont Mounin dit qu'elle est « constituée en français par la conjugaison, à tous les temps, de la locution verbale *être en train de*, suivie de l'infinitif » (Mounin 1994 : 38), a pour équivalent le plus proche, non pas la locution en question, mais le seul verbe fini au présent ou à l'imparfait ; de même qu'en suédois, son équivalent le plus proche n'est pas les locutions verbales correspondant à la locution *être en train de* + infinitif (*hålla på med att* + infinitif ou *vara i färd med att* + infinitif), mais une construction avec deux verbes en « pseudo-coordination » (*cf.* Kortteinen 2008 : 119–143), dont le premier est un verbe d'état (*sitta* 'être assis', *stå* 'être debout', *ligga* 'être couché') ayant pour seule tâche de marquer que l'action exprimée par le second verbe est en progression :

- (1a) When we got back, they *were watching* TV.
- (1b) Quand nous sommes revenus, ils *regardaient* la télé.
- (1c) När vi kom tillbaka, *satt* dom *och tittade* på TV.

Cette correspondance donne lieu à un autre problème, à savoir qu'en français, le temps du verbe n'est pas discriminatoire quant à la progression (2b) ou à la non-progression (3b) de l'action qu'exprime ce verbe :

- (2a) – What *are* you *doing* ?
– I *am waiting* for a taxi.
- (2b) – Qu'est-ce que tu *fais* ?
([?]– Qu'est-ce que tu *es en train de faire* ?)
– J'*attends* un taxi.
(*– Je *suis en train d'attendre* un taxi.)
- (3a) – What *do* you *do* ?
– I *work* in a bank.
- (3b) – Qu'est-ce que tu *fais* ?

– Je *travaille* dans une banque.

Ayant procédé de même pour quelques autres aspects relevant de la grammaire (la construction, l'ordre des mots, l'aspect, l'itératif) et dont l'analyse n'emporte pas non plus toujours la conviction, Mounin formule, sur la base de ses investigations grammaticales, une conclusion générale concernant la transmission d'une langue à une autre de ce qui relève de la grammaire : « Comme on vient de le voir longuement, l'extraordinaire variété des catégories grammaticales, dont chaque langue en particulier ne possède qu'un nombre restreint, n'oppose pas une barrière infranchissable à la traduction » (Mounin 1994 : 40).

Le second exemple est tiré du chapitre consacré à la possibilité de rendre en traduction les qualités stylistiques du texte original. Comme dans le cas de Messterton, il s'agit de la traduction d'un poème, au sujet de laquelle Mounin s'engage dans une polémique avec l'écrivain bilingue Julien Green (français et anglais). Le poème en question est d'Edgar Poe et la polémique porte sur les deux vers suivants :

(4a) At midnight, in the month of June
I stand beneath the mystic moon. (Green, *Journal*, 1939 : 92 ; cité d'après Mounin 1994 : 52.)

Dans une note concernant la traduction en français de ces deux vers, Green dit ceci :

Quelle traduction donner de ces vers, qui ne soit pitoyable ? Leur sens littéral est à peu près ceci : « A minuit, au mois de juin, je me tiens sous la lune mystique. »
D'une façon générale, la grande masse de la poésie anglaise demeure rebelle à toute traduction française. Le sens y est, le son n'y est plus ; c'est un livret d'opéra sans la musique. (Green, *Journal*, 1939 : 242 ; cité d'après Mounin 1994 : 52.)

Mounin est loin de partager la vue pessimiste qu'expriment ces lignes quant à la possibilité de donner aux vers de Poe une traduction française qui rende justice à l'auteur et, plus généralement, quant à la possibilité de traduire en français la poésie anglaise. En effet, selon lui, Green, en écrivant ces lignes, ne fait que « répéter le vieux poncif à propos du sens et de la musique » (Mounin 1994 : 52) et il va même jusqu'à déclarer que, sur ce point, Green, malgré son « bilinguisme d'écriture » (*cf.* Oustinoff 2001), « se trompe » (*ibid.*).

Avant de regarder la traduction que propose Mounin des vers de Poe, il convient de noter que, comme le fait remarquer Mounin lui-même dans une note

(*ibid.*), la traduction littérale donnée par Green est conforme à celle, publiée (*Les poèmes d'Edgar Poe*, N.R.F., 1928 : 79), de Mallarmé, sauf que celle-ci porte *je suis* au lieu de *je me tiens*.

Voici maintenant la traduction proposée par Mounin :

(4b) A minuit, dans la nuit de juin,
Je suis debout sous la lune sacrée / secrète / scellée. (Mounin
1994 : 53)

La critique qu'adresse Mounin à la traduction de Green porte en premier lieu sur une question lexicale, à savoir le choix du mot *mystique* pour rendre l'anglais *mystic*, *la lune mystique* constituant à ses yeux une séquence qui, dans le contexte en question, fait l'effet d'une « platitude doublée d'un contre-sens » (Mounin 1994 : 52). Il lui préférerait *la lune sacrée*, *la lune secrète* ou *la lune scellée*. Selon lui, « [l]es trois traductions sont bonnes, elles correspondent à des implications réelles en anglais du sens du mot *mystic*, et de plus elles suggèrent exactement la teneur poétique de l'adjectif anglais dans ce vers de Poe » (*id.*, p. 53). Quoi qu'il en soit, on se rappellera que *mystique* est le mot choisi non seulement par Green, mais aussi par Mallarmé, pour la traduction publiée du poème.

A d'autres égards encore, la traduction proposée par Mounin s'écarte – indûment selon nous – de l'original. Les changements qu'il y apporte, par rapport à celui-ci, sont de deux espèces :

1. Sémantisation
2. Substitution

1. En traduisant *I stand* par *je suis debout*, Mounin a, selon nous, été soumis inconsciemment à l'action de l'interférence exercée par la langue source. C'est qu'en anglais, les verbes de position (*sit*, *stand*, *lie*) apparaissent dans certains contextes avec un sens affaibli, contextes dans lesquels ils n'expriment plus la position que prend la personne indiquée par le sujet de la phrase, mais la simple localisation de cette personne dans l'espace. Dans ces contextes, ils équivalent, pour le sens, à des verbes français comme *être*, *se trouver*, *se tenir*. L'affaiblissement du sens s'accompagne donc de sa généralisation. Dans le contexte du vers de Poe, le verbe *stand* est à prendre dans le sens d'un verbe de localisation plutôt que de position. En effet, c'est ce que font Green (*je me tiens*) aussi bien que Mallarmé (*je suis*). Mounin, d'autre part, en traduisant par *je suis debout*, a mal compris le sens exclusivement « locatif » du verbe *stand* dans ce contexte. Il l'a doté d'un sens lexical qu'il n'a pas dans l'original ; c'est une « sémantisation » par rapport à celui-ci.

2. Mounin, au contraire de Green et de Mallarmé, ne traduit pas littéralement l'expression *in the month of June*, mais préfère lui substituer l'expression *dans la nuit de juin*. Il allègue, à l'appui de cette substitution, des raisons d'idiomaticité résultant d'une différence de vision du monde. En effet, traduire par *au / dans le mois de juin* serait, selon lui, exprimer « une platitude incorrecte » (Mounin 1994 : 53), étant donné qu'« en français, la précision de l'heure – à minuit – n'a de sens que par rapport à la précision de la journée. *A minuit, dans le mois de juin*, n'est pas une expression naturelle en français, qui serait calquée sur le type : *à minuit, le vingt-quatre juin*. Nous dirions : *à minuit, en juin, la nuit reste tiède* pour exprimer un fait habituel, ou répété, ce qui n'est pas le sens du vers de Poe. » (*ibid.*) Constatons que cette différence de vision du monde, analysée subtilement par Mounin mais dont la pertinence nous semble sujette à caution au point de vue traductologique, n'a empêché ni Green ni Mallarmé de se rendre coupables, en traduisant le vers de Poe, de la « platitude » dénoncée par Mounin. Ce qui reste certain, c'est que Mounin, en procédant à la substitution en question, fait preuve d'une attitude pour le moins libre à l'égard de la forme textuelle du poème de Poe.

Un autre exemple qui montre bien à quel point Mounin fait confiance à la substitution comme stratégie de traduction, c'est la réponse qu'il donne à une question posée par Julien Green dans son *Journal* à propos d'une « faute » constatée lors de la lecture de Poe traduit par Baudelaire :

Continué la lecture de Poe dans la traduction de Baudelaire, avec une admiration qui serait sans bornes si certaines fautes ne m'arrêtaient pas. Dans l'esprit d'un Français, que peut vouloir dire *une ligne d'abeille* ? (expression des plus courantes en Amérique : *a bee-line* signifie une ligne parfaitement droite). (Green, *Journal*, 1939 : 141–142 ; cité d'après Mounin 1994 : 51.)

A cette question, Mounin répond ceci :

Mais il se trouve qu'à cette question de Julien Green, légitime quant à la *correction* française, un vers de René Char a répondu quant à l'image perçue : « Vous occupez moins de place dans la prison de notre douleur, que *le trait d'un oiseau sur la corniche de l'air* ». Char ne sait pas un mot d'anglais, mais c'est la même image de droite impalpable sur la vitre de l'air ; avec un autre contenu intellectuel, mais sensoriellement la même *image* au départ : dans le vers de Char, plus riche, le mot *trait* parle d'abord, et c'est le mot *corniche* qui trace définitivement sa belle droite architecturale à l'intersection d'un plan de pierre blanche et d'un plan de ciel bleu. (Mounin 1994 : 51–52.)

Il est difficile de ne pas mettre en doute la possibilité de substituer, dans le contexte du poème de Poe, l'expression – à caractère de paraphrase – de Char à celle, peu idiomatique, de Baudelaire pour rendre en français l'image exprimée par l'anglais *a bee-line*. Toujours est-il que cet exemple montre la foi que met Mounin dans la valeur absolue de la traduisibilité en littérature : il n'y a pas, à aucun niveau de la langue et quelles que soient les langues engagées, d'obstacles au bon fonctionnement du processus de traduction et au bon résultat de ce processus. Aussi la seule analyse des deux vers de Poe, complétée de son commentaire sur la traduction de l'expression *bee-line*, suffit-elle pour faire dire à Mounin que « [l]es effets les plus subtils et les allusions les plus difficilement saisissables d'un style offrent presque toujours une traduction » (Mounin 1994 : 53) et que, par conséquent, comme c'est le cas du sens, de la grammaire et de la phonétique, « [l]e style est traduisible aussi. » (*ibid.*)

La troisième – et la plus longue – partie de l'essai de Mounin est consacrée à la question des méthodes en traduction littéraire. A l'instar de Mesterton, inspiré, lui, de Schleiermacher, Mounin opère une dichotomie fondée sur la manière dont le traducteur voit son rôle d'intermédiaire entre auteur et lecteur : soit il traduit (en français) « de telle sorte que le texte, littéralement francisé, sans une étrangeté de langue, ait toujours l'air d'avoir été directement pensé puis rédigé en français » (Mounin 1994 : 74), donc sans garder à sa traduction « la coloration de sa langue, ni de son époque, ni de sa civilisation originelles » (*id.*, p. 75) ; soit il traduit « mot à mot de façon que le lecteur, ligne après ligne, ait toujours l'impression dépayssante de lire le texte dans les formes originales (sémantiques, morphologiques [= grammaticales], stylistiques) de la langue étrangère, – de façon que le lecteur n'oublie jamais un seul instant qu'il est en train de lire en français tel texte qui a d'abord été pensé puis écrit dans telle ou telle langue étrangère » (*id.*, p. 74). Ces deux attitudes – ou stratégies – face à la traduction littéraire, Mounin les nomme « les verres transparents » et « les verres colorés », respectivement, terminologie qui lui a été inspirée par la définition de Gogol de l'idéal du traducteur : « Devenir un verre si transparent qu'on croie qu'il n'y a pas de verre » (cité d'après Mounin 1994 : 75).

On voit que les dichotomies établies par Mounin et par Mesterton se correspondent de près : aux « verres transparents » de Mounin correspond, chez Mesterton, la stratégie qui vise à « laisser en paix » le lecteur et aux « verres colorés » de Mounin celle, chez Mesterton, qui a l'ambition de « laisser en paix » l'auteur. Pour Mounin, cette dichotomie est surtout motivée historiquement et l'analyse qu'il en fait consiste essentiellement en un survol de l'évolution des normes traductionnelles observées à travers l'histoire de la littérature traduite en français, évolution caractérisée, de façon générale, par le progrès successif de la traduction aux « verres colorés » aux dépens de celle aux « verres transparents ». Mesterton,

pour sa part, ne voit pas dans la dichotomie en question un phénomène exclusivement historique. Pour lui, ce qu'il importe de constater, c'est la concurrence que se font encore de nos jours les deux « méthodes » de traduire, du moins pour ce qui est de la littérature traduite en suédois. Dans cette concurrence, Mesterton prend, nous l'avons vu, résolument parti pour les « verres colorés », alors que, de son côté, Mounin reste plutôt neutre à l'égard des avantages de l'une et de l'autre des deux « méthodes ».

Résumons finalement, en guise de conclusion, les vues, foncièrement divergentes, que présentent les deux essais quant à la question de la « possibilité » de la traduction littéraire et à celle de ses méthodes.

L'essai de Georges Mounin donne de la possibilité en traduction littéraire une image optimiste. A la pleine réussite de la traduction, Mounin ne voit pas d'obstacles, ni du côté de la langue (sens, grammaire, phonétisme), ni de celui du style. Cette vue résulte de la conception libérale et tolérante qu'il a des méthodes employées en traduction littéraire. Il fait pleinement confiance aux ressources d'expression inhérentes aux langues, quelles que soient celles-ci, pour garantir le succès de la transmission d'un texte littéraire d'une langue à une autre. Cette conception, à son tour, est liée, à notre avis, à l'image quelque peu simplifiée que se fait Mounin du processus de traduction, lequel semble s'identifier largement, pour lui, à l'heureuse transmission du contenu sémantique de l'original, négligeant ainsi celle des autres aspects du processus, qui dépendent décisivement, eux, de la créativité et de la sensibilité du traducteur.

Erik Mesterton, quant à lui, adopte à l'égard de la traduction littéraire une attitude plutôt sceptique et, au fond, pessimiste. C'est qu'il voit clairement, d'une part, les limites de la « transmissibilité » des langues, d'autre part, les limites de la compétence de ceux responsables de la transmission, c'est-à-dire les traducteurs. Son scepticisme, il le tient aussi de ses idéaux exigeants en fait de traduction littéraire, idéaux qui présupposent, de la part du traducteur, non seulement une grande fidélité envers l'original pour ce qui est de sa forme textuelle et de son contenu sémantique, mais aussi – et surtout – une grande sensibilité à la valeur stylistique et pragmatique des mots et des phrases.

Bibliographie

Gullberg, Hjalmar (1944) *Sången om en son och andra tolkningar av främmande lyrik*. Stockholm : Norstedts.

Jakobson, Roman (1959) « On Linguistic Aspects of Translation », in : *On Translation*, éd. Reuben A. Brower. Cambridge : Harvard University Press, 232–239.

- Kleberg, Lars (éd.) (1998) *Med andra ord. Texter om litterär översättning*. Stockholm : Natur och Kultur.
- Kortteinen, Pauli (2008) *Les verbes de position suédois stå, sitta, ligga et leurs équivalents français. Étude contrastive*. Göteborg : Acta Universitatis Gothoburgensis (Romanica Gothoburgensia LX).
- Malmberg, Bertil ([1964] 1976) *Språket och människan*. Stockholm : Aldus/Bonniers.
- Mesterton, Erik (1985) *Speglingar. Essäer, brev, översättningar*, éd. par Lars Fyhr et Gunnar D. Hansson. Uddevalla : Anthropos.
- Mesterton, Erik ([1979] 1998) « Om möjligheten och omöjligheten att översätta », in : Lars Kleberg (éd.) *Med andra ord*, 172–188.
- Mounin, Georges ([1955] 1994) *Les Belles Infidèles*. Lille : Presses Universitaires de Lille.
- Mounin, Georges ([1963] 1990) *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard (Collection « Tel »).
- Oustinoff, Michaël (2001) *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*. Paris : L'Harmattan.
- Schleiermacher, Friedrich ([1816] 1963) « Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens », in : *Das Problem des Übersetzens*, éd. Hans Joachim Störig. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 38–70.

Entre indifférence et sarcasmes –
Sur la réception en France de Tomas Tranströmer,
Prix Nobel suédois

Christina Heldner

1. Introduction

Dans cet article sera discuté le vif contraste qui se dessine entre la réception de l'œuvre du poète Tomas Tranströmer, d'une part en Suède et le reste du monde, d'autre part en France. C'est un mystère qui vaut la peine qu'on s'y penche un peu, même s'il n'est peut-être pas possible d'arriver à une explication véritable. S'agit-il d'un problème de traduction ou d'un problème général de transferts culturels relié à quelque spécificité française qu'il reste encore à élucider? Voici d'abord quelques faits en guise d'introduction.

C'est en 2011 que l'Académie suédoise a décerné le Prix Nobel de littérature à Tomas Tranströmer – un poète qui, depuis ses débuts en 1954 avec un recueil de poésies intitulé *17 Poèmes* et jusqu'à aujourd'hui, continue à susciter beaucoup d'intérêt parmi les critiques aussi bien que parmi les lecteurs¹. Alors que, pendant la fin des années 60 et le début des années 70, certains critiques marxistes lui reprochaient de ne pas être assez « révolutionnaire », ce poète a néanmoins pu garder un grand nombre de lecteurs fervents². Un phénomène analogue se produit vers la fin des années 90, où un groupe de poètes et critiques d'orientation post-moderne ou déconstructionniste lui reprochent, en termes venimeux, son emploi de la métaphore – un élément par ailleurs central dans toutes formes de poésie à travers les siècles³. Or, même ces derniers semblent avoir fini par rejoindre le

¹ Né à Stockholm en 1931. Baccalauréat en 1950 au lycée Södra Latin. Études de lettres avec poétique, histoire de la religion et psychologie à l'université de Stockholm. Licence ès lettres en 1956. Ensuite, il a travaillé comme psychologue. En 1990, Tranströmer est frappé d'un accident vasculaire cérébral qui l'a privé en grande partie de l'usage de la parole.

² Surtout dans l'entourage du poète et journaliste Karl Vennberg, rédacteur de culture du quotidien *Aftonbladet* et, dans celui de Kurt Aspelin, ancien staliniste et professeur charismatique à l'université de Göteborg.

³ Il s'agit, bien sûr, des adhérents d'un courant littéraire spécifiquement suédois désigné du terme "språkmaterialister". Ils étaient soit critiques, soit poètes, et s'acharnaient à déconstruire les

grand public en participant à l'enthousiasme général, lorsque, finalement, l'Académie a choisi de lui attribuer ce prix prestigieux dont le public suédois le jugeait depuis longtemps un candidat particulièrement digne.

Cependant, ce n'est pas uniquement en Suède que ce choix a rencontré une vaste approbation. En fait, ce poète, dont l'œuvre a déjà été traduite en une soixantaine de langues, jouit d'une grande renommée un peu partout dans le monde, mais surtout dans les pays anglophones. On l'apprécie également beaucoup en Allemagne et dans les pays de l'est de l'Europe, comme d'ailleurs en Chine et au Japon. Parmi ses admirateurs étrangers – et lobbyistes, défunts ou non, auprès du jury Nobel – on compte des personnalités comme les poètes Wisława Szymborska (Polonaise), Adonis (Franco-syrien), Robert Bly (Américain), Seamus Heaney (Irlandais) et le Chinois Bei Dao, pour n'en mentionner que quelques-uns. Nombreux sont ceux qui le considèrent comme un des plus grands poètes de notre temps.

C'est contre cette toile de fond qu'il convient d'envisager l'absence quasi totale d'intérêt témoigné pour ce poète en France. En fait, dans ce pays, Tranströmer semble entièrement inconnu du grand public. Et dans la mesure où il n'est pas complètement ignoré par les critiques, il fait surtout l'objet de commentaires témoignant sinon d'hostilité, du moins d'une nonchalance frisant le mépris, même s'il y a – il faut bien le dire – certaines exceptions à la règle.

2. Quelques citations illustratives

Pour illustrer cet aspect négatif de la réception tranströmérienne en France, voici à titre d'exemple quelques points de vue enregistrés dans des médias français juste après l'annonce du Prix Nobel de littérature de 2011. Je cite d'abord un passage tiré du site de *France Culture* qui semble révéler une réaction caractéristique à propos du choix de Tomas Tranströmer comme lauréat : « Il a beau avoir reçu hier le prix Nobel de littérature, une bonne partie de la presse, au minimum s'en fiche, au pire s'en navre. »⁴

Le même article nous présente ensuite la stratégie habituelle de l'Académie suédoise, en contexte de Prix Nobel, comme essentiellement opportuniste. Cependant – fait remarquable – on estime que cette fois-ci, donc en 2011, le choix du lauréat tranche avec le comportement accoutumé, sans être pourtant satisfaisant, puisque cette fois-ci le candidat élu n'aurait pas les qualités requises.

normes à la fois linguistiques, sociales et esthétiques du langage poétique, au niveau de la théorie aussi bien que dans leur pratique poétique.

⁴ C'est une revue de presse culturelle d'Antoine GUILLOT sous le titre "Un prix Nobel dans l'indifférence" publiée sur le site de *France Culture* 07.10.2011. Voir aussi <http://www.franceculture.fr/emission-revue-de-presse-culturelle-d-antoine-guillot-un-prix-nobel-dans-l-indifference-2011-10-07.h>

Tomas TRANSTRÖMER n'a rien pour lui. Son pays n'est pas une dictature sanglante, il n'est pas un pape de la musique folk, et il n'a rien à voir, ni de près ni de loin, avec un Smart-phone ou une tablette tactile. (*Ibid.*)

La déception semble amère. Après tout, on avait plutôt misé sur Bob Dylan ou Adonis. Ce qu'on oublie de signaler, pourtant, c'est qu'Adonis, qui est certes un grand poète, est aussi un grand admirateur de Tranströmer, dont il a traduit l'œuvre en arabe. En fait, il s'agit d'une admiration réciproque.

Surprise pour le lauréat, et amertume pour ceux qui attendaient le grand poète franco-syrien Adonis, promis depuis des années au palmarès. (*Ibid.*)

Dans *Le Nouvel Observateur* on évoque même un complot, tant ce choix de l'Académie leur paraît invraisemblable et choquant : une véritable « catastrophe » !

Il y a aussi, comme chaque fois qu'une catastrophe de telle ampleur atteint la planète, quelques adeptes de la théorie du complot, comme Grégoire Leménager, qui écrit sur le site du *Nouvel Observateur* : « Bizarre, bizarre, il y a quelque chose de bizarre au royaume de Suède ». (Guillot, *France Culture* 07.10.2011)

Après cette observation aux tonalités shakespeariennes, Leménager suggère l'existence d'une affaire de corruption, en parlant de « copinage ». Ainsi, il fait remarquer que M. Kjell Espmark, préfacier *des Œuvres complètes* de Tranströmer, est en même temps président du Comité Nobel actuel.

Il est vrai qu'on trouve aussi, exceptionnellement, quelques réactions positives. Ainsi, sur le site de *Radio France Internationale* (rfi), on peut lire un article qui présente le lauréat en termes plutôt élogieux (06/10/2011). On y cite notamment un jugement de Jacques Outin – jusqu'aujourd'hui le seul traducteur français de Tranströmer – qui dit : « C'est une œuvre universelle qui va droit au cœur ». L'article s'accompagne d'un lien permettant d'avoir accès à une interview avec Jacques Outin qui avait été invité à l'émission « Culture vive » à l'occasion du Prix Nobel de 2011. On y cite également le porte-parole de l'Académie qui, en annonçant le nom du nouveau lauréat, déclarait que la poésie de Tranströmer « donne un nouvel accès à la réalité grâce à ses métaphores denses et translucides ».

Dans *Le Monde* du 6 octobre 2011⁵, on a publié un autre article très positif dont les jugements attribuent au lauréat des qualités poétiques remarquables :

Ses poèmes brillent par une sobriété rare, une délicatesse de perceptions et d'impressions intimes, une admirable richesse métaphorique. [...] Car la simplicité est un leurre chez Tomas Tranströmer. Ce qu'elle dit, c'est qu'il est un poète de notre temps. Qu'il prend le train et le métro, dort parfois dans des chambres d'hôtels, regarde par la fenêtre, visite des églises, écoute de la musique, contemple la nature et voyage beaucoup. Mais l'ordinaire devient extraordinaire dans la langue du poète. Des héritages surréalistes peuplent ses images, des vertiges métaphysiques, aussi – et, plus fort encore, ses silences, ses blancs sont d'une exceptionnelle densité. (Ahl, *Le Monde* 06.10.2011)

Mais ces points de vue très positifs ne contredisent-ils pas ce que je viens de proposer au sujet de la réception de Tranströmer en France ? Pas vraiment, à mon sens. On notera ainsi que dans les deux cas il s'agit de points de vue émanant de personnes ayant une connaissance approfondie de l'œuvre en question en langue d'origine, ainsi que de la culture d'où est issue celle-ci. Jacques Outin, parce que c'est à lui que nous devons la traduction en français des *Œuvres complètes*⁶ de notre poète, et le critique littéraire Nils C. Ahl, parce qu'il est moitié Français, moitié Danois et donc capable de lire des poésies en suédois. Autrement dit, ces deux voix me semblent moins représentatives que les autres, qui rejettent en bloc Tomas Tranströmer.

Suivant qu'on tourne le regard vers la France ou vers le reste du monde, il y a un facteur unique susceptible d'expliquer le type de différences évoquées quant à la réception de l'œuvre de Tomas Tranströmer : je veux parler de la qualité de la traduction, d'autant plus qu'en France, il n'y en a qu'une seule. Une autre possibilité serait que, par le biais de quelque conflit culturel, la poésie de Tranströmer en arrive à choquer la sensibilité française à trop d'égards pour qu'un lecteur français ait vraiment envie de poursuivre la connaissance de ce poète suédois. Dans ce qui suit, je vais essayer de discuter un peu plus longuement ces deux interprétations.

3. Quelques caractéristiques de la traduction française

Jacques Outin, né à Fribourg-en-Brisgau (en Allemagne) en 1947 de père français et de mère allemande, a passé son enfance et son adolescence en France, où il a également fait ses études secondaires et universitaires. Il est professeur, traducteur et poète et réside actuellement en Allemagne. Il a fait de nombreux séjours dans

⁵ http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/10/06/tomas-transtromer-un-poete-sobre-et-moderne-remporte-le-nobel_1583621_3260.html

⁶ En 1989 par les éditions Castor Astral, ensuite reprise par Gallimard dans une édition de 2011.

Måsen svävar drucken bort över vattnet. (11) Une mouette plane ivre par-delà les eaux. (11)
(11) Le lourd carreau de l'embarcadère a été
Bryggans tunga fyrkant är kolnad. calciné. Les (16)
Snåren (11) ronces s'affaissent dans l'obscurité. (8) ¹⁰
Dignar i mörkret (5) « Soir – matin », *17 Poèmes* (p 27)
« Kväll – morgon », *17 Dikter* 1954 (p
16)

Comment, alors, Jacques Outin a-t-il réussi à transférer en français ces mètres à l'antique? On a vite fait de constater que, dans la traduction ci-dessus, le nombre des syllabes est variable, comme si c'était de la prose; et il en va de même du rythme. On constate d'autre part que, sémantiquement, la version d'Outin suit de près celle du texte original. Peut-être la disparité prosodique entre le suédois et le français ne permet-elle pas dans ce cas de respecter à la fois le mètre et le sens? Ceci est bien possible.¹¹ Or, face à une difficulté de ce genre, les traducteurs ont souvent recours à ce qui s'appelle des stratégies compensatoires. Dans cet ordre d'idées, on pourrait songer à introduire des rimes ici. Et, en effet, le son /é/ revient à la fin des vers 1, 3 et 4, sans qu'il n'y ait d'équivalent dans le texte source. Mais cette hypothèse ne tient plus quand on regarde la deuxième strophe, où il n'y a pas trace de rime:

Ut på trappan. Gryningen slår och slår i Je sors de la maison. L'aube frappe encore et
(11) encore (13)
havets gråstensgrindar och solen sprakar les barrières de pierre grise de la mer et le
(11) soleil crépite (15)
nära världen. Halvkvävda sommargudar au plus près du monde. Les dieux de l'été, à
(11) moitié (13)
familar i sjörök. (5) étranglés, tâtonnent dans les brumes
marines. (10)

Force est donc de constater que le schéma métrique du poème de Tranströmer n'a pas été respecté par le traducteur. La même chose vaut pour la *strophe alcaïque* qui, elle, comporte quatre vers de longueur variée : 11, 11, 9 et 10. En voici un exemple :

En skog i maj. Här spökar mitt hela Une forêt en mai. Que ma vie entière hante, cet
liv: (11) (12)

¹⁰ Ici, le décompte des syllabes a été fait, non pas de la façon traditionnelle en comptant les *e* muets, mais en comptant les syllabes effectivement prononcées. Or, le décalage persiste, quelle que soit la lecture adoptée.

¹¹ Il existe pourtant des traductions en français de poèmes de Sappho qui respectent le mètre d'origine.

Det osynliga flyttlasset. Fågelsång. (11)	invisible camion de déménagement. Chant d'oiseaux. (14)
I tysta gölar mygglarvernas (9)	En mares muettes l'interrogation furieusement
ursinnigt dansande frågetecken. (10)	(11)
« Alkaiskt », <i>För levande och döda</i> (1989 (338))	dansante des larves de moustiques. (7) « Alcaïque », <i>Pour les vivants et les morts</i> (p 276)

On le constate, Jacques Outin n'a rendu ni le nombre des syllabes, ni le rythme de la strophe alcaïque, qui se présente comme suit :

U / — U / — U / — UU / — U / —
 U / — U / — U / — UU / — U / —
 U / — U / — U / — U / — U
 — UU / — UU / — U / — U

L'impression laissée au lecteur, c'est de se trouver en face de poèmes composés en vers libres. Passons maintenant à un autre élément de forme – les allitérations – plus fréquent que l'emploi des vers saphiques ou alcaïques, dont on ne trouve en tout que onze occurrences dans la poésie tranströmérienne.

3.2 Les allitérations

Des allitérations, on en trouve souvent chez Tranströmer. Chez Outin, il y en a moins. En voici cependant un bel exemple. Notons tout de même que, dans ce passage, il n'y en a pas vraiment dans la version originale, même si on y remarque une accumulation de nasales. Or, celles-ci ont moins de proéminence du fait de ne pas être initiales.

Il les amenait jusque dans la Baltique, à travers cet extraordinaire **dédale d'**îles et **d'**eau. *Baltiques*, I. (189)

Han tog ut **dem** till Östersjön, **genom den underbara labyrinten** av öar och vatten. *Östersjöar*, I, 1974 (p 225)

L'exemple suivant est semblable dans la mesure où les allitérations très proéminentes de la traduction n'ont pas d'équivalent dans le poème original. L'ambition d'Outin se révèle avec d'autant plus d'évidence qu'il a transformé l'alouette de Tranströmer en pinson. C'est beau, oui, mais d'autre part il y a un effet déformant du fait que le pinson, lui, n'a rien de « palpitant » : c'est un petit costaud qui reste planté sur sa branche pendant qu'il chante.

Il distingue – dans la **p**osition **p**alpitante /
du **p**inson – les phares **p**uissants d'un
système radiculaire / qui tournoie dans les
bas-fonds. "Prélude", *17 Poèmes* (p 25)

Han förnimmer – i dallrande lärkans /
position – de mäktiga trädrotsystemens
/ underjordiskt svängande lampor.
"Preludium", *17 Dikter* 1954 (p 11)

En revanche, on observe, dans les vers suivants, un parallélisme entre textes source et cible, du point de vue des allitérations, qui sont en *-m* et *-s* chez Tranströmer, et en *-l* chez Outin. On ne se trouve donc plus, dans ce cas, devant un exemple de stratégie de compensation. La conclusion, c'est qu'à cet égard, le traducteur semble avoir fait des efforts tout à fait réussis.

Le mât de la lune est pourri et la voile froissée.

Månens mast har murknat och seglet
skrynklas. (11)

Une mouette plane ivre par-delà les eaux.

Måsen svävar drucken bort över
vattnet. (11)

Le lourd carreau de l'embarcadère a été calciné.
Les ronces s'affaissent dans l'obscurité.

Bryggans tunga fyrkant är kolnad.
Snåren (11)

« Soir – matin », *17 Poèmes* (p 27)

Dignar i mörkret (5)

"Kväll – morgon", *17 Dikter* 1954 (p
16)

3.3 Les répétitions

Qu'on me permette aussi une remarque sur les répétitions. Dans la tradition française – comme chacun le sait – la répétition d'un mot dans un texte est quelque chose qui déplaît beaucoup aux lecteurs avisés et qu'il faut à tout prix éviter même, semble-t-il, lorsque la répétition s'emploie comme un trait de style sophistiqué. Tout se passe comme s'il s'agissait de corriger une copie, à l'école. Or, malgré cette quasi-interdiction, Jacques Outin a choisi de garder la plupart des répétitions apparaissant dans les poèmes de Tranströmer. Il faut lui en savoir gré, dans la mesure où ce phénomène joue un rôle important pour l'impression globale du texte. En voici quelques exemples :

Att lämna / sin jagförklädnad kvar på denna
strand, /

Laisser / le costume du moi sur cette plage
/

där vågen **slår och sjunker undan slår /**
och sjunker undan.

où les vagues **se retirent et se brisent, se**
retirent / et se brisent.

« Elegi », *17 Dikter* 1954 (p. 47)

« Élégie », *17 Poèmes* (p. 48)

Örnen **stiger och stiger** över de sovande.
"Siesta", *Hemligheter på vägen* 1958 (p.
69)

L'aigle **monte monte** au-dessus des
dormeurs.

« Sieste », *Secrets en chemin*, (p. 62)

Trummorna slog. Trummorna slog. Ap- plåder! **Les tambours roulaient. Les tambours grondaient.** Des vivats !

”Balakirevs dröm”, *Hemligheter på vägen* 1958 (p. 82) « Le rêve de Balakirev », *Secrets en chemin* (p. 70)

Dans le premier passage cité, la fonction de la répétition, bien entendu, est d’imiter l’éternel mouvement des vagues. Dans le second, il s’agit de décrire une ascension qui se poursuit indéfiniment. La nécessité de conserver la répétition est plus évidente dans le premier exemple que dans le suivant, où d’autres possibilités se présentent. Dans le troisième passage, finalement, Outin a résolu le problème en substituant un synonyme, au lieu de reprendre le mot « roulaient » ; tout compte fait, un choix de compromis judicieux.

3.4 Erreurs sémantiques

Passons maintenant à l’équivalence sémantique. Comme je l’ai fait remarquer à propos d’un poème déjà discuté, le texte de Jacques Outin reste assez fidèle au texte original. En fait, ceci vaut pour l’ensemble de sa traduction. Néanmoins, on y trouve quelques bavures curieuses – pas bien nombreuses, d’ailleurs. En voici un premier exemple :

Under vråkens kretsande punkt av stillhet	Sous le point immobile de l’ épave qui tournoie
Rullar havet dånande fram i ljuset	L’océan s’ébroue et gronde dans la lumière,
Tuggar blint sitt betsel av tång och frustar	Ronge aveuglément son frein d’herbes marines et souffle
Skum över stranden.	De l’écume sur le littoral.
« Ostinato », <i>17 Dikter</i> 1954 (p. 17)	« Ostinato », <i>17 Poèmes</i> (p. 28)

Constatons ici que le traducteur a pris un rapace (la *buse variable* ou « vråken » en suédois) pour la coque d’un navire qui a fait naufrage (« vraket »). Vu la ressemblance des mots *vråk* et *vrak* en suédois, on peut penser qu’il s’agit d’une simple erreur de lecture. Mais l’erreur aurait aussi pu être suscitée par l’idée du « Bateau ivre » de Rimbaud, auquel le contexte fait un peu penser. Dès lors, le lecteur se voit pourtant confronté à un problème d’interprétation délicat, car comment expliquer que le poète puisse se trouver en dessous d’une épave qui tournoie dans le ciel ? Et quand la buse revient plus loin, elle reste une « épave » :

L’épave s’immobilise et se change en **Vråken** stannar och blir en stjärna. (p. 17) étoile. (p. 28)

Dans le poème « Histoire de marins », par contre, les épaves (« vraken ») apparaissent comme les épaves qu'elles sont:

Ces jours-là les épaves quittent l'océan pour chercher leurs armateurs [...]	En sådan dag går väl vraken ur havet och söker
« Histoire de marins » (p. 33)	sina redare "Skepparhistoria", <i>17 Dikter</i> 1954 (p. 25)

À propos de la distinction alphabétique (et phonologique) en suédois entre *a* et *å*, on trouve encore d'autres erreurs curieuses dans la traduction de Jacques Outin.

Foten sparkar tanklöst en svamp. Ett åskmoln växer stort vid randen. « Fem strofer till Thoreau », <i>17 Dikter</i> 1954 (p. 21)	Sans réfléchir, le pied a heurté un champignon. Un nuage de poussière grandit à son bord. « Cinq strophes à Thoreau », <i>17</i> <i>Poèmes</i> (p. 29)
Stranden med alarnas kyffen. « När vi återsåg öarna », <i>Den halvfärdiga</i> <i>himlen</i> 1962 (p. 114)	La plage et les huttes des anguilles . «Lorsque nous revîmes les îles », <i>Ciel</i> <i>à moitié achevé</i> (p. 94)

Ainsi « ett åskmoln » est plutôt un nuage annonçant un orage qu'un nuage de poussière (ou de cendres), ce qui correspondrait plutôt à « askmoln ». Quant à l'expression « alarnas kyffen », elle fait référence aux arbres appelés *aunes* et aux trous creusés par les vagues autour de leurs racines. Cela n'a donc rien à voir avec un poisson quelconque, « les anguilles » correspondant à l'expression « ålarna ».

3.5 Les métaphores

De toute évidence, il n'est pas possible de discuter ici, dans tous ses détails, un vaste sujet comme l'équivalence de sens entre version originale et traduction. Étant donné la place centrale qui, dans toute œuvre poétique, revient aux figures rhétoriques, j'ai donc choisi de me limiter d'abord à l'examen de la façon dont certaines tropes ont été transmises en français, ensuite au problème de l'humour, phénomènes d'une difficulté notoire pour les traducteurs.

En général, les nombreuses comparaisons qu'on trouve dans la poésie de Tranströmer n'ont pas posé de problème de traduction. C'est sans doute qu'elles sont simples en ce sens qu'elles se basent sur des observations bien concrètes, comme ici le curseur d'une horloge ou une pierre chauffée par le soleil et qu'une main saisit :

Granen står **som visaren på ett urverk**, / Le sapin est debout, **comme le curseur de**
taggig. "Dygnkantring", *17 Dikter* 1954 (p. 32) **l'horloge**, / dentelé. « Le jour chavire »,
17 Poèmes (p. 40)

I dagens första timmar kan medvetandet Aux premières heures du jour, la
omfatta världen / **som handen griper efter** conscience peut étreindre le monde /
en solvarm sten. "Preludium", *17 Dikter* **comme une main saisit une pierre**
(p. 11) **chauffée par le soleil**. « Prélude », *17*
Poèmes (p. 26)

Qu'en est-il donc des métaphores ? En voici un cas qui reste proche d'une
comparaison: l'oiseau est vu comme un harpon. Tout ce qui manque, c'est l'expli-
citation du mot *comme* :

Gråtruten: **en harpun med sammetsrygg**. Le goéland cendré : **un harpon au dos de**
"Sång", *17 Dikter* 1954 (p. 37) **velours**.
« Chant », *17 Poèmes* (p. 43)

Voici maintenant deux exemples d'une métaphore à la fois moins
conventionnelle et moins simple:

Under en presenning tynade språket. Et sous une bâche, le verbe s'étiolait.
"Ansikte mot ansikte", *Den halvfärdiga* « Face à face », *Ciel à moitié achevé* (p.
himlen 1962 (p. 103) 85)

Ett gammalt hus har skjutit sig för pannan. La vieille maison s'est brûlé la cervelle.
"Resans formler", *Hemligheter på vägen* « Les formules du voyage », *Secrets en*
(p. 92) *chemin* (p. 75)

Dans le premier, on assiste à un phénomène abstrait, le langage, qui se voit attri-
buer une propriété spatiale – donc concrète – celle d'avoir été placé sous une toile
imperméabilisée, pour être protégé contre le vent et la pluie. Ici, le poète joue sur
le contraste entre les traits sémantiques *concret* et *abstrait*. Dans le second, il
s'agit d'une vieille maison – donc de quelque chose de concret mais non animé –
qui s'est conduit comme un humain désespéré : elle s'est brûlé la cervelle. On a
donc un conflit entre les deux traits sémantiques *humain* et *non humain*.

La situation est semblable dans le cas suivant, où la description des meubles
fait penser à une nuée d'oiseaux prête à s'envoler.

Möblerna står flygfärdiga i månskenet. Les meubles sont prêts à l'envol dans la clarté
"Postludium", *Det vilda torget* 1989 (p. lunaire. « Postludium », *La place sauvage* (p.
314) 259)

Dans les exemples étudiés apparaît un phénomène caractéristique du style de Tranströmer. C'est la stratégie consistant à créer une métaphore en réunissant des unités dont la langue ordinaire n'accepte pas qu'elles soient combinées, parce qu'elles font apparaître des traits sémantiques incompatibles. Il s'agit d'une violation du type de règle qu'on appellerait, dans un contexte linguistique, *restriction de sélection*.

Compte tenu des intentions du poète, c'est une stratégie poétiquement efficace, car le résultat qui se produit, c'est la création d'images superposées tout à fait étranges, susceptibles de déstabiliser la frontière entre le réel et l'imaginaire, entre l'éveil et le rêve et même, quelquefois, entre les vivants et les morts. Un peu comme le disait le critique du Monde : « l'ordinaire devient extraordinaire dans la langue du poète ». Or, comme on vient de le voir, ce procédé ne semble pas avoir posé de problème au traducteur.

3.6 Les métonymies

De façon générale, on peut donc constater que, malgré un niveau de sophistication quelquefois élevé, les métaphores se laissent facilement transposer au français. Il en va de même pour les métonymies, poétiquement efficaces, elles aussi, et pourtant faciles à traduire, comme il ressort de l'exemple suivant qui en fait apparaître deux :

Tåget kom och hämtade ansikten och portföljer. [...]	Le train arriva pour emmener les visages et les porte-documents. [...]
Tåget förde med sig ytterkläder och själar.	Le train transportait les pardessus et les âmes.
"Resan", <i>Den halvfärdiga himlen</i> 1962 (p. 109)	« Le voyage », <i>Ciel à moitié achevé</i> (p. 89)

Et voici, finalement, un exemple qui se trouve un peu entre les deux :

[...] man hade en känsla av att främmande tankar /	[...] on avait l'impression que des pensées étranges /
bröt sig in i villan under nätterna.	entraient de force la nuit dans la villa.
"Porträtt med kommentar", <i>Klanger och spår</i> 1966 (p. 141)	« Portrait et commentaire », <i>Accords et traces</i> (p. 113)

L'effet obtenu par ces métonymies – comme par les métaphores de tout à l'heure – se laisse décrire comme une désautomatisation, au sens des formalistes russes. On constate par ailleurs que ces expressions métonymiques (par exemple "ansikten och portföljer" et "främmande tankar") s'intègrent à leur tour dans une

structure métaphorique du type discuté dans la section précédente. Il s'agit, en d'autres mots, de structures poétiques d'une complexité considérable. Malgré ce fait, elles n'ont pas posé problème lors de la traduction. La raison en est tout simplement que les termes ou expressions composant la trope restent non problématiques au niveau de la référentialité. Ainsi, dans la mesure où des expressions comme « ansikten och portföljer » ou « främmande tankar » ont des équivalents exacts en français, l'effet de la métonymie – comme celui de la métaphore – s'opère de façon identique dans les deux langues.

3.7 L'humour poétique de Tranströmer

Un autre aspect important de l'œuvre tranströmérienne est l'humour. L'humour, c'est bien connu, ne se laisse pas toujours facilement transposer dans une autre langue, surtout s'il s'agit d'un humour basé sur la langue. Or, comme il ressort de ces quelques exemples, Jacques Outin ne semble pas vraiment avoir eu de difficultés avec les passages humoristiques dans sa traduction :

Jag är röntgad, skelettet lämnar in sin avskedsansökan. Paniken växer medan jag kryssar, jag går i kvav, jag går i kvav och drunknar på torra land! "Isländsk orkan", <i>Det vilda torget</i> 1983 (p. 302)	Je passe aux rayons X, le squelette remet sa lettre de démission . La panique augmente, alors que je louvoie, que je chavire, je chavire et je me noie sur la terre ferme! « Ouragan d'Islande », <i>La place sauvage</i> (p. 250)
--	---

Inne i kyrkan: valv och pelare / vita som gips, som gipsbandaget / kring trons brutna arm . "Den skingrade församlingen", <i>Stigar</i> 1973 (p. 216)	À l'intérieur de l'église: des piliers et des voûtes, blancs comme du plâtre, comme la bande de plâtre / sur le bras cassé de la foi . "La congrégation dispersée", <i>Sentiers</i> (p. 183)
---	--

Den knäckta björken multnar där / i upprätt ställning som en dogm . "Genom skogen", <i>Den halvfärdiga himlen</i> 1962 (p. 105)	Le bouleau brisé pourrit là, / au garde-à-vous, comme un dogme . "Dans la forêt", <i>Ciel à moitié achevé</i> (p. 87)
---	---

On reconnaît, dans tous les trois exemples, la situation de tout à l'heure, avec une combinaison d'éléments incompatibles : un squelette – objet inanimé et pourtant membre de quelque organisation – sait rédiger une lettre de démission, comme n'importe quel humain ; ensuite des piliers et des voûtes comparés à une bande de plâtre utilisée pour stabiliser un bras cassé : celui de la foi, objet abstrait, invisible et dépourvu de corps ; finalement, un arbre occupant la position d'un dogme qui, tout en étant un objet abstrait, se conduit comme un soldat au garde-à-

vous. L'effet comique ne repose nulle part sur un jeu de mots. Il s'agit partout d'un comique situationnel qui naît d'idées et de contrastes d'une absurdité bienveillante.

Jag känner mig blöt och ovig, en fjäril som just krupit ur puppskalet, **plastpåsar** i vardera handen hänger som missbildade vingar. "Början på senhöstens roman", *Sanningsbarriären* 1978 (p. 253)

Je me sens tout mouillé et pesant, un papillon juste sorti du cocon, **les sacs en plastique pendent de chaque main comme des ailes difformes**. "Début du roman d'une nuit de fin d'automne", *La barrière de vérité* (p. 214)

3.8 Bilan provisoire

Une fois terminé cet examen d'un certain nombre de propriétés pertinentes reliées à la traduction d'une œuvre poétique, le moment est venu pour faire un bilan provisoire de la situation.

Pour ce qui est de l'équivalence sémantique, je crois avoir montré que, de façon globale, les *Œuvres complètes* de Tranströmer ont été rendues en français par Jacques Outin d'une façon plutôt satisfaisante. Je crois également avoir expliqué la raison de la relative traductibilité du langage de Tranströmer et des procédés poétiques chers à ce poète, au moins dans un contexte français. En fait, dans la mesure où il est difficile de traduire ses poèmes, cela ne tient pas tellement à ce qui appartient aux aspects sémantiques de sa poésie.

Mais la situation est moins positive, nous l'avons vu, quand on se penche sur la forme poétique. Notamment en ce qui concerne la versification, la recherche d'une équivalence formelle pose de sérieux problèmes au traducteur. L'origine des difficultés réside surtout dans des différences entre les deux langues se situant au niveau de la structure prosodique.

L'humour est un autre aspect important de la poésie de Tranströmer. Bien souvent, l'humour ne se laisse pas facilement transposer d'une langue à une autre. Mais là non plus, Jacques Outin ne semble pas vraiment avoir eu de difficultés. Il me semble que, encore une fois, la raison en est à chercher dans l'absence totale, chez Tranströmer, d'effets d'humour basés sur un jeu de mot – autrement dit sur quelque propriété spécifique de la langue suédoise, comme p.ex. la polysémie d'un certain mot, ou un effet d'homonymie, d'homophonie ou de synonymie. On constate qu'avec un poète comme par exemple Francis Ponge, qui s'exprimait volontiers avec un humour sophistiqué reposant sur ce genre de phénomènes, la tâche de le traduire avec succès en suédois me paraît presque inabordable.

Que dire finalement de la fonction référentielle du langage de ces poésies? Arrive-t-on à trouver en français des mots qui désignent avec exactitude les objets, les paysages, les lieux (etc.) évoqués par le poète? Les cas discutés jusqu'ici n'ont fait apparaître aucun problème à cet égard. Il y en a cependant qui

posent problème, et ceux-là ont tous, nous le verrons tout à l'heure, un rapport avec l'univers culturel et géographique propre au poète.

4. La perspective des transferts culturels

Tout compte fait, on ne peut guère s'en prendre à la traduction pour expliquer la réticence du public français vis-à-vis de la poésie de Tomas Tranströmer, même si cette traduction ne rend pas toujours justice à la version originale, ce qui est d'ailleurs normal. On notera, en passant, que pour découvrir les quelques imperfections qu'elle renferme, il faudrait surtout savoir se référer directement au texte original. C'est pourquoi je me propose maintenant de passer à l'univers poétique de Tranströmer, bref, à ce dont il parle. Ce faisant, on passe en même temps, me semble-t-il, à la perspective des transferts culturels. En fait, dans quelle mesure cette perspective-là permettrait-elle d'expliquer les divergences d'opinion présentées tout à l'heure ?

Pour aborder cette question, j'aurai besoin d'attirer l'attention sur certains faits ayant fortement imprégné l'univers poétique de notre poète. Je le ferai en essayant d'abord d'identifier le point d'ancrage topographique de l'univers poétique de Tranströmer ; ensuite, en essayant de préciser le mode d'intégration de cet univers dans l'œuvre du poète.

4.1 Le point d'ancrage topographique

Quel est donc ce lieu ici caractérisé de « point d'ancrage » ? Plus exactement, il s'agit de Runmarö, une île située dans l'archipel de Stockholm. Il est vrai que Tranströmer est né à Stockholm, où il a fait ses études – primaires, secondaires et universitaires – et où il habite toujours. Mais Runmarö, c'est le lieu de naissance de ses ancêtres, et surtout de son grand-père, le pilote côtier adoré. Sur une photo célèbre, on voit son portrait derrière le poète, qui est à table dans la « maison bleue », où le jeune Tomas passait toutes ses vacances d'été ... et où il continue à passer ses étés. Cette maison figure aussi dans plusieurs poèmes :

Det är en natt med strålande sol. Jag står i den täta skogen och ser bort mot mitt hus med sina disblå väggar. Som om jag vore nyligen död och såg huset från en ny vinkel.	Par une nuit de soleil éclatant. Je suis dans la forêt touffue et regarde ma maison aux murs couleur de brume. C'est comme si j'étais mort récemment et que je la regardais sous un angle nouveau.
« Det blå huset », <i>Det vilda torget</i> 1983 (p. 304)	« La maison bleue », <i>La place sauvage</i> (p. 252)

Runmarö est une île assez grande, couverte de forêts, de marais et d'étangs. Il y a même quelques lacs. Autour de l'île, il y a la mer Baltique et l'énorme archipel

de Stockholm, avec ses milliers d'îles, ses vastes baies et les petites criques protégées contre la mer et les tempêtes.

Hus, vägar, skyar, / blå fjärdar, berg / Et les maisons, les routes, les nuages, / les
öppnade sina fönster. / criques bleues et les montagnes / ouvrirent
"Resan", *Den halvfärdiga himlen* 1962 leurs fenêtres.
(p. 110) « Le voyage », *Ciel à moitié achevé* (p. 90)

La poésie de Tranströmer renferme de nombreuses traces concrètes de ce milieu, comme par exemple les pontons qui ont « des pierres dans le ventre », le mystérieux étang au fond de la forêt, Silverträsket ('l'étang de l'argent'), sans doute moins rempli d'argent que de larves d'insectes, ou encore le vieux chêne géant :

Bryggorna åldras fortare än människor. De Les pontons vieillissent plus vite que les
har silvergrått virke och stenar i magen. hommes. Ils ont du bois argenté et des
Det bländande ljuset slår ända in. pierres dans le ventre. La lumière aveu-
"Andrum juli", *Mörkerseende* 1970 (p. glante s'y enfonce pourtant.
183) « Répit en juillet », *Visions nocturnes* (p.
153)

En skog i maj. Här spökar mitt hela liv: Une forêt en mai. Que ma vie entière hante,
Det osynliga flyttlasset. Fågelsång. cet invisible camion de déménagement.
I tysta gölar mygglarvernas Chant d'oiseaux.
ursinnigt dansande frågetecken. En mares muettes l'interrogation
"Alkaiskt", *För levande och döda* 1989 (p. furieusement
338) dansante des larves de moustiques.
« Alcaïque », *Pour les vivants et les morts*
(p. 276)

Plötsligt möter vandraren här den gamla / un vieux / chêne géant, pareil à un élan de
jätteeken, lik en förstenad älg med / pierre dont / la couronne large de plusieurs
milsviid krona framför september-havets / lieues fait face à la / citadelle verdâtre de
svartgröna fästning. l'océan de septembre.
"Storm", *17 dikter* 1954 (p 15) « Tempête », *17 Poèmes* (p 27)

4.2 Le mode d'intégration de cet univers dans la poésie de Tomas Tranströmer

Dans ce milieu le jeune Tomas passait donc une grande partie de son temps. C'est ici qu'il a grandi, dans la forêt, dans les prairies, sur les rivages, sur l'eau : parmi les animaux, les oiseaux, les poissons, les insectes. Pas étonnant, donc, qu'il soit devenu, pendant ses années de jeunesse, un passionné de l'entomologie, la branche de la zoologie ayant pour objet les insectes!

Pas étonnant, non plus, que cet univers de son enfance soit devenu une composante de son monde poétique. Ceci dit, on ne trouve guère dans la poésie de Tranströmer de descriptions lyriques de la nature. La nature n'en est pas le sujet, elle n'est jamais un but en soi.

Quel est donc le rôle joué par la nature (ou le paysage) ? Eh bien, une fonction importante qu'elle remplit souvent, c'est de former un point de départ pour un poème. Dans des interviews, Tranströmer a quelquefois insisté sur le fait que la plupart de ses poèmes correspondent à une expérience, intérieure ou non, qui se laisse situer à un moment et à un lieu précis¹².

Si elle constitue en même temps une importante source d'inspiration en général, c'est surtout au niveau des métaphores et des comparaisons, où se multiplient les allusions à la mer, aux baies, aux criques, aux vents, aux tempêtes, aux paysages, aux forêts, aux arbres, aux animaux, aux oiseaux, aux insectes, aux méduses, etc.

Si la nature n'est donc pas le thème de ses poèmes, elle constitue souvent le fond contre lequel se joue un drame existentiel ou métaphysique où « l'ordinaire devient extraordinaire » (pour reprendre la formule de Nils C. Ahl).

4.3 Comment interpréter la réception tranströmérienne dans les médias français?

Nous voilà donc en face d'une œuvre poétique tournant autour d'une problématique à la fois existentielle et métaphysique. C'est une œuvre qui intellectualise peu et, même si elle se déroule en partie dans un milieu citadin – et dans des pays du monde entier –, elle se déroule aussi, en partie, dans une nature nordique enveloppée par les étoiles, exposée aux quatre vents, tantôt gelée par le froid du nord, tantôt cuit par le soleil et rempli d'oiseaux, d'insectes, et toutes sortes d'autres animaux ... Et dans toute sa simplicité elle se caractérise d'une grande sophistication poétique.

Qu'est-ce qu'elle a donc pour déplaire tant aux critiques français, cette poésie ? En me limitant à la nature et ses divers aspects, voici l'hypothèse que je proposerais. La présence dans une œuvre poétique d'une nature aux aspects multiples et en grande partie inconnue dans ses manifestations concrètes risque d'apparaître comme un élément étranger et dépourvu d'intérêt à tout Français qui se voit surtout comme citadin et intellectuel – d'autant plus qu'il manque de familiarité à la fois avec les paysages et les animaux évoqués, y compris les oiseaux et les insectes, qu'il ne serait pas capable d'identifier et dont il ne reconnaîtrait même pas le nom.

¹² Voir p.ex. Rönnerstrand, Torsten, *"Varje problem ropar på sitt eget språk". Om Tomas Tranströmer och språkdebatten*. Karlstad: Karlstad University Studies (2003, p. 167).

La campagne, avec sa nature, n'est-elle pas pour cette catégorie de Français surtout un lieu agraire, couvert de champs agricoles, où des paysans cultivent nos baguettes et où de futurs biftecks broutent de l'herbe à longueur de journée? Si on aime et respecte tout cela, c'est avant tout au niveau de l'alimentation. C'est très bien, mais – cela n'a rien de poétique !

L'attitude de Tranströmer vis-à-vis de la nature semble moins instrumentale et, en même temps, plus familière – comme celle d'ailleurs de nombreux autres Suédois. Elle se remplit d'associations et de souvenirs reliés à la venue si désirée du printemps, ou – au contraire – à la sévérité de l'hiver. Dans l'esprit d'un Nordique, la nature a un caractère plus émotionnel, elle s'associe souvent à des sentiments, à des impressions de beauté, elle est proche de sa vie intime autant que de son existence, plus prosaïque, de plein air. Bref, elle lui paraît incontestablement pourvue de grandes qualités poétiques.

Un signe de la familiarité mentionnée ci-dessus est un souci d'exactitude, chez le poète, dans la façon de désigner ce qui l'entoure pendant ses randonnées forestières, habitude sans doute contraire à un goût français. Prenons un exemple. En examinant parallèlement dans les textes source et cible les noms d'insectes apparaissant dans les poèmes de Tranströmer, on constate, d'une part, de nombreuses dénominations spécifiques dans le texte source, d'autre part une tendance chez le traducteur à remplacer le nom d'un insecte particulier par un nom plus général désignant plutôt la famille à laquelle appartient celui-ci. C'est ce qu'on voit dans le passage suivant, où il est question du système de couloirs creusés dans le côté intérieur de l'écorce des arbres par un insecte appelé *barkborre* en suédois et *scolyte* en français :

/ mitt i en döende skog / där förmultningen
läser / genom glasögon av sav / **barkborrar-**
nas protokoll.

« Svenska hus enligt belägna, *Hemligheter på vägen*, 1958 (p. 59)

/ au milieu d'une forêt moribonde / où la
décomposition lit / dans ses lunettes de
sève / - **le compte-rendu des**
coléoptères. « Maisons suédoises
solitaires », *Secrets en chemin* (p. 55)

Comme on le voit, « barkborrarnas protokoll » a été traduit par « le compte rendu des coléoptères ». Or, les coléoptères constituent une sous-famille d'insectes. En font également partie p.ex. l'altise, le charançon, la coccinelle, le capricorne, le doriphore – et le scolyte. Selon Jacques Outin, un lecteur français n'aurait pas compris ce vers sans la substitution opérée¹³. Mais le résultat, c'est que l'interprétation de la belle métaphore « barkborrarnas protokoll » devient impossible, étant donné que seuls les scolytes – parce qu'ils sont xylophages – sont capables de

¹³ Communication personnelle.

creuser des systèmes de couloirs rappelant une écriture qui se poursuit de page en page.

Notons en passant que le traducteur ne fait pas toujours preuve de la même prévoyance en ce qui concerne les terminologies spécialisées. Ainsi, quand il est question dans l'original d'un « fjärilsmuseum », c'est-à-dire « un musée des papillons », la version traduite choisit le terme extrêmement rare « un musée de lépidoptères ».

Pour finir, regardons à titre d'illustration une réaction qui révèle clairement une réserve du genre discuté vis-à-vis de la nature. Il s'agit d'un journaliste qui commente le Prix Nobel de littérature de 2011 en citant un passage de son poème « Madrigal ». Voici d'abord le poème en suédois suivie de la traduction de Jacques Outin :

Jag ärvde en mörk skog dit jag sällan går. Men det kommer en dag när de döda och levande byter plats. Då sätter sig skogen i rörelse. Vi är inte utan hopp. De svåraste brotten förblir ouppklarade trots insats av många poliser. På samma sätt finns någonstans i våra liv en stor ouppklarad kärlek. Jag ärvde en mörk skog men idag går jag i en annan skog, den ljusa. Allt levande som sjunger slingrar viftar och kryper! Det är vår och luften är mycket stark. Jag har examen från glömskans universitet och är lika tomhänt som skjortan på tvättstrecket. "Madrigal", *För levande och döda* 1989 (p. 355)

J'ai hérité d'une sombre forêt où je me rends rarement. Mais un jour, les morts et les vivants changeront de place. Alors, la forêt se mettra en marche. Nous ne sommes pas sans espoir. Les plus grands crimes restent inexplicables, malgré l'action de toutes les polices. Il y a également, quelque part dans notre vie, un immense amour qui reste inexplicable. J'ai hérité d'une sombre forêt, mais je vais aujourd'hui dans une autre forêt toute baignée de lumière. Tout ce qui vit, chante, remue, rampe et frétille ! C'est le printemps et l'air est enivrant. Je suis diplômé de l'université de l'oubli et j'ai les mains aussi vides qu'une chemise sur une corde à linge. *Pour les vivants et les morts*, 1989 (p. 294)

Et voici le commentaire d'Eric Loret, journaliste du quotidien *Libération* (7.10.2011) qui aurait visiblement préféré qu'on ait choisi un autre candidat :

Vous avez eu peur avec Bob Dylan, hein ? Vous avez cru qu'on allait filer le trophée du meilleur auteur du monde à un type qui n'écrit même pas ? Du coup, vous étiez d'accord pour que ce soit n'importe qui d'autre ? Eh ben, vous l'avez. C'est Tomas TRANSTRÖMER, chrétien suédois né en 1931, poète lauréat depuis longtemps nobélisable. Attiré

dans sa jeunesse par l'«énergie de Dieu, lovée dans l'obscurité», et plus tard par l'éternité répandue partout dans le réel, Tranströmer est un symboliste mû par une pointe d'inquiétude sociale. Sa poésie complète est en traduction anglaise sur Google Livres. On y trouve ça : « *J'ai hérité d'un bois sombre où je vais à peine. Un jour morts et vivants échangeront leurs places. Le bois sera mis en mouvement. Nous ne sommes pas sans espoir* ».

« Bof », conclut Loret, qui préfère tourner en ridicule un poème qui ne lui dit rien, plutôt que de le découper et de le citer correctement. Par le ton méprisant il signale un refus net d'accepter cette poésie qui thématise une problématique existentielle à travers une symbolique basée sur la nature (le cas échéant : une « sombre forêt » ou, comme il choisit de s'exprimer, « un bois sombre »).

5. Quelques remarques conclusives

Que répondre, en guise de conclusion, à la question posée au sujet des préférences poétiques du public français ? Eh bien, si les critiques français (et avec eux le reste du public) ont rejeté le lauréat suédois du Prix Nobel de 2011, c'est sans doute pour toute une série de raisons. D'abord, me semble-t-il, c'est peut-être parce que, après tout, on est assez peu nombreux à aimer la poésie. Pour ainsi dire, cela n'est pas le genre littéraire préféré, fait qui risque de conduire à un déficit de connaissances de la poésie, tant nationale qu'internationale.

Ensuite, dans la mesure où il fallait pour une fois se faire à l'idée d'un lauréat poète, on aurait préféré quelqu'un d'autre, comme Adonis, le grand poète syrien connu en France pour avoir traduit plusieurs grands poètes français en arabe, ou comme le chanteur et poète Bob Dylan, idole de toute une génération de soixante-huitards. On ne voulait surtout pas d'un poète suédois un peu symboliste sur les bords et obsédé par la magie d'une nature remplie de souvenirs d'enfance et d'anciennes réminiscences folkloriques, et encore moins d'un poète dont l'imaginaire se nourrit d'enthousiasme pour les insectes, les oiseaux, les poissons et d'autres animaux sauvages. Bref, on ne voulait pas d'un poète qui ne partage guère l'attitude instrumentale vis-à-vis de la nature enseignée par le Livre de la Genèse (1. 28) dans les paroles suivantes :

Dieu les bénit [Adam et Ève], et Dieu leur dit: Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre, et l'assujettissez; et dominez sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, et surtout anomal qui se meut sur la terre. [Mes italiques]

Au lieu de cette volonté de dominer et d'assujettir, il a plutôt, envers la nature, un grand amour et une espèce de sentiment d'appartenance à l'universel, au grand

Tout. Avec un poète comme Tomas Tranströmer, nous sommes donc bien loin du rationalisme dualiste d'un Descartes, philosophe qui semble avoir exercé un impact profond et durable sur la pensée et la sensibilité de l'intellect français depuis l'âge classique jusqu'à nos jours. Peut-être cette influence permet-elle même d'expliquer pourquoi c'est en France justement qu'on a pris ses distances avec ce lauréat du Prix Nobel ?

Bibliographie

- Ahl, Nils C. (2011) « Tomas Tranströmer, un poète sobre et moderne remporte le Nobel ». *Le Monde* 06.10.2011.
http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/10/06/tomas-transtromer-un-poete-sobre-et-moderne-remporte-le-nobel_1583621_3260.html
- Guillot, Antoine (2011) « Un prix Nobel dans l'indifférence ». *France Culture* 07.10.2011.
<http://www.franceculture.fr/emission-revue-de-presse-culturelle-d-antoine-guillot-un-prix-nobel-dans-l-indifference-2011-10-07.h>
- Leménager, Grégoire (2011) « Du copinage chez les Nobel ? ». *Le Nouvel Observateur* 06.10.2011.
<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20111006.OBS1904/du-copinage-chez-les-nobel.html>
- Loret, Éric (2011) « Tomas Tranströmer, lauréat du prix Nobel de littérature. » *Libération* 07.10.2011
http://www.liberation.fr/culture/2011/10/07/tomas-transtromer-laureat-du-prix-nobel-de-litterature_766240
- Rönnerstrand, Torsten (2003) « *Varje problem ropar på sitt eget språk* ». *Om Tomas Tranströmer och språkdebatten*. Karlstad : Karlstad University Studies 2003 : 20
- Tranströmer, Tomas (2011) *Dikter och prosa 1954-2004*. Stockholm : Albert Bonniers Förlag.
- Tomas Tranströmer. Baltiques. Œuvres complètes 1954-2004* (2011) Traduit du suédois et préfacé par Jacques Outin. Collection Poésie. Paris : Gallimard.

L'immagine dell'Italia in due lettere di Ellen Key

Ulla Åkerström

In questo articolo, che va visto come uno studio preparatorio, intendo esaminare due lettere di Ellen Key (1849-1926) per vedere quale immagine ne scaturisca della sua patria di elezione, l'Italia.¹ Ellen Key nutriva un'attrazione speciale per l'Italia, una terra che considerava il suo «Paese dell'anima», come scrisse a Sibilla Aleramo nel 1908 (Åkerström 2012 : 96). In una lettera a Lou Salomé, scritta dieci anni prima, aveva già espresso il suo amore per quel Paese: «E io amo l'Italia come il paradiso! Non posso capire che gli uomini vivano in altre parti del mondo quando esiste l'Italia!» (Holm 1992 : 7).² In un'intervista ne *La Vita* rilasciata nel 1906 quando soggiornava a Trieste, Ellen Key espresse ancora una volta il suo amore per l'Italia: «io amo con passione l'Italia!» (Barzilai-Gentili 1906). L'amicizia con la scrittrice svedese Anne Charlotte Leffler, che si era sposata nel 1890 con il matematico italiano Pasquale del Pezzo, duca di Cajanello e grande amico di Benedetto Croce, aveva inoltre creato con la famiglia di lui a Napoli un forte legame, che continuò anche dopo la tragica morte della Leffler, avvenuta prematuramente nel 1892. Ellen Key aveva fatto il suo primo viaggio in Europa nel 1873 con il padre, Emil Key, che era deputato e di cui faceva l'assistente, ed era così stata per la prima volta in Italia per alcuni giorni, a Venezia e Firenze. Questa prima visita fu breve, ma la giovane Key rimase molto impressionata e raccontò delle sue esperienze in quaderni che adesso si trovano nell'archivio Ellen Key nella Biblioteca Reale di Stoccolma.³ Durante le estati del 1890, 1894 e 1898 viaggiò in Germania, in Svizzera e in Italia soggiornando in vari luoghi presso amici. Durante il primo decennio del nuovo secolo, fece quattro

¹ L'autrice di questo articolo è membro del gruppo internazionale di ricercatori diretto dall'Istituto Ellen Key, (Ellen Key-institutet) e l'articolo fa parte del progetto *Ellen Key : Creating a European Identity* sostenuto dallo Stiftelsen Riksbankens Jubileumsfond.

² Lettera di Ellen Key a Lou Salomé 25 settembre 1898: «Und ich liebe Italien wie das Paradies! Ich kann nicht verstehen dass Menschen in die ganze übrige Welt leben wenn Italien da ist!». La traduzione in italiano è mia, qui come altrove nel testo.

³ Una parte del racconto che riguarda il suo soggiorno a Firenze è stata pubblicata nella raccolta *Tourister. Klassiska författare på resa*, a cura di Ingegerd Bodner Granberg e Marianne Enge Swartz, Carlsson bokförlag, Stockholm 2006, pp. 67-75.

lunghe viaggi in Europa tenendo conferenze e incontrando *l'intelligenza* europea.

Con i suoi vari soggiorni in Italia Ellen Key seguì la lunga tradizione degli intellettuali europei, anche svedesi, che come Goethe, lo scrittore preferito della scrittrice, viaggiavano in quel Paese. Bengt Lewan ha studiato i viaggiatori letterari svedesi in Italia, dal 1770 al 1870, partendo dall'intenzione di studiare le diverse immagini dell'Italia registrate dai vari visitatori, solo per arrivare alla conclusione che le descrizioni del Paese da parte dei viaggiatori svedesi erano notevolmente omogenee. Durante il romanticismo si era addirittura creato in Svezia il termine «romantici dell'Italia» (in svedese «Italia-romantiker») per denominare questi viaggiatori e le loro visioni dell'Italia. I loro modelli erano non solo Goethe, ma anche Madame de Staël e Lord Byron. La visione idealizzata dell'Italia di questi «romantici dell'Italia» era basata sulla bellezza della natura e del paesaggio del Paese, e sulla grandezza di un'Italia del passato, con i monumenti degli antichi e l'arte del Medioevo e del Rinascimento. Poca attenzione veniva rivolta all'Italia contemporanea, con qualche eccezione come nel caso di Fredrika Bremer. Questi turisti svedesi andavano negli stessi posti, vedevano le stesse cose e le descrivevano nello stesso modo. Solo negli anni Ottanta August Strindberg, in pieno realismo, fece i conti con «il romanticismo sull'Italia», ma ciò non impedì a nuovi turisti di ritornare all'amore per il Sud come nei vecchi tempi (Lewan 1969 : 221-235).

La Key aveva una vastissima rete di conoscenze all'estero e scambiava lettere sia con parenti e amici in Svezia che con amici e conoscenti in molti Paesi europei. Il database digitale di lettere dell'archivio dello Stato svedese (Riksarkivet) annovera circa 2700 nomi di persone che hanno mandato lettere a Ellen Key. La sua corrispondenza con persone residenti nei Paesi di lingua tedesca annovera oltre 700 destinatari mentre quella con i Paesi anglosassoni e i Paesi di lingue romanze circa 200 (Holm 1992 : 6-7). Tra i suoi corrispondenti e amici figurano fra gli altri Rainer Maria Rilke e Sibilla Aleramo, i cui carteggi con Ellen Key sono stati pubblicati (Fiedler 1993, Åkerström 2012).

La prima lettera di Ellen Key che fa parte di questo studio, è indirizzata a Hilma Angered-Strandberg (1855-1927), una giornalista e scrittrice svedese che era stata per sei anni negli Stati Uniti dove aveva fatto la corrispondente, soprattutto per il giornale *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* (Nordlander 1993 : 548-552). Il carteggio tra Angered-Strandberg e Key è vasto e si trova adesso nella Biblioteca Reale di Stoccolma. Contiene la corrispondenza fra le due autrici dal 1888 al 1925.⁴ La lettera è datata 17 novembre 1900 ed è stata scritta a Roma,

⁴ Ringrazio vivamente la direzione dell'Istituto di Lingue e Letterature all'Università di Göteborg che mi ha concesso un sussidio dalla Fondazione Anna Ahrenberg per ottenere le copie di tutta la corrispondenza tra Ellen Key e Hilma Angered-Strandberg.

dall'indirizzo Via Depretis 65. Via Agostino Depretis è collocata al centro di Roma, vicino a Via Nazionale e alla Stazione Termini, e anche in prossimità di Santa Maria Maggiore, il Foro Romano e il Colosseo. L'intento di Ellen Key nella lettera è soprattutto quello di cercare di convincere Hilma a venire in Italia, forse anche per abitarci più a lungo e, per invogliarla, Ellen Key parla della bella natura del Paese e della vita poco costosa che offre (Angered-Strandberg e il marito Hjalmar Angered ebbero problemi economici quasi tutta la sua vita): «L'Italia ti starebbe bene in molti modi – il sole e la bellezza nella natura e tutte le gioie senza costo e gli affitti renderebbero la vita facile!». Poi Key passa alla superiorità dei tempi antichi rispetto all'epoca moderna, seguendo così, forse inconsapevolmente, la tradizione degli «romantici dell'Italia»: «Tutto ciò che è vecchio è meraviglioso ma il nuovo è triste o sbagliato». ⁵ Anche quando racconta dell'abitazione che ha trovato, Key sottolinea questi fattori: «una camera con un cielo vasto sopra una casa bassa, piena di sole, nitida e grande con qualche accenno di vista e vicino al Colosseo e a tutto ciò che uno preferibilmente vuole vedere.» ⁶

L'Italia è anche interessante per l'arte, scrive Ellen Key, – «Si deve essere pazzi per l'arte e proprio per la natura dell'Italia per abitare qui a lungo» ⁷, e aggiunge che Firenze è più interessante per i pittori, ma che a Roma sono più significative le sculture e la Cappella Sistina ⁸. Ammette però che Roma l'aveva delusa all'inizio, al punto da farla sentirsi fuori di sé: «Adesso è una città banale, brutta, moderna, con una periferia triste, grandi palazzi da caserma, strade con tram che passano davanti agli archi di trionfo dell'epoca imperiale» ⁹, e trova che le cose belle sono come «gioielli buttati in uno sgabuzzino di rottami» ¹⁰. Racconta però che per fortuna il rimedio contro la delusione che Roma le aveva procurato, era vicino: «Con qualche giornata di sole nella Campagna, con un paio di serate di chiaro di luna al Colosseo, con alcune mattinate nella Cappella Sistina, Roma ha vinto la mia resistenza!» ¹¹

⁵ Italien skulle i mycket passa dig – solen och det vackra i naturen och alla de kostnadsfria fröjderna och de billiga hyrorna skulle göra lifvet lätt! Men ändå vet jag knappast om det är landet för dig. Allt gammalt är härligt men det nya ledsamt eller på tok och du, som framför allt vill mänskligt lif, skulle, innan du kunde språket, känna dig afstängd.

⁶ i Rom hyrde jag efter de första dagarna ett rum, i en frisk trakt, ett rum med vid himmel öfver ett lågt hus, fullt af sol, tydligt och stort med ett par glimtar av utsikt och nära till Colosseum och allt det man hälst vill se.

⁷ Man måste vara galen i konst och i just Italiens natur för att på längden bo här!

⁸ För målare är Florens mycket intressantare, här är det skulpturer och så Sixtinska kapellet, naturligtvis, som betyder mäst.

⁹ det är nu en banal, ful, modärn stad, med ledsamma utkanter, stora kasernhus, tramvägar förbi triumfbågarna från kejsartiden

¹⁰ som smycken kastade i en skräpkammare!

¹¹ Med några solskensdagar på Kampagnan, med ett par mänskensaftnar i Colosseum, med några morgnar i Sixtinska kapellet har Rom besegrat mitt motstånd

Ellen Key non è però completamente accecata dall'amore per la natura e per l'arte antica, ma osserva, pur se brevemente, anche il popolo e le difficoltà che la gente deve sopportare, e aggiunge una forte critica contro i governanti del Paese: «E poi il popolo povero che lavora, aggravato da tasse che si trascina sotto carichi che non dovrebbe portare se ci fosse un governo sensato in questo bel Paese con le sue ricchezze!»¹² E continua le lamentele, per poi tornare a lodare le cose belle a Roma:

Però l'Italia si sta sollevando materialmente, si dice. Disgustosi fumaioli di fabbriche spuntano qui nelle periferie e divento sanguinaria quando li vedo – sento solo la voglia, come una nuova Nerone, di bruciare l'intera nuova Roma in tutta la sua bruttezza banale! Ma voglio risparmiare tutto ciò che è meraviglioso – tra questo tutte le loro fontane sonanti e mormoranti; le loro «ville» con pini [illeggibile], i loro resti dell'antica meraviglia; la loro arte!¹³

Tra le «antiche meraviglie» Ellen Key pone Papa Leone XIII, – «non uno dei più piccoli: un viso pieno di spiritualità!»¹⁴ – e continua: «La città è piena di pellegrini in vestiti caratteristici e di tipi interessanti provenienti da tutta l'Italia, e l'ho visto benedire circa 15.000 nella basilica di San Pietro l'altro ieri.»¹⁵

Tre anni più tardi Ellen Key scrive alla sua grande amica Elisabeth «Lizzie» Gibson (1860-1927), moglie di John James «Jimmy» Gibson, anche lui grande amico di Ellen Key. I Gibson erano una nota famiglia di industriali ed Ellen Key era spesso ospite per lunghi periodi nella loro casa a Jonsered, nelle vicinanze di Göteborg. La sorella di Lizzie, Cecilia «Lilly» Waern abitava a Firenze. La lettera è datata febbraio 1903, probabilmente l'11 e il 17, ma è difficile decifrare la cifra scritta da Ellen Key, che era ed è nota per la sua calligrafia spesso quasi illeggibile. La lettera è stata scritta a Valhallavägen, a Stoccolma e contiene consigli per un imminente viaggio di Lizzie e parte della sua famiglia. Evidentemente erano diretti a Napoli e dintorni, una scelta che Ellen Key apprezza, sia per la stagione, che per la bellezza della zona e la tranquillità:

¹² Och så det fattiga, arbetande folket, tyngdt af skatter och släpande under bördor hvilka de ej behöfvde bära om en vettig regering funnes i detta sköna land med dess rikedomar!

¹³ Dock går Italien materiellt uppåt, sägs det. Otäcka fabriksskorstenar sticka upp här i utkanterna och jag blir mordisk när jag ser dem – jag har bara lust att, som en ny Nero, bränna upp hela det nya Rom i all dess banala fulhet! Men skona vill jag allt det underbara – bland detta alla deras spelande, sorlande fontäner; deras »villor» med pinjer och [illeggibile], deras lämningar af den gamla härligheten; deras konst!

¹⁴ Leo XIII är bland »gamla härligheter» ej en af de minsta: ett själfullt anlete!

¹⁵ Staden vimlar af pilgrimer i karaktäristiska dräkter och af intressanta typer från hela Italien och jag såg honom välsigna ca 15.000 i Peterskyrkan i förrgår.

è meraviglioso che veniate in Italia e il vostro piano di andare immediatamente a Napoli è ottimo – il più bello e meno stancante, anche questa stagione, che non sempre è interamente deliziosa neanche nell'Italia meridionale. Ravello è splendida, tranquilla – alta; ci sono andata a piedi da Amalfi ma non ci ho soggiornato^{x)}

^{x)} dunque non posso indicare un albergo¹⁶

Ad Amalfi l'albergo più bello è, secondo Ellen Key, quello dei Cappuccini – probabilmente pensa all'Hotel Luna, albergo storico dove avrebbe soggiornato qualche anno dopo, nel 1907 (Tajani, 2000 : 205) – , ma nella lettera a Lizzie Gibson nomina anche l'Albergo delle Sirene: «le Sirene è un [albergo] molto buono, giallo e in una posizione bella, e anche semplice – li ho abitato.»¹⁷ Poi Key passa a dare consigli su Capri, e il suo giudizio è molto duro: «A Capri è insopportabile^{x) x)} Lì avevo dei conoscenti, uno svedese sposato con un'abitante di Capri – adesso è divorziato – e dunque stavo bene, ma altrimenti è uno schifo là!»¹⁸

Ellen Key usa una bestemmia, «jäkligt», che significa più o meno «da diavolo» o «schifoso»; è un tipo di espressione della lingua parlata che probabilmente non ci si aspettava dalla famosa svedese, ma che fa capire le forti emozioni che ella sentiva nei confronti della bella isola. Dimostra anche che l'amicizia con la Gibson è abbastanza solida perché possa usare una parola simile, nella certezza di essere capita nel modo giusto dall'amica, con la quale sente di poter usare un termine così poco elegante e colloquiale. Il fatto che Ellen Key parli così male di un posto noto in tutto il mondo quasi come un paradiso terrestre, è anche abbastanza clamoroso, ma le righe seguenti nella lettera spiegano che non è la bellezza di Capri che manca, ma che sono i turisti, e soprattutto i tedeschi, che rovinano l'isola:

ad Anacapri (nell'albergo Paradiso) è calmo e buono, ma non particolarmente bello. Capri è più bella, ma lì vengono tutti i tedeschi, che vogliono peccare contro tutti i 10 comandamenti (Mosè) + un mezzo

¹⁶ det var härligt att ni kommer till Italien och Er plan att resa omedelbart till Napoli är utmärkt – det vackraste och minst tröttande tillika denna årstid, som alls ej är odeladt ljuflig ens i Södra Italien. Ravello är härligt, stillsamt – högt; jag gick dit från Amalfi men bodde där inte.^{x) x)} så hotell kan jag ej anvisa [^{x)}significa che Ellen Key aveva fatto un asterisco per continuare a scrivere sul lato del foglio]

¹⁷ le Sirene ett mycket bra, gult och vackert läge och enkelt tillika – där bodde jag.

¹⁸ –På Capri är det olidligt^{x) x)}Jag hade bekanta, en svensk gift med en Capribo – nu är han skild – så jag hade det bra, men annars är där jäkligt.

[illeggibile] comandamento ancora.^{x) x)} Soprattutto contro quello che secondo me è il più importante: Non urlare a squarciagola!¹⁹

Qui il tono di Ellen Key è sempre colloquiale e scherzoso, anche se si capisce che trova Capri invivibile per colpa dei turisti tedeschi che bevono e strillano e disturbano la calma e la tranquillità. Per questo consiglia invece Ischia ai suoi amici, anche se non è un posto che conosce personalmente, ma di cui ha sentito parlare dalla famiglia Cajanello, che ci andava ogni estate. A proposito di questa famiglia, Ellen Key skriver i brevet till väninnan Lizzie om att gå till att hitta henne i deras bostad i centrum av Neapel (5, Piazza San Marcellino, Corpo di Napoli, quarto piano), för att prata med Elin Carlson, den husmodern för Gaetano di Anne Charlottes Leffler och Pasquale del Pezzo, hertig av Cajanello, som blev hennes nya hustru 1905. Ellen Key skriver:

Ischia ska vara lika fantastisk och mycket lugnare. I Casa Micciola bor Cajanello alltid (därifrån) och jag blir bjuden dit när jag kommer. [...] Där lär man vara så fint och stiltfullt; turistströmmen är relativt liten, naturen lik Capri, allt nu ägnat för vila och njutning i friden. Det tror jag kanske att mer än Ravello är bra för er? Ravello är härligt emellertid, det har jag sett och bara hört om det andra.²⁰

Evidentmente Ellen Key ha precedentemente saputo qualcosa sui piani di viaggio dei Gibson, perché dopo aver discusso Ravello, Capri, Napoli e Ischia, passa a parlare di Genova e a dare consigli su cosa fare nel capoluogo ligure. Scrive all'amica che devono prendere la funicolare e andare su a Righi per vedere la bella vista, nomina i palazzi della città e il pittore Van Dyck, "il terribilmente magnifico Van Dyck"²¹. Aggiunge che non è mai scesa in un albergo a Genova, ma solo nei dintorni, dove preferisce Nervi e Rapallo. Conclude la lettera però con un'ammonizione agli amici di andare al Sud, «ma la cosa migliore per Voi è il più sud dell'Italia adesso!»²², alludendo probabilmente a fattori che non nomina nella lettera.

¹⁹ – på Anacapri (i hotell Paradiso) är lugnt och bra, men ej särskildt vackert. Capri är vackrast men dit resa alla tyskar, som vilja synda mot alla 10 buden (Moses) + ett halft [illeggibile] bud till.

^{x) x)} *Framför allt mot det i min mening viktigaste: Du skall icke skråla!*

²⁰ Ischia åter skall vara lika härligt och mycket lugnare. I Casa Micciola där bo alltid Cajanellos (om somrarna) och dit är jag bjuden till dem när jag nu kommer. [...] Där lär folket vara så fint och stiltfullt; turistströmmen relativt liten, naturen lik Capri, allt nu ägnadt för hvila och njutning i friden. Det tror jag kanske att mer än Ravello vara bra för er? Ravello är härligt emellertid, det har jag sett och bara hört om det andra.

²¹ himla härliga Van Dyck

²² men bäst för Er till allra sydligaste Italien nu!

Le due lettere esaminate dimostrano due immagini dell'Italia che si sovrappongono, ma che anche si differenziano, dato che i motivi per cui vengono scritte sono diversi. L'amore per la natura e per l'arte è evidente in tutte e due. La lettera a Elisabeth Gibson è indirizzata a una persona che va in Italia per stare tranquilla e riposarsi, mentre la lettera a Hilma Angered-Strandberg vuole convincere o invogliare la destinataria a venire a vivere in Italia. Non è strano che i commenti sulla Roma contemporanea, sul popolo che lavora e sul governo, siano rivolti a Angered-Strandberg, che viveva con un'economia molto ristretta e che come giornalista, sia in Svezia che negli Stati Uniti, aveva descritto e denunciato oppressioni e ingiustizie nella società, mentre i consigli alla Gibson, che vive una vita agiata senza problemi economici, parlano solo di posti tranquilli e piacevoli.

I consigli a Hilma Angered-Strandberg di andare in Italia ebbero poi veramente un seguito. Nel 1904, dopo la pubblicazione del suo romanzo *Lydia Vik*, pubblicato in svedese e in tedesco con una prefazione di Ellen Key, la scrittrice ottenne una borsa di studio e poté andarci insieme al marito. Pubblicò lo stesso anno il libro *Under Söders sol* (Sotto il sole del Sud), in cui descrive l'Italia con immagini sia positive che critiche. Nel periodo 1904-1912 fece vari viaggi di studio in Italia e in Svizzera, pubblicando articoli in giornali e riviste svedesi; un esempio è il lungo articolo, diviso in due parti sul movimento delle donne in Italia e Ellen Key, in *Handelstidningen* del 1908. Nel 1915 tornò all'ambiente mediterraneo con il libro *På bygator och alpvägar* (Su stradine di paesi e strade nelle Alpi), e nel 1927, un anno dopo la scomparsa di Ellen Key, morì a Merano nel Sud Tirolo.

L'immagine dell'Italia di Ellen Key nelle due lettere prese in esame è, come abbiamo notato, molto tradizionale per quanto riguarda l'amore per la natura, per i monumenti antichi e per l'arte dei grandi pittori e scultori. In questo non si differenzia dai «romantici dell'Italia». Si può, almeno nella lettera a Hilma Angered-Strandberg, notare comunque un intento di allargare la visione e di conoscere anche l'Italia moderna. Nei suoi viaggi seguenti Ellen Key realizza sempre di più questo desiderio, come quando conosce nel 1907 Sibilla Aleramo e Giovanni Cena a Roma, gli Orvieto de *Il Marzocco* a Firenze e quando tiene una conferenza come presidente onoraria insieme ad Ada Negri al Primo Congresso di Attività Pratica Femminile a Milano nel 1908.

Bibliografia

Opere citate

Barzilai-Gentilli, Enrica (1906) «Ellen Key a Trieste», *La Vita*, 3 dicembre.

Fiedler, Theodore (a cura di) (1993) *Rainer Maria Rilke, Ellen Key, Briefwechsel*, Frankfurt am Main & Leipzig: Insel Verlag.

- Holm, Birgitta (1992) *Kulturarbetare/kultfigur: Ellen Keys och Selma Lagerlöfs europeiska kontaktlandskap och vägar till berömmelse*, Arbetsrapport från Cerum, Cerum Working Paper, CWP-1992:8, Umeå universitet.
- Lewan, Bengt (1969) *Drömmen om Italien. Italien i svenska resenärers skildringar från Atterbom till Snoilsky*, Stockholm: Natur och Kultur.
- Nordlander, Brita (1993) «Begär att dikta. Om Hilma Angered-Strandberg», in: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 2, Fadershuset*, a cura di Elisabeth Møller Jensen, Höganäs: Wiken, 548-552.
- Tajani, Angelo (2000). «Ellen Key och Italien», in: *Ny syn på Ellen Key. 32 texter av 23 författare*, a cura di Siv Hackzell, Nacka: Bembo Bok, 199-211.
- Åkerström, Ulla (a cura di) (2012). *Cara grande amica. Il carteggio Ellen Key-Sibilla Aleramo*, Roma: Aracne editrice.

Altro materiale citato

- Lettera di Ellen Key a Hilma Angered-Strandberg, 17 novembre 1900. L'Archivio di Ellen Key: KB1/Ep. A9b, Kungliga Biblioteket, Stoccolma.
- Lettera di Ellen Key a Elisabeth Gibson, 11 [?] febbraio 1903. Gibsonska familjearkivet: A228, Landsarkivet, Göteborg.

Dialécticas de la lectura: el lugar de la literatura en los estudios de lenguas modernas en Suecia

Andrea Castro

1. Introducción

Hace tiempo que vengo reflexionando acerca del papel que juega la literatura en los departamentos de lenguas en las universidades suecas, un rol que ni estudiantes ni profesores tenemos siempre claro, por no hablar de los colegas de otros departamentos dentro de nuestras mismas facultades. En este trabajo¹, quiero continuar esa reflexión partiendo de trabajos anteriores dispersos en publicaciones en castellano, en inglés y en sueco (Castro 2004; Castro 2008; Castro 2009; Alvstad y Castro 2009).

Considero que el problema se debe pensar en dos partes. En primer lugar, es importante considerar el rol de lo que se hace dentro los departamentos de lengua en el contexto de los estudios literarios en sueco en Suecia –a lo que en sueco se le llama *Litteraturvetenskap*. Este sería el nivel institucional a nivel nacional que, en combinación con modelos institucionales de los países en los que se habla la lengua estudiada, estará presente al momento de pensar las materias desde dentro.

En segundo lugar, debemos discutir cuál es el rol de los estudios literarios dentro las mismas materias, un contexto en el cual, no debemos olvidar, el estudiante de los diferentes niveles paralelamente está adquiriendo conocimientos y desarrollando una cantidad de destrezas en la lengua en cuestión. Y cuando digo "una cantidad de destrezas" no me refiero únicamente a las cuatro destrezas que suelen describirse en la enseñanza/aprendizaje de lengua (auditiva, oral, lectora y escrita) sino a varias destrezas más que tienen que ver con la formación académica que los estudiantes están adquiriendo, como la de lectura crítica, la de argumentación, discusión, formulación de preguntas relevantes, estructuración de textos académicos, búsqueda y selección de información, etc. En fin, el estudiante de lenguas modernas en la universidad sueca tiene que adquirir las mismas destrezas que todo estudiante universitario pero en una lengua que no es su

¹ Agradezco a Eduardo Jiménez Tornatore su lectura crítica de este trabajo, la que me sirvió para clarificar algunos puntos.

primera lengua, por lo que parte importante de su formación irá en adquirir, afianzar y desarrollar las destrezas básicas de la lengua en cuestión, sin las cuales ninguna otra destreza estaría a su alcance. Esto implica desafíos específicos tanto para los mismos estudiantes como para los profesores de lenguas modernas, desafíos que no siempre se contemplan en las medidas tomadas a niveles de facultad, de rectoría o de gobierno.

2. El aspecto institucional

Si nos detenemos en el aspecto institucional podemos constatar que tanto la experiencia de los últimos años –que se plasmó en un acalorado debate que tuvo lugar en la prensa sueca sobre el rol de los estudios de lenguas en Suecia– como una serie de estudios (Alvstad y Castro 2009; Castro 2009; Platen 2009; Nyström 2010) apuntan hacia el hecho de que, dentro del contexto de los estudios literarios en Suecia, lo que se hace dentro de los departamentos de lenguas modernas ha sido largamente marginalizado. En un artículo en la revista *Tidskrift för litteraturvetenskap*, Nyström muestra claramente que este es el caso cuando reconocidos investigadores de los departamentos de *Litteraturvetenskap* tildan a la producción nacional dentro del campo de provincial y de solo ocuparse de estudiar escritores varones y suecos (2010 : 61-62). Esto a pesar de que la investigación que se realiza dentro de los departamentos de lenguas modernas cumple altamente y desde hace muchos años con las visiones de internacionalización que hoy en día se formulan en muchas universidades (ver por ej. la llamada *Vision 2020* de la Universidad de Gotemburgo en <http://www.gu.se/omuniversitetet/vision/>).

La consecuencia es obvia, las declaraciones de los investigadores de *Litteraturvetenskap* invisibilizan tanto el hecho de que las tesis doctorales y proyectos de investigación que se llevan a cabo en los departamentos de lenguas modernas se ocupen de escritores y escritoras de todo el mundo que escriben en muchas más lenguas que el sueco y el inglés; como el que se publiquen artículos y libros en muchos más países que los angloparlantes y de este modo se cumplan con creces las visiones de internacionalización que en general se restringen al inglés.

3. El aspecto docente y didáctico

En cuanto al aspecto docente y didáctico, los departamentos de lenguas modernas tienen todavía hoy una estructura filológica tradicional según la cual el estudio académico de la lengua comprende dos áreas: la lingüística y la literatura. Desde un primer momento, los estudiantes tienen que abordar el estudio de estos dos grandes campos del conocimiento a la vez que, como decía anteriormente, desarrollan las cuatro destrezas en la lengua extranjera. Esto significa que muchos de los estudiantes que llegan a estudiar una lengua moderna no necesariamente

tienen un interés literario, o sea, *no* son estudiantes que elegirían estudiar *litteraturvetenskap*.

En el estudio que realicé junto con Cecilia Alvstad y que se publicó en 2009, analizamos las repuestas de 11 profesores de siete universidades suecas sobre la función de la literatura en sus cursos. Pudimos confirmar lo que nos dictaba la experiencia: en sus respuestas, los profesores resaltaban objetivos instrumentales, es decir, la literatura servía para promover la adquisición de lengua (léxico, gramática, etc.), de competencia cultural o de conocimiento de historia literaria (Alvstad y Castro 2009 : 181). Según este tipo de objetivos, la lectura de literatura se presentaba como un medio para aprender la lengua, la cultura o la historia, mientras hubo muy pocos profesores que destacaran el tratamiento de los textos como específicamente literarios. Esto se puede entender como expresión del conflicto en el que se encuentran muchas veces los profesores de lenguas modernas en la universidad: ¿la literatura está ahí al servicio del aprendizaje de la lengua o está ahí por derecho propio? Y además ¿qué significaría estar ahí por derecho propio? ¿qué significaría leer literatura *como literatura*? Voy a discutir esto más adelante.

Por ahora, es importante decir que es natural que, en un contexto de aprendizaje de una lengua extranjera, la literatura se piense para motivar la adquisición de la misma. Después de todo, un cierto nivel de lengua es condición *sine qua non* para poder acceder a textos literarios de una mayor complejidad. Además, puede que los profesores recurrieran a objetivos de este tipo porque son objetivos concretos que en apariencia justifican la existencia de la literatura en los planes curriculares. Son el tipo de objetivos que el proceso de Bologna, con su orientación hacia resultados medibles, se ha encargado de establecer como 'deseables'. Sin embargo, como sugerimos en el artículo mencionado (Alvstad y Castro 2009 : 181), este tipo de objetivos no hacen más que socavar la existencia de la literatura en el currículum de las lenguas modernas, dado que si la literatura no tiene una función específica, ¿para qué la leemos?

Lo cierto es que la literatura no necesariamente es un material idóneo para aprender lengua. Por un lado, se podría decir que, con su manejo muchas veces lúdico y agramatical de la lengua, puede no ser la mejor herramienta para aprender vocabulario y/o gramática. Por otro, sabemos que el texto literario no se caracteriza por transmitir información de una manera clara y unívoca, por el contrario, su tendencia a la polisemia y su utilización de indeterminaciones y vacíos en el discurso requiere de la interpretación y, por tanto, se presta a muchas posibles lecturas. Además, su eximición de los estatutos de verdad y mentira, hace que se requiera de una contextualización mayor para entenderlo en relación con realidades históricas o culturales.

Dentro de la prolífica área de E/LE (español lengua extranjera) con su perfil fuertemente comunicativo, durante los últimos 10 años han empezado a aparecer artículos sobre usos de la literatura en la docencia (por ej. Sitman y Lerner 1999, Aventín Fontana 2005, Liebrandt 2006, Albadalejo García 2007, Escobar Mesa 2007). Común a todos ellos es que se establecen relaciones directas y no problematizadas entre literatura y 'realidad' y que la literatura se ve, principalmente, como fuente de una lengua 'auténtica'. El texto literario se utiliza, entonces, como trampolín (McCormick 1987 : 138) para actividades diversas: entrenar destrezas, sacar tema de conversación, inventar juegos. Varios de los artículos sacan a relucir el llamado 'efecto intercultural' de la lectura de textos literarios sobre los estudiantes, pero no discuten cuál sería dicho efecto o cómo se puede alcanzar. Parecen basarse en una fe ciega en el efecto positivo de la literatura sobre sus lectores, efecto que, quiero sostener, es discutible: leer literatura no crea por automatismo un mayor entendimiento hacia otras culturas, por el contrario, sin un buen trabajo pedagógico que prepare una lectura reflexiva y una contextualización relevante, la apertura característica del texto literario puede servir de espejo de su lector, reforzando ideas preconcebidas del Otro. Usar la literatura buscando un 'efecto intercultural' sin un trabajo crítico con la lectura es arriesgarse a hacer turismo disfrazado de pedagogía. Existe el peligro de partir de una concepción homogeneizante y exotizante de 'cultura' (la cultura latinoamericana o la cultura española, por ejemplo), concepción que tiende a reforzar los estereotipos y se focaliza en las diferencias entre las culturas (Motturi 2007, Platen 2009).

Podemos ejemplificar con el cuento de Juan Rulfo, "Nos han dado la tierra", que según la perspectiva arriba presentadas se leería como una descripción realista del campesinado mexicano, ignorando el diálogo que entabla con las tradiciones del absurdismo y el existencialismo. Por el solo hecho de estar escenificado en el llano mexicano, y por esa fuerza centrífuga que ejerce la lectura mimética, el texto se lee en muchos casos como expresión de un problema local, dejando de lado tanto las convenciones literarias que el texto recicla como las implicancias 'universales' de los conflictos que plantea. De este modo, Rulfo pasa a ser un autor mexicano que escribe historias que nos enseñan la realidad mexicana mientras, por ejemplo, Camus, es un autor francés que escribe en un lenguaje universal sobre cuestiones que nos atañen a todos. Este tipo de lecturas, además de cerrar el texto de Rulfo, pueden tener un efecto exotizante sobre la literatura, en este caso, mexicana, dado que reproducen estructuras geopolíticas globales que los departamentos de lenguas podrían contribuir a desmontar.

4. Leer literatura como literatura

En esta reflexión me interesa sacar a relucir la lectura de textos literarios también como destreza específica que cubre muchos aspectos. Esta destreza específica le

prestaría especial atención a *la particular forma de decir a través del lenguaje* que tienen los textos literarios y por tanto requiere de una sensibilidad a la lengua en su contexto, a la interacción de las palabras entre sí, pero también a las relaciones intertextuales e intermediales que las palabras activan, a ese reciclaje de convenciones y tradiciones no necesariamente 'nacionales'. Es una destreza que, sin duda, exige un desarrollo del vocabulario, de la gramática y del conocimiento de los contextos históricos, sociales y culturales con los que los textos entran en diálogo. Pero esos aprendizajes y descubrimientos deben formar parte *del proceso de lectura de cada lector*, en su camino hacia la destreza lectora que aquí planteo, y no como finalidad única. O sea, en lugar de la literatura estar al servicio del aprendizaje de vocabulario, gramática y conocimiento de contextos diversos, estos estarían al servicio de la lectura de literatura, siendo esta una destreza que cuenta con aquellas y las desarrolla aún más.

Aprender a leer literatura *como literatura* (Agrell 2009; Thorson 2005; Thorson 2009) en una lengua extranjera, es una destreza fundamental para poder funcionar como actor social en el área lingüística en cuestión. La lectura es una práctica social (Street 2003) y como tal, culturalmente condicionada. Una conciencia de cómo las narraciones –y aquí me estoy limitando al género narrativo– se construyen recurriendo a convenciones e indeterminaciones (Iser 1978) que abren la posibilidad de lecturas diferentes es fundamental para el encuentro con otras narraciones que también son construidas con convenciones e indeterminaciones que a veces deben rellenarse de modos determinados (por ej. la publicidad, la información cívica, la historia de un pueblo). Con esto quiero decir que a partir de esta conciencia, se pueden desarrollar recursos para reconocer una convención como convención y para entender el rol que una indeterminación juega en *toda* lectura. Si le sumamos la conciencia de lo que uno como lector 'entra' a un texto desde el propio *habitus* estamos ante aprendizajes fundamentales tanto en el encuentro con lo desconocido que cuestiona nuestro entendimiento del mundo, como en el encuentro con lo conocido, que lo confirma.

También me parece importante resaltar la importancia de que el estudiante como lector vaya comprendiendo la fuerza de la ficción de crear mundos, realidades, representaciones de las culturas y de lo propio y de lo ajeno y, a la vez, la capacidad de darle sentido a sucesos y a lugares. O sea, la capacidad que tiene la literatura de producir conocimiento o cuestionar lo que damos por conocido. Estos son entendimientos que cualquier actor social que vaya ser partícipe de una democracia fuerte debe llevar consigo; uno que es consciente de que vivimos sumergidos en narraciones –por ejemplo dentro del turismo, el sistema de salud, la economía– y que también somos partícipes de las mismas –querámoslo o no–, creando, reforzando o cuestionando estas narraciones.

5. Literatura y cultura

Si nos detenemos en los aspectos culturales y en la relación entre literatura y cultura –que muchas veces se da por sentada–, podemos empezar por preguntarnos a qué nos referimos cuando hablamos de cultura en este sentido. Tomemos por caso un libro reciente de Mario Vargas Llosa: *El sueño del Celta*. El libro trata de la vida de Roger Casement, un irlandés que, enviado por la corona británica, denuncia los horrores del colonialismo en el Congo Belga y en la Amazonía a fines del siglo XIX y principios del XX. En una novela como esta, de un escritor definitivamente canónico de la literatura en castellano, uno se puede preguntar qué elementos nos pueden ayudar a aprender algo sobre 'culturas hispánicas'. Quizás el hecho de saber que el escritor es peruano, nos llevaría a buscar elementos de una 'cultura peruana' en este texto. Y podemos llegar a encontrar algunos, aunque el argumento del libro no trata de Perú. Si agregamos el conocimiento de que el escritor reside en España hace años y es miembro de la Real Academia Española, quizás busquemos otros elementos. Pero ¿es eso lo que significa aprender cultura de un texto literario? ¿Se trata de buscar elementos referenciales? Este ejemplo nos ayuda a ver que la relación entre literatura y cultura es sumamente compleja. Un problema es que los planes de estudio en las lenguas modernas muchas veces parecen formular relaciones directas e inmediatas entre literatura y cultura / sociedad. Esto, como decía antes, puede tener que ver con ese lugar algo incierto que ocupa la literatura y con una necesidad de justificarla. No obstante, diría que la mejor forma de cerrar un texto literario y acallar toda su potencialidad, es justamente leerlo de manera mimética atribuyendo a cada personaje, lugar o acción un referente concreto en la historia o en la sociedad en la que surge el texto. Esto no quiere decir que no tengamos que ocuparnos de la historia o de la sociedad, sino que el texto no es una imagen transparente de ninguna de ellas y que, para realmente entender las relaciones con lo histórico o lo social, debemos llevar a los estudiantes a hacer una lectura crítica y a desarrollar conocimientos que les permitan entender esas maneras intrincadas que puede tener la literatura. Entre otras cosas, una lectura que los ayude a confiar más en la capacidad de la literatura de plantear preguntas y cuestionar los saberes establecidos que de dar respuestas fijas.

6. Dialéctica de la lectura y ejercicio didáctico

La lectura de textos literarios podría caracterizarse como un proceso dialéctico entre, por un lado, las respuestas que el mismo texto prepara a través de diversas estrategias textuales y literarias y de diálogos con el contexto literario y socio-cultural y, por otro, la participación activa del lector que *crea* un texto a partir de las palabras, poniendo sus experiencias, sus ideas del mundo, sus expectativas en esa actividad de leer. Si como profesores solo nos detenemos en cómo el texto

prepara y guía la lectura, corremos el riesgo de ignorar las experiencias lectoras de los estudiantes, lo cual puede arruinar la experiencia de lectura y hacerles perder la motivación. Si solamente nos detenemos en las lecturas de los estudiantes, podemos perdernos en el mundo de las asociaciones libres y olvidarnos por completo del texto. En este caso, la discusión puede ser interesante y entretenida, pero no es seguro que los estudiantes aprendan a leer de una manera más metódica que los ayude a ver no solo lo que el texto cuenta sino cómo lo cuenta y de qué manera se relaciona esto con el mundo en el que el texto deja su impronta.

Para visualizar estas complejidades y esta dialéctica puede ser útil trabajar con diferentes traducciones de un mismo texto. En un trabajo anterior (Castro 2009) planteo un ejercicio de este tipo ejemplificando con una serie de traducciones al castellano del cuento "The Oval Portrait" de Edgar Allan Poe, un cuento que se inscribe en la tradición gótica y que no presenta elementos referenciales de las culturas hispánicas. En apariencia un cuento que no tiene ni 'lengua' (está originalmente escrito en inglés) ni 'cultura' (no hay elementos directamente reconocibles en el mundo hispánico del tiempo de producción del cuento).

Interesante de Edgar Allan Poe es que su obra ingresó en el sistema literario en castellano a mediados del siglo XIX para quedarse. A partir de entonces ha sido constantemente traducida, comentada y reescrita por escritores hispanohablantes y es prueba viva de cómo la literatura viaja y atraviesa fronteras (Poe llega a la castellano a través de la traducción de su obra que hace Baudelaire al francés en 1857 y muchas de las traducciones se hacen del francés y no del original en inglés). En este sentido, la lectura de Edgar Allan Poe es un acercamiento a textos fundamentales de la literatura en castellano y de ese modo contribuiría a que los estudiantes desarrollen su competencia cultural e histórica. Pero, como decíamos antes, estas competencias no se desarrollan automáticamente por el solo hecho de leer un cierto texto literario, sino que es necesario que los estudiantes aprendan a reflexionar acerca de la propia lectura y de diferentes formas de leer para así poder leer críticamente.

Interesante de trabajar con un texto que se aleja completamente del realismo es que el lector, en lugar de encontrar el reconocimiento en referentes miméticos, lo hace en repertorios literarios, en este caso, la tradición gótica. Esto puede despertar una conciencia de la importancia de este tipo de repertorios y de cómo estos dirigen la lectura y abren la posibilidad de otras lecturas posibles además de las directamente referenciales. De este modo se resalta el texto literario como una construcción que juega con ciertas tradiciones / convenciones en lugar de solo imitar la realidad histórica o social –si bien puede estar diciendo muchas cosas de estas realidades. Un texto como el de Poe, al quebrar la posibilidad de que los estudiantes se hagan una ilusión de referencialidad, los obliga a realmente *ver* el

texto literario, apreciar su capacidad de *crear* mundos a través de la lengua y entender su manera particular de llevar 'cultura'.

El trabajo con este texto podría complementarse con la lectura de otros textos, películas, obras de arte de creadores hispanoparlantes que se inscriban de diferentes maneras en la tradición gótica para así estudiar cómo esta se elabora y se modifica dentro del campo artístico hispánico en diferentes momentos históricos. Esto puede ser un desafío para los estudiantes, dado que para entender cómo se desarrolla una tradición es fundamental conocer los contextos en los cuales se producen las obras y comprender los roles que estas juegan en su propio tiempo y en otros tiempos.

Desarrollar competencia cultural y adquirir independencia lectora tienen mucho que ver con desarrollar una variedad de repertorios. Cómo lograr que los estudiantes los desarrollen en el poco tiempo que los tenemos con nosotros es una pregunta que me hago constantemente como profesora de literatura en una lengua moderna. Esto se hace a través de la experiencia, y si hay algo que la experiencia necesita es tiempo. Quizás lo mejor que les podamos dar a nuestro estudiantes sea una conciencia de la noción de repertorio y de los problemas que pueden surgir cuando nos encontramos los que no conocemos. La lectura de un cuento como "El retrato oval", "El retrato ovalado" o "El retrato" (como se llama en sus diferentes versiones), que trabaja con un repertorio que los estudiantes en general sí conocen, puede ayudarlos a entender cómo funciona la literatura más allá de la ilusión referencial.

El trabajo con un texto como el aquí propuesto también puede contribuir a que los estudiantes desarrollen una conciencia de cómo la lengua y la cultura a la que un texto es traducido modifican el original al hacerlo parte de la cultura meta. De este modo, se resalta la lengua como fenómeno histórico y cultural y al traductor como lector situado tanto histórica como culturalmente. La lectura de varias traducciones de un mismo cuento, puede también desarrollar una conciencia de que cada una actualiza *algunas* de las potencialidades de un texto literario. De este modo, los estudiantes podrían aprehender la importancia de la forma para la comprensión, y de que un texto literario siempre está abierto a muchas posibles lecturas. Un objetivo sería evitar de la necesidad de *entender* el texto con formulaciones que lo cierran, como por ejemplo: "el cuento trata del arte y la pasión" y alentarlos a adoptar posturas más reflexivas en las cuales se puedan discutir diferentes posibilidades de lectura.

Y además, los estudiantes, al igual que los traductores, también son lectores inmersos en un tiempo histórico y en contextos culturales que marcaran sus lecturas. ¿Se diferencia su acercamiento a texto literario si su autor se llama Edgar Allan Poe y es de Estados Unidos o Julio Cortázar y es argentino? ¿Y si la autora se llama Elena Poniatowska y es mexicana? Estas son cuestiones fundamentales

de discutir y a las que los departamentos de lenguas podemos contribuir especialmente, dado que nuestros estudiantes experimentan en su propia formación el encuentro con otra lengua y otras culturas.

Finalmente, la lectura de textos en traducción podría contribuir a una mayor conciencia del carácter de construcción de las naciones y otras comunidades imaginarias –como Latinoamérica o Hispanoamérica–, construcciones que no se corresponden con *una* lengua o *una* literatura. Incluir traducciones en los estudios de literatura sería un manera interesante de desmontar las tradición filológica nacional que todavía caracteriza a los estudios de literatura en muchas de las universidades suecas.

7. Palabras finales

Todo esto puede sonar muy bonito pero no directamente realizable cuando nos encontramos ante los estudiantes del primer semestre y la gran variedad de niveles de lengua con los que llegan a nuestros cursos. Sin embargo, es importante no perder de vista adónde tenemos que llevarlos si eligieran sacar un título en español, pensando una progresión que, si bien no puede en ningún momento dejar de lado las destrezas lingüísticas, tiene que incluir las destrezas y los contenidos académicos; entre ellos, la capacidad de leer literatura como literatura dándole lugar a la diversidad y la complejidad a las que abre este tipo de lectura.

Pensar la función de la literatura en los departamentos de lenguas modernas es al mismo tiempo pensar la función de la misma en la universidad sueca así como la función de los departamentos de lenguas modernas en dicha universidad. Es una función de la mayor envergadura la de formar ciudadanos con competencia en otras lenguas y culturas con todo lo que eso implica: ciudadanos que no reproduzcan ideas preconcebidas y simples del Otro y que se puedan acercar a los textos de esas culturas con una mirada crítica e informada. Y que, en caso de no tener el conocimiento necesario, sepan reconocerlo y tengan estrategias para encontrar lo requerido y así entenderlos en un contexto relevante.

Si pensamos que la palabra 'universidad' comparte etimología con palabras como 'universo' y 'universal', podríamos argumentar que si se quiere alcanzar una genuina universalidad, Suecia y sus universidades no se pueden dar el lujo de marginalizar el conocimiento que se produce en los departamentos de lenguas modernas. Esto implica una doble tarea para los investigadores y profesores de estos departamentos. Por un lado, deben ejercer sus tareas de investigación y docencia dentro de la materia. Por otro, encargarse de informar –o quizás debería decir 'educar'– a sus colegas en otros departamentos y en diferentes posiciones de poder, para que estén enterados de lo que se hace en esas otras lenguas que no son el inglés, y que, para muchos de ellos son inaccesibles.

Asimismo los estudiantes que eligen estudiar una lengua moderna se enfrentan a una doble tarea con respecto a otros estudiantes universitarios: simultáneamente adquirir la lengua y adquirir las destrezas académicas correspondientes. Esto puede ser trabajoso pero no es necesariamente una desventaja. La lengua es central para el ser humano como tal, para la conformación de las diferentes identidades del sujeto (nacional, cultural, étnica, de género, etc.) y para la comunicación con otros individuos o con grupos. Además, y en parte por todo esto, es la herramienta central de las humanidades, con la cual se transmite conocimiento, se formula reflexiones y se argumenta por una u otra posición. Tener que trabajar con las destrezas básicas de una lengua extranjera nos hace conscientes de nuestra propia lengua, y nos enriquece de maneras muchas veces inesperadas.

Bibliografía

- Agrell, Beata (2009) "Mellan raderna? – till frågan om textens appellstruktur." En: Staffan Thorsson y Christer Ekholm (eds) *Främlingskap och främmandegöring. Förhållningssätt till litteratur i universitetsundervisningen*. Göteborg: Daidalos, 19-148.
- Albadalejo García, María Dolores (2007) "Cómo llevar la literatura al aula de ELE: de la teoría a la práctica". *Marco ELE. Revista de didáctica español lengua extranjera*. Nro. 5. julio-diciembre.
- Alvstad, Cecilia (2009) Förhållningssätt till översättningar i den akademiska undervisningen. En: Staffan Thorsson y Christer Ekholm (eds) *Främlingskap och främmandegöring. Förhållningssätt till litteratur i universitetsundervisningen*. Göteborg: Daidalos. 261-317.
- Alvstad, Cecilia och Andrea Castro (2009) "Conceptions of Literature in University Language Courses". *Modern Language Journal*. (93.2, 2009) 170-184.
- Aventín Fontana, Alejandra (2005) "El texto literario y la construcción de la competencia literaria en E/LE. Un enfoque interdisciplinario." *Especulo. Revista de estudios literarios*. Nr. 29. Universidad Complutense de Madrid. www.ucm.es/info/especulo/numero29/textele.html
- Castro, Andrea (2004) "Skönlitteraturens roll i språkundervisning på universitetet", *Lingua*. Nr. 2, 2004. 13-24.
- Castro, Andrea (2008) "Edgar A. Poe en castellano y sus reescriitores: el caso de 'The Oval Portrait'". En: Andrea Castro, Ana Morales, José Miguel Sardiñas (eds) *Anales. Lo fantástico: Norte y Sur*. (11-12:2008) Iberoamericana Institutet, Göteborgs universitet. 97-125.
- Castro, Andrea (2009) "Fantastiska översättningar. Genre, översättning och litteraturläsning på språkinstitutioner vid svenska universitet" En: Thorsson,

- Staffan y Christer Ekholm (eds.) *Främlingskap och främmandegöring. Förhållningssätt till litteratur i universitetsundervisningen*. Göteborg: Daidalos, 319-343.
- Escobar Mesa, Augusto (2007) "la literatura como recurso multifuncional en la clase de E/LE". En: Pato, Enrique och Ana Fernández Dobao (eds.) (2007) *La enseñanza del español como lengua extranjera en Quebec*. Actas del CEDELEQ II, 10-13 mayo de 2007. Montréal: Université de Montréal.
<http://www.cre.umontreal.ca/CEDELEQ/documents/1AEM.pdf>
- Iser, Wolfgang (1978) *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Liebrandt, Isabella (2006) "El aprendizaje intercultural a través de la literatura" *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Nr. 32. Universidad Complutense de Madrid. www.ucm.es/info/especulo/numero32/aprendiz.html
- McCormick, K. (1994). *The Culture of Reading and the Teaching of English*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Motturi, Alexander (2007) *Etnotism. – en essä om mångkultur, tystnad och begäret efter mening*. Göteborg: Glänta Produktion.
- Nyström, Esbjörn. 2010. «Litteraturvetenskapen i Sverige. Analys av en begreppsförvirring». *Tidskrift för litteraturvetenskap* (1). 61-76.
- Platen, Edgar (2009) "Litteraturens språk och kravet på en (främmande)kulturell kanon." En: Staffan Thorsson y Christer Ekholm (eds.) *Främlingskap och främmandegöring. Förhållningssätt till litteratur i universitetsundervisningen*. Göteborg: Daidalos. 403-439.
- Sitman, Rosalie och Ivonne Lerner (1999) "La literatura del mundo hispanohablante en el aula de E/LE: ¿un lugar de encuentro o de desencuentro?" *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Nr. 12. Universidad Complutense de Madrid. www.ucm.es/info/especulo/numero12/cbelatxt.html
- Street, Brian (2003) "What is new in New Literacy Studies? Critical Approaches to Literacy in Theory and Practice" En: *Current Issues in Comparative Education* 5/2. 77-91.
<http://www.tc.columbia.edu/CICE/Archives/5.2/52street.pdf>
- Thorson, Staffan (2005) *Den dubbla receptionen. Om litteratursamtal mellan elever och deras lärare*. Göteborg: Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs Universitet.
- Thorson, Staffan (2009) » Att följa den röda tråden...» Om studenters interaktion med prosafiktion. En: Staffan Thorsson y Christer Ekholm (eds) *Främlingskap och främmandegöring. Förhållningssätt till litteratur i universitetsundervisningen* Daidalos. 149-25

Les allusions perdues de Stieg Larsson.

Notes sur les allusions à l'œuvre d'Astrid Lindgren dans *Millénium* de Stieg Larsson

Barbro Nilsson Sharp

1. Introduction

C'est l'évidence même. Dès la première page du premier chapitre du tome premier de *Millénium*, Stieg Larsson dote son protagoniste d'un surnom emprunté à une série de livres pour la jeunesse, signée Astrid Lindgren. (Larsson 2006 M1 : 15). D'origine suédoise ou non, le lecteur ne peut guère se tromper sur une telle référence directe. Même si les livres en question n'ont pas été traduits ni lus par les lecteurs étrangers de *Millénium*, le passage cité situe le nom de *Kalle Blomkvist* (*Super Blomkvist*, dans la traduction française de *Millénium*)¹ en contexte, suffisamment bien pour que tous puissent saisir le rapprochement du jeune détective fictif et de Mikael Blomkvist. Dans un certain sens, il est évident aussi que Lisbeth Salander, la protagoniste féminine de *Millénium*, est liée à l'œuvre d'Astrid Lindgren, notamment à son personnage sans doute le mieux connu, à savoir *Pippi Långstrump* (*Fifi Brindacier*, dans la traduction française).

Toujours au tout début du premier tome de *Millénium*, son employeur, Dragan Armanskij, voit quelque ressemblance entre Salander et la petite orpheline anarchiste, mais garde cette pensée pour lui. Car, en parlant du fait que Mikael Blomkvist n'aime pas son surnom, Salander dit qu'elle le comprend et que, pour sa part, elle serait fâchée de se voir comparée à Pippi Långstrump dans les journaux. Dans les deux cas, le rapprochement est donc explicite du point de vue du lecteur, et injurieux du point de vue des protagonistes. (*ibid.* : 57).

Si, pour une raison ou une autre, on ne remarque pas à la première lecture que Larsson cite Pippi Långstrump en relation avec Salander au début de son premier roman, la presse en a assez parlé pour avertir les lecteurs pressés ou non-initiés. Lisbeth Salander aurait de quoi s'en formaliser.

¹ Ce sont les traducteurs de *Millénium* qui ont inventé le nom de Super Blomkvist. (Wennergren 2010 : 12).

Tout porte ainsi à croire qu'il n'y a pas de mystère relatif au rapport entre Larsson et Lindgren et pourtant, le titre même de cette petite étude suggère qu'un certain nombre d'allusions dans l'œuvre de l'un à l'œuvre de l'autre seraient perdues. Elles le sont certainement pour la simple raison qu'elles exigent, pour être aperçues, des connaissances détaillées de l'œuvre d'Astrid Lindgren en version originale et parfois aussi de la relation entre celle-ci et plusieurs générations de lecteurs suédois. Il est bien possible d'ailleurs qu'elles passent inaperçues aux yeux des compatriotes de Stieg Larsson aussi, à cause de la manière dont elles sont inscrites dans le texte et compte tenu du fait que l'horizon d'attente du lecteur d'un roman policier n'inclut peut-être pas toujours une lecture à plusieurs niveaux.

La présente étude se propose en premier lieu de démontrer qu'il y a de bonnes raisons pour penser que les références explicites à Astrid Lindgren dans *Millénium* sont les jalons visibles d'une piste de lecture bordée d'un certain nombre d'éléments allusifs plutôt discrets et qui renvoient à la même source. Elle part de l'impression qu'à la différence d'un bon nombre d'autres éléments culturels archisuédois dont *Millénium* déborde, ceux qui se font l'écho de l'œuvre d'Astrid Lindgren n'ont pas pour seule fonction de fournir de la couleur locale ou de rassurer des lecteurs suédois incrédules que le pays corrompu et brutal dépeint par Larsson est effectivement la Suède. Cette hypothèse de travail est fondée sur l'insistance avec laquelle Stieg Larsson évoque ladite source à travers sa trilogie, mais aussi sur le fait que l'organisation interne des éléments textuels en question porte l'empreinte du prémédité. Un but secondaire est de fournir aux lecteurs francophones quelques renseignements nécessaires pour découvrir des éléments intraduisibles dans *Millénium*.

Cela dit, comme l'analyse à suivre se rapporte à une conception subjective du lecteur implicite, elle sera ultérieurement mise à l'épreuve au moyen de dix interviews de lecteurs d'origine suédoise, dont cinq femmes et cinq hommes, avec pour dénominateur commun une formation universitaire en lettres.

Étant donné qu'un des sujets importants pour notre propos est la conception suédoise de l'univers romanesque d'Astrid Lindgren et que certains des noms propres et titres de cette œuvre n'ont jamais été traduits en français, le nom de *Pippi Långstrump* sera utilisé par la suite, au lieu de *Fifi Brindacier*, afin de donner de l'homogénéité à notre emploi de noms propres tout en rappelant que le lecteur implicite envisagé est suédois. Pour le reste, c'est aux versions françaises de *Millénium* que nous ferons référence, sauf dans un seul cas, où il s'est avéré nécessaire de renvoyer à la version originale du deuxième tome de *Millénium*. Du fait que les éditions traduites des deux premiers tomes de *Millénium* sont parus la même année, les abréviations M(*illénium*)1, M2 et M2 seront utilisées dans les références, afin d'éviter de la confusion quant aux sources. En ce qui concerne les

références aux livres sur Pippi Långstrump, nous ferons référence à la traduction française la plus récente.

2. Bienvenus en Suède

Au début du tout premier chapitre de sa trilogie, Stieg Larsson érige pour ainsi dire un portail fait de noms bien connus et qui semble vouloir annoncer que ce qui va suivre se passe en Suède. Cette porte d'entrée se construit par les noms de deux personnages à connotations positives, dont l'un est celui de l'icône des icônes suédoises, Astrid Lindgren.

Cependant, il s'avère aussi que le prénom complet de Mikael Blomkvist est *Carl Mikael* (*ibid.* : 15), ce qui évoque *Carl Mikael Bellman*, poète du 18^e siècle. Même si les Suédois ne se distinguent pas en général par leur goût pour la poésie, ce nom leur est bien familier. Le fait que l'adresse de Mikael Blomkvist s'avère plus tard être *Bellmansgatan* (*ibid.* : 76), renforce l'impression que son prénom était effectivement inspiré par celui du poète. La troisième partie du portail est un nom moins bien connu et, en plus, un nom à connotations négatives. C'est celui de *Wennerström*, le financier et escroc contre qui Blomkvist vient de perdre une première bataille au début de Millénium. Pour beaucoup de lecteurs suédois, ce nom évoque sans aucun doute celui de l'espion qui domina les titres de tous les journaux en 1964. Cependant, à la différence des noms d'Astrid Lindgren et de Bellman, celui-ci n'est pas forcément connu de la jeune génération. Comme Stieg Larsson attend jusqu'au milieu du troisième tome pour se référer explicitement à l'espion Wennerström et pour faire remarquer que son financier fictif porte le même nom (Larsson 2007 M3 : 396), le rapport entre les deux ne risque pas de se perdre complètement, mais à la première lecture, le début du premier tome peut produire un autre effet sur la génération de Stieg Larsson que sur la jeunesse suédoise. À cet égard, les jeunes lecteurs suédois se trouvent donc sur un pied d'égalité culturelle avec les lecteurs étrangers sans connaissances profondes de la Suède.

Ces observations suggèrent d'une part que les noms cités ont pour fonction d'établir que l'histoire à suivre se déroule en Suède. D'autre part, elles donnent à penser que Stieg Larsson avait un petit goût pour les allusions proleptiques, même s'il n'hésitait pas de temps en temps à faire des références explicites. Cette dernière idée en entraîne une autre. Les références explicites à l'œuvre d'Astrid Lindgren auraient-elles peut-être pour fonction de jalonner une piste de lecture bordée d'allusions ?

3. Quelques allusions proleptiques à l'œuvre d'Astrid Lindgren

Étant donné la prise d'Astrid Lindgren et de son œuvre sur l'esprit suédois, il n'y a pas vraiment de quoi s'étonner si le protagoniste d'un roman policier suédois s'avoue sans honte, comme le fait Mikael Blomkvist à propos d'Astrid Lindgren,

qu' « il adorait ses livres et les aventures impliquant le jeune héros détective » (Larsson 2006 M1 : 15), ni si un autre personnage masculin, également adulte, compare spontanément une jeune employée à Pippi Långstrump, à l'instar de Dragan Armanskij dans *Millénium*. Dans une perspective suédoise, de tels détails ne vont pas à l'encontre d'éventuelles ambitions de créer un scénario réaliste.

Si l'auteur choisit de rapprocher explicitement ses deux protagonistes à deux personnages de l'œuvre d'Astrid Lindgren dans les premiers chapitres d'un roman, il force cependant la dose. Comme Stieg Larsson emprunte ce chemin-là, il sème en tout cas un petit doute quant à son intention de raconter une histoire purement réaliste. Dans le cas de Mikael Blomkvist, le lien entre lui et Kalle Blomkvist est soigneusement contextualisé par l'auteur, tandis que le rapport entre Lisbeth Salander et Pippi Långstrump peut paraître tiré par les cheveux. Pourquoi, au juste, Dragan Armanskij trouve-t-il quelque ressemblance entre ces deux personnages ? Il est certes vrai que Salander vit toute seule, « sans papa ni maman » (Lindgren 2001 : 9) et qu'elle se distingue par le fait d'avoir raté l'école, par son mode vestimentaire bizarre ainsi que par sa méfiance vis-à-vis des autorités. En même temps et contrairement à Pippi, elle est taciturne, voire repliée sur elle-même. Son sens de l'humour, si elle en a, est bien caché aux autres. (Larsson 2006 M1 : 45). Qui plus est, elle n'a pas encore eu l'occasion de démontrer qu'elle est, contre toute attente, « la petite fille la plus forte du monde » (Lindgren 2001 : 99), ni ne s'est pas encore accaparé de la fortune du fameux Wennerström qui fera plus tard penser à la « valise bourrée de pièces d'or » (*ibid.* : 11), propriété de Pippi Långstrump.

Puisque ces deux derniers éléments n'ont pas encore été introduits dans le texte, quand la réflexion d'Armanskij est présentée, l'activité de Salander comme hacker ne fait guère non plus penser à celle de Pippi en tant que chercheuse de « choses » (*ibid.* : 23). La chaîne d'association d'Armanskij semble ainsi assez faible.

Une dizaine de pages avant que Pippi Långstrump ne soit mentionnée, celui-ci détaille sa jeune employée, au profit du lecteur. Son comportement, ses vêtements, ses chaussures, ses piercings, ses tatouages et ses cheveux sont alors soigneusement décrits, jusqu'au point où certains détails risquent de se perdre dans la masse d'informations. Il en va ainsi pour le commentaire suivant qui concerne les cheveux de Lisbeth Salander : « Rousse à l'origine, elle s'était teint les cheveux en noir aile de corbeau. » (Larsson 2006 M1 : 44).

Que l'on connaisse ou non les livres sur Pippi Långstrump, il est pratiquement impossible de vivre en Suède sans savoir qu'un des traits les plus distinctifs de son apparence physique est sa chevelure rousse. Si à l'origine, Salander avait, elle aussi, les cheveux roux, cela ne renforce pourtant qu'après coup l'idée que ces deux personnages se ressemblent. Car, comme nous venons de l'indiquer, le ren-

seignement en question précède d'une dizaine de pages la scène où Pippi Långstrump est citée pour la première fois dans *Millénium*. Il apparaît donc à un moment où le lecteur n'a guère de raison de penser à elle. La seule mention de cheveux roux ne suffit pas.

Par ailleurs, dans la mesure où le lecteur associe déjà Lisbeth Salander à l'œuvre d'Astrid Lindgren, au début de sa lecture du premier tome, il semble plus logique de penser aux livres sur Kalle Blomkvist, puisque l'auteur vient de les évoquer, mais aussi et à plus forte raison parce que le nom d'Eva-Lotta, la petite camarade de Kalle Blomkvist, est *Lisander*. Comme ce nom a l'air d'un mot-valise, composé de la première syllabe de Lisbeth et des deux dernières de Salander, il est tentant de conclure qu'il s'agit là d'un clin d'œil aux amoureux des livres sur Kalle Blomkvist. Par contre, les cheveux roux de la jeune héroïne de *Millénium*, si on les remarque du tout, ne sont pas alors que des cheveux roux quelconques.

Cela dit, Pippi Långstrump est sans aucun doute plus familière au lecteur suédois moyen que ne l'est Eva-Lotta Lisander. En plus, elle est fréquemment actualisée et réactualisée par les films et séries télévisées basés sur les livres d'Astrid Lindgren, ainsi que par un grand nombre de marchandises de toutes sortes, dont des perruques de déguisement. Personne ne peut donc facilement oublier que Pippi Långstrump est rousse, tandis qu'il est fort probable que les Suédois en général ont du mal à rappeler le nom de la camarade de Kalle Blomkvist.

En somme, l'allusion (s'il y en a) à Pippi Långstrump, dans la mention des cheveux roux de Salander, est proleptique et, par conséquent, tellement discrète qu'elle risque de ne pas être perçue du tout à la première lecture. Celle (si allusion il y a) à Eva-Lotta Lisander, est également discrète, mais perdra en poids au fur et à mesure que le lien entre Salander et Pippi Långstrump se renforce.

Quelques autres allusions dans le deuxième tome tendent à corroborer le soupçon que les premiers exemples de prolepse discutés ne soient pas dus au hasard, mais plantés exprès dans le texte. Dans le deuxième tome de *Millénium*, parmi une foule d'autres informations, Larsson note, comme en passant, que Salander a mis un petit carton marqué du nom de *V. Kulla* sur la porte de son nouvel appartement (S.Larsson 2006 M2 : 82 ; 94). Pour le lecteur initié, ce nom devrait tout de suite évoquer *Villa Villekulla*, la demeure de Pippi Långstrump, sans doute une des maisons les plus célèbres de la Suède. Il est intéressant de noter, cependant, que cette allusion n'apparaît que plus de cinq cents cinquante pages après la première mention de Pippi Långstrump dans *Millénium* et dont on se rappellera qu'elle comporte une comparaison que Dragan Armanskij garde pour lui et le refus de Salander de jamais se voir associée à Pippi Långstrump.

Encore quelque cinq cents pages après la dernière occurrence de *V. Kulla* dans le texte, Mikael Blomkvist, que Salander évite depuis longtemps, finit par loca-

liser l'immeuble qu'elle habite. Il ignore toujours quel appartement est le sien, jusqu'au moment où son regard tombe sur le nom de *V. Kulla* :

[...] il arriva au dernier étage et lut *V. Kulla* sur la porte. Mikael se tapa la main sur le front. *Villa Villekulla*, la maison de Fifi Brindacier ! Il sourit tout à coup. À quel autre endroit Super Blomkvist aurait-il pu trouver Lisbeth Salander ? Il se dit que ce choix ne pouvait quand même pas lui être destiné personnellement. (Larsson 2006 M2 : 594)

Cette scène ne laisse nul doute quant au caractère allusif du nom de *V. Kulla*, mais l'auteur fait donc attendre ses lecteurs plus de cinq cents pages pour cette interprétation explicite. Si celle-ci est absolument claire, toujours est-il que les allusions à *V. Kulla* qui la précèdent risquent de se perdre parce que le texte est assez compact et qu'il s'agit en plus de détails à retenir dans la mémoire assez longtemps avant d'en trouver l'ancrage. Cela n'empêche certainement pas le lecteur de comprendre le texte. Or, l'important pour notre propos est que cet exemple affirme que l'auteur emploie sciemment comme technique une alternance entre allusions discrètes et références explicites, entre lesquelles il met une distance considérable.

Cette démarche a des conséquences pour la logique interne de la narration, qui se voit déjà légèrement mise en branle par le fait que Lisbeth Salander s'associe soudain elle-même à Pippi Långstrump. On peut, certes, accepter un revirement de sa part après sa première réaction à l'idée même d'une comparaison pareille. Et pourtant, étant donné qu'elle se cache au monde et qu'elle évite Mikael Blomkvist, la question se pose de savoir à qui le message allusif sur sa porte serait destiné. L'auteur s'est sans doute rendu compte d'un certain manque de logique à cet égard. Car, en guise d'explication, dans la version originale de *Millénium*, il laisse Mikael Blomkvist attribuer à la jeune femme « une réflexion ironique privée » (Larsson 2006 : 574).²

Cette remarque, qui n'a pas été rendue dans la version française de *Millénium*, jure plus tard contre le fait que vers la fin du même tome, Blomkvist trouvera à Lisbeth Salander certains des traits typiques du syndrome d'Asperger (Larsson 2006 M1 : 498), ce qui s'accorde mal avec l'idée qu'elle aurait l'esprit ironique. C'est cependant un diagnostic sur lequel Stieg Larsson insistera. En effet, deux des amis les plus loyaux de Lisbeth Salander associeront également son comportement au même syndrome. Ce sont Holger Palmgren (Larsson 2007 M2 : 579) et Anders Jonasson (Larsson 2007M3 : 226).

² C'est nous qui traduisons.

Cela n'est qu'une légère contradiction, mais qui souligne le caractère artificiel de l'inscription des allusions à l'œuvre d'Astrid Lindgren dans *Millénium*. C'est comme si l'auteur avait à tout prix voulu planter celles-ci dans sa trilogie. Cette conclusion se voit d'ailleurs soutenue par encore une référence directe à Pippi Långstrump.

Celle-ci apparaît une vingtaine de pages avant la scène qui explicite le nom de *V. Kulla*, lors d'une conversation entre Mikael Blomkvist et Holger Palmgren. Comme ce dernier s'inquiète de la situation financière de Salander, Blomkvist fait en secret la réflexion suivante : « [...] *Elle a volé près de 3 milliards de couronnes. Elle ne crèvera pas de faim. Tout comme Fifi Brindacier, elle a un coffre plein de pièces d'or* » (Larsson 2006 M2 : 594). Larsson utilise des italiques ici, sans doute pour signaler qu'il s'agit d'une pensée que Blomkvist garde pour lui. Cette réplique intérieure, dont on peut dire qu'elle prépare la voie à la découverte du sens de *V. Kulla*, permet de remettre en cause la logique interne de la narration. Bien que justifiée par les événements, elle signifie que trois personnages dans le premier tome, dont Dragan Armanskij, Mikael Blomkvist et Lisbeth Salander, font indépendamment les uns des autres le même rapprochement d'idées. Puisque Blomkvist ignore la comparaison qu'Armanskij fait en secret au début du roman et qu'il n'est pas encore tombé sur le nom de *V. Kulla*, il faut accepter qu'il compare tout spontanément Salander à Pippi Långstrump. Par là, il affirme à son insu que l'auteur était prêt à sacrifier un peu de la vraisemblance de son récit, afin de tracer la piste Astrid Lindgren dans *Millénium*. Ces faits une fois établis, il convient maintenant de retourner au premier tome et à une allusion proleptique particulièrement intéressante.

4. Le petit chat est mort

Installé à Hedeby, dans le premier tome, Mikael Blomkvist jouit de temps en temps de la compagnie d'un petit chat qui vient se réchauffer chez lui. Ce chat est mentionné cinq fois en passant, avant la scène horrible où il joue un rôle de premier plan. C'est la scène où, tout prêts à découvrir l'identité d'un meurtrier sadique de femmes, Salander et Blomkvist découvrent le petit chat dépecé et brûlé devant la porte de la maison où ils cohabitent. (Larsson 2007 M3 : 397-398). Cette scène évoque, bien sûr, nombre de films et de romans policiers ; elle peut paraître comme une simple cliché. Cependant, il y a lieu de noter les premières occurrences du petit chat dans le texte, aux pages 152, 153, 154, 155 et notamment celle à la page 205. Après les premières mentions du petit chat, Blomkvist apprend de sa voisine que « le chat s'appelait Tjorven, qu'il n'appartenait à personne en particulier, mais qu'il faisait la tournée des maisons » (Larsson 2006 M1 : 205).

Le petit chat s'appelle donc *Tjorven*. Ce prénom qui n'en est pas un, est pour la majorité des Suédois inextricablement lié à une petite fille joufflue qui joue un des rôles principaux d'une série télévisée plus ou moins légendaire en Suède et avec pour auteur Astrid Lindgren : *Vi på Saltkråkan*. Par conséquent, la scène citée demande au lecteur d'accepter pour réaliste que non seulement deux, mais trois personnages liés à des protagonistes de l'œuvre d'Astrid Lindgren se retrouvent à la même adresse et cela lors d'un événement pour le moins spectaculaire. Si on a du mal à accepter une telle coïncidence dans un roman réaliste contemporain, force est de considérer la scène en question dans une autre perspective, par exemple comme une scène symbolique. Vue sous un tel angle, c'est une scène où Stieg Larsson annonce le meurtre sadique et quasi-rituel d'un des personnages les plus innocents et bien-aimés de la production d'Astrid Lindgren, car Tjorven incarne plus ou moins l'idée d'une enfance heureuse. Dans cette perspective, ce sont Kalle Blomkvist et Pippi Långstrump qui découvrent la mort de Tjorven. Par là, ils assistent à la déclaration de la mort d'un rêve national.

La scène en question est cependant insérée quelque deux cents pages après celle où Mikael Blomkvist apprend le nom du petit chat, si bien que le roman exige du lecteur en plus d'une bonne dose de tolérance pour des coïncidences curieuses, de l'attention aux détails et une bonne mémoire.

Les allusions proleptiques, dans ce cas particulier, sont certainement perdues si on est obligé d'aborder *Millénium* par l'intermédiaire de la traduction française, pour ne citer qu'elle, car le nom de Tjorven est intraduisible.³

Qui plus est, le personnage principal de *Vi på Saltkråkan*, à l'instar du petit chat dans *Millénium*, n'appartient, dans un certain sens, à personne, mais cette petite fille est néanmoins entrée dans toutes les familles suédoises. Sans connaissance de la vie en Suède, comment saurait-on que cela s'est fait par l'intermédiaire du petit écran à une époque où il n'y avait que deux chaînes et que tout le monde regardait les mêmes émissions ?

5. Allusions nées d'une illusion?

Si la dernière scène discutée est à considérer comme symbolique, elle n'est peut-être qu'une représentation au second degré de ce que le roman dit déjà au premier niveau de lecture, c'est-à-dire que l'idée de la Suède comme un paradis terrestre, surtout pour les enfants, n'est plus qu'un beau rêve et que le temps est venu pour les Suédois de se réveiller pour voir les choses telles quelles sont.⁴

³ Les ouvrages d'Astrid Lindgren où Tjorven figure n'existent pas en traduction française. Ainsi les traducteurs de *Millénium* ont choisi de tout simplement utiliser le nom suédois (Wennergren 2010 : 11).

⁴ On voit un rapport ici avec la mort de l'innocence comme thème récurrent dans les romans policiers suédois (Voir Tegelberg 2007).

Cela est, certes, une interprétation plausible de la mort du petit chat, mais à ne pas oublier que Stieg Larsson continue à faire des allusions et références à l'œuvre d'Astrid Lindgren bien après la mort de Tjorven, comme pour dire que ce n'était pas la grande auteure de livres pour enfants qu'il voulait remettre en cause.

À travers *Millénium*, il n'est pratiquement pas question de Mikael Blomkvist sans que son surnom soit cité et, comme on aura pu le constater, l'auteur fait d'autres références directes et allusions à Astrid Lindgren dans sa trilogie. Mais ce qui frappe le plus est le fait que Blomkvist et Salander, symbolisant Kalle Blomkvist et Pippi Långstrump, ne cessent de frôler la mort après le meurtre de Tjorven. Ils sont continuellement menacés, mais finissent par se sauver la vie l'un à l'autre ou par se sauver tout seuls. Grièvement blessée, Salander sera même enterrée vive dans la forêt, sans que cela la tue (Larsson 2007 M3 : ch. 32). Ce développement suggère qu'il y a quelque chose dans l'œuvre d'Astrid Lindgren que Stieg Larsson trouvait, malgré tout, valable et qu'il a voulu préserver.

Il est assez facile de proposer une hypothèse là-dessus. La plupart des livres d'Astrid Lindgren mettent l'accent sur des événements heureux ou drôles, tout en reflétant l'engagement de l'auteure pour les enfants abandonnés, exclus et solitaires ou bien pour les pauvres et opprimés. Et, dans la vraie vie aussi, Astrid Lindgren s'est engagée, surtout pour les enfants, un fait qui contribue à expliquer sa popularité énorme en Suède, tant comme personne que comme auteure. Elle représente ainsi une morale qui harmonise parfaitement avec celle de ce Mikael Blomkvist qui, tout en détestant son surnom, déclare son amour pour les livres d'Astrid Lindgren au début de *Millénium*. Il importe par ailleurs de remarquer que *Vi på Saltkråkan* fut d'abord conçu pour la télévision et que c'est cette version filmée qui a laissé son empreinte sur l'esprit suédois. Située dans l'archipel pittoresque de Stockholm, l'île de Saltkråkan est l'image même – l'image au sens concret – d'une Suède paisible où les enfants sont aimés et dont les habitants sont foncièrement bons et honnêtes. Ce fait, d'apparence insignifiant, ne l'est peut-être pas pour expliquer le choix de Tjorven comme victime symbolique dans *Millénium*.

Somme toute, il est possible que la piste de lecture dont nous venons d'indiquer quelques jalons soit censée aboutir à la conclusion qu'il faut lutter à tout prix pour les idéaux toujours représentés par Astrid Lindgren, sans se perdre dans l'illusion que notre Suède moderne est un modèle de démocratie, d'égalité et de justice. Ce que Stieg Larsson semble envisager est un Kalle Blomkvist et une Pippi Långstrump adaptés à une société moderne et qui sont des modèles à suivre en vue d'une telle lutte.

6. Le lecteur implicite mis à nu par dix informants

Pour mettre à l'épreuve la conception du lecteur implicite suédois qui est omniprésent dans notre raisonnement, dix informants d'origine suédoise, dont cinq nés dans les années cinquante comme Stieg Larsson et les autres dans les années soixante ou soixante-dix, ont été interviewés à propos des éléments textuels qui, selon cette étude, devraient être significatifs pour le lectorat suédois. Le résultat fut surprenant pour les informants. À quelques exceptions près, ceux-ci n'avaient pratiquement rien remarqué de ce qui, selon l'analyse ci-dessus, devrait immédiatement produire une réaction chez le lecteur suédois de *Millénium*, dont les noms de *V. Kulla* et de *Tjorven*. En revanche, ayant bénéficié de nos observations, ils ont tous confirmé que celles-ci étaient entièrement pertinentes. En particulier, l'emploi du nom de *Tjorven* leur a paru frappant, après coup, et ils ont tous aussi exprimé de l'intérêt pour le fait que les noms de Lisander et de Lisbeth Salander se ressemblent. De toute évidence, leur horizon d'attente l'avait emporté sur leur cadre de références. Ce n'est peut-être pas dans un roman policier que l'on s'attend à trouver des allusions proleptiques et *Millénium*, on le sait, est une trilogie que beaucoup trouvent extrêmement palpitante. Il est sans doute tentant de la parcourir assez vite. Par ailleurs, comme cette étude a eu l'occasion de l'indiquer à plusieurs reprises, le nombre de pages qui séparent certaines allusions discrètes de leur ancrage est considérable dans *Millénium*. Bref, les allusions en question, supposées hors de portée des lecteurs étrangers, se sont avérées élusives à ce petit groupe de lecteurs suédois aussi, pourtant imbibés de l'œuvre d'Astrid Lindgren.

7. Conclusion

Rappelons, pour finir, que cette étude ne prétend pas du tout être exhaustive et qu'un bon nombre de questions restent intègres comme celle, notamment, de savoir comment interpréter les différences évidentes qui distinguent Lisbeth Salander de Pippi Långstrump.

Elle commence par montrer que *Millénium*, à côté de références explicites à l'œuvre d'Astrid Lindgren contient des allusions proleptiques à la même source. Alors que la prolepse se voit toujours ancrée ou explicitée après coup, un trait distinctif de *Millénium* est que la distance qui sépare l'allusion proleptique de son ancrage dans cette trilogie est considérable, du moins dans les cas étudiés. Ayant d'abord démontré ce fait à l'aide de quelques exemples où Stieg Larsson finit par expliciter ses allusions, l'étude s'est fondée sur cette démonstration initiale comme argument pour qualifier l'emploi du nom de *Tjorven* d'allusion proleptique, bien que l'ancrage de celle-ci ne soit pas explicite, car présenté sous forme de scène. Celle-ci présuppose que le lecteur associe déjà les deux protagonistes à deux personnages principaux de l'œuvre d'Astrid Lindgren. Il s'agit donc d'un ancrage lui-même allusif. Pour ce qui est de cette partie de notre étude, nous nous

permettons de penser que le raisonnement est logique et que les arguments qui le soutiennent sont concrets et ancrés dans le texte, alors que l'interprétation du texte peut être contestée. Cette conclusion est, entre autre, basée sur une évaluation faite par dix informants.

Ceux-ci nous amènent à tirer une autre conclusion aussi. Ayant constaté dès l'abord que les allusions discutées dans cette étude sont intraduisibles et donc hors de la portée de bien des lecteurs étrangers, nous avons fini par découvrir qu'elles courent le risque de passer inaperçues même des lecteurs suédois en pleine possession des savoirs culturels nécessaires pour les détecter. Tous enthousiasmés par nos observations sur les allusions qu'ils n'avaient pas découvertes eux-mêmes dans *Millénium*, nos informants nous ont donné le courage de conclure qu'en tant qu'enseignante de littérature, il ne faut peut-être pas avoir honte de parler de la forme autant que du contenu d'œuvres littéraires, y inclus des genres populaires comme par exemple le roman policier.

Bibliographie

- Larsson, Stieg (2006 VO) *Flickan som lekte med elden* (*Millennium 2*), Stockholm : Norstedts förlag.
- Larsson, Stieg (2006 M1) *Les hommes qui n'aimaient pas les femmes* (*Millénium 1*), Paris : Actes Sud [Traduit par Lena Grumbach et Marc de Gouvenain].
- Larsson, Stieg (2006 M2) *La fille qui rêvait d'un bidon d'essence et d'une allumette* (*Millénium 2*), Paris : Actes Sud [Traduit par Lena Grumbach et Marc de Gouvenain].
- Larsson, Stieg (2007 M3) *La reine dans le palais des courants d'air* (*Millénium 3*), Paris : Actes Sud [Traduit par Lena Grumbach et Marc de Gouvenain].
- Lindgren, Astrid (1995) *Fifi Brindacier*, Paris : Hachette (livre de poche, jeunesse) [Traduit par Alain Gnaedig].
- Tegelberg, Elisabeth (2007) « Le polar suédois. Reflektioner kring svenska deckares framgångar i Frankrike », *Finsk tidskrift*, 7-8, p.421-438.
- Wennergren, Linn (2012) « À la recherche du miroir culturel », *kandidatuppsats* , Göteborgs universitet.

The fine line between auto and fiction in Marian Engel's *Monodromos*

Britta Olinder

With a novel in the first person it is tempting to read it in autobiographical terms, even if the narrator is presented as a fictional character. Is this ambiguity what could be called autofiction?¹ The issue is the author's intention and the reader's understanding of it, the two sides of which might not always agree. Here we find ourselves in what Philippe Lejeune calls the autobiographical space, trying to find out whether there actually is an autobiographical or autofictional pact or, possibly, just a fictional one.² The work under investigation here is Marian Engel's *Monodromos* (1973) or *One-Way Street* (1974), written before the autobiographical trend had become as general or accepted as it is now and before the theoretical discussion had fully developed. Even if the first person narrator is not called by the author's name but Audrey Moore, the impression the reader gets and one that the early critics voiced and that Engel worried about, can be summed up in the autobiographical element in her fictional writing. As Engel puts it: "We write out of [...] our selves which we hope to make universal, out of reality."³ She also says about her own life: "That is where my fiction comes from" and further: "I am autobiographical, I am confessional. I am told my novels are, and it hurts. I don't like to reveal myself, if I did I wouldn't invent fictional personae. But my own history is the history of hundreds of people I know."⁴ This illustrates the writer's ambiguous attitude and Christl Verduyn comments that this does not necessarily mean that Engel's writing is autobiographical. Rather, she says, "it is to suggest that her work might fruitfully be read with reference to her life and experiences as a woman and a writer" (Verduyn 5). What kind of pact or understanding is there, then, between writer and reader? What kind of answer can be found by looking at Engel's other books?

¹ For the development of the concept of 'autofiction' see Ahlstedt, "Den tvetydiga pakten".

² "L'espace autobiographique", dealt with in *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

³ Marian Engel Archive, McMaster University (MEA), box 26, file 4. Verduyn's references to the Marian Engel Archive have been used here. See her *Lifelines: Marian Engel's Writings*, 201 and 5.

⁴ MEA, box 23, file 52 and box 26, file 12. Cf. Verduyn 5.

Canadian writer Marian Engel (1933-85), who died far too early, is best known for the highly acclaimed but controversial novel *Bear* (1976), but through her seven novels and her short stories she demonstrates a remarkable development as an artist. Already in *Sarah Bastard's Notebook*, also under the title *No Clouds of Glory* (1968), female experience is the main thing as contrasted to what men see and to their "traditional notions of female identity" (Verduyn 63). In fragmented notes the main character presents her need to break away from her established existence to create a new life for herself. *The Honeyman Festival* (1970) is about Minn's memories and reactions as a mother of three at the end of her fourth pregnancy. After *Monodromos* (1973), the most challenging and difficult book for her to write, follows *Joanne* (1975), a fictional diary of a woman whose marriage is dying, written in response to a request from the Canadian radio company, and *Bear* (1976), written in the third person about the lonely woman on the island in northern Ontario, forming relations with a bear, a book that is described as "a work flowing out of the *Monodromos* experiment" (Verduyn 119).⁵ "The novel takes its place in a tradition wherein women retreat to nature to escape a male culture that is inimical to female self-development and expression" (Verduyn 119). *The Glassy Sea* (1978) follows up these themes of nature and culture, of women's experiences and how to handle and express them, in this case in a long letter taking up most of the novel, between the prologue and the "envoie" or the author's parting words. In this context the letter with its first person narrator is, of course, of special interest. Without being true to her life, the novel has been seen as Engel's most autobiographical one, while this has been contested by others.⁶ In a notebook from the time she was working on the novel she claims that her writing "arises out of a need to integrate the elements of one's life in narrative form".⁷ *Lunatic Villas* (1981), finally, is a work with many voices but in the main character, Harriet, we can still recognize many of the characteristics of Engel's "alter egos" throughout her writing career. The short stories, criticism and essays she also published have not been taken into account here.

Thus of her seven books, five are written in a more or less autobiographical style: a personal notebook, an interior monologue, a travel diary, a fictional diary, and a letter. The diary-like form of *Monodromos* is apparent, at least to begin with, since Engel presents the following chapter headings: "I. January: Sunday", "II. January: Monday", "III. February". Then she changes her course somewhat into a personal notebook style with "IV. March: Bloc Notes" and in the fifth chapter it is no longer time but locality that directs her: "V. God's Place" but even so the chapter seems to take place in April. Chapter six is headed "Snapshots:

⁵ For a great number of different views on *Bear* see Verduyn 117-19, 230-36.

⁶ See Verduyn 144 and note 26, p. 243 as well as Brady, *Marian Engel and her Works*, 47.

⁷ MEA, box 14, file 15, "Day 13", quoted in Verduyn 144.

Cliches: May” but then Summer becomes “Heat” followed by “The Fall” in the eighth chapter. In the first few printings we get another chapter eight completely without time definition and entitled “The Grand Hotel and Several Others”. The final chapter has number ten and is briefly called “Leaving”. This is, thus, a first-person account of a year’s events, personal reactions, reflections and references to history and literature. Another reason for understanding *Monodromos* as an autobiographical piece is the very setting, Cyprus, where Engel spent over a year in the early sixties and later returned to for a shorter period in 1971. It was on this occasion that she also made the experience of travelling by donkey up in the mountains, a trip depicted in such a hilarious mode in the novel.

The fact that Engel begins her story in *Monodromos* just after the first person narrator’s arrival in Cyprus and ends it by her leaving the place enforces the idea of a travel account, one form of autobiographical writing. It is tempting to see the book as an answer to Lawrence Durrell’s *Bitter Lemons* (1957), published only a few years before Engel’s stay on the same island.⁸ There are actually several references to his books, notably the one on Cyprus, and seeing that throughout her career Engel worked on how to write as a woman without following in the footsteps of male writers, it is of special interest to note the differences between these two books and her conscious efforts to make her account true to a woman’s experience. The former are apparent in the way the two writers begin and end their books, in their treatment of history – the more personal attitude to it in Engel – and the latter in the details she noted, like the woman hanging her washing on one of the arrow-headed bastions, contrasting peaceful everyday work with the past glory and destruction of war symbolised by the fortification. While Durrell never gets away from the English gentleman’s modest pretentiousness, always showing off – in a discreet way – how talented and intelligent he is, Engel’s narrator throughout behaves and thinks as a learner, eager to know more and understand better both the world around her and her own self. In addition, due to the traditional kind of society they find themselves in, she is hampered by being a woman who cannot move around with the freedom Durrell, as a man, can do. Both her situation, how she is treated by the islanders and her observations, her way of thinking and feeling are those of a woman travelling on her own, while for two thirds of the time Durrell describes, he was employed in the British intelligence with an official’s position and power. The conclusion of this comparison between the two travel accounts, which could be further developed, is that to a very large extent it is what and how you perceive, what you choose to see that reveals a male or female consciousness.

⁸ In a letter home from Nicosia she exclaims about Durrell’s book: “Have you read *Bitter Lemons*? Please do – it’s so good” (Verduyn and Garay, *Marian Engel: A Life in Letters*, 2004, 43).

Thus, as opposed to Durrell who is much more circumstantial about what he is doing and thinking before his arrival, Engel opens *Monodromos* straight on with the names of the characteristic parts of the old fortifications of the capital of the island which is never mentioned by name in the novel:

The bastions of the city are called D'Avila, Tripoli, Roccas, Mula, Quirini, Barbaro, Loredano, Flatro, Caraffa, Podocataro and Costanza.⁹ They are shaped like arrowheads, and they project level with the top of the walls into the broad ditch that was the city moat. The Venetian Savorgnano designed them, and Barbaro engineered them. They were supposed to save the city from the Turks. (1)¹⁰

After these lines, filled to bursting with facts and in full conflict as to choice of words – ‘ditch’ versus ‘city moat’ – sentence rhythm and sheer content, she states bluntly in the next one-line paragraph: “I think it was on Barbaro that I saw the cockfight”, only to go on in the following one to comment on 16th century battles and the uselessness of these incomplete defences causing the death of three of the men who had given their names to the bastions, Roccas, Tripoli and Podocataro, “leaving only their melodic Venetian names behind them” (1), those now meaningless names that she has taken a liking to. It is the personal attitude to history and the subtle indication of the futility of the large-scale military operations mixed with her own experience of watching some fighting on this battlefield, although only of cocks and actually finding that they were just poor little chickens. When she then sets out to “circumnavigate the walls” (2), she realizes that the medley of old ruins, modern commodities, shaggy trees and poor beggars makes up what she hears most people find awful. This is, however, a mixture she is attracted to. This preference of the impure, of something seemingly inconsistent and even vulgar is typical of Engel. In the person of Audrey she notices the old houses and the variety of people in the street and just feels that this is her place. She loves it.

As a contrast to her unplanned and unmapped walk on her own, she has already been shown the touristy things both in the city and around the island, a brief description of which ends in “I might have been in Aden or Gib [Gibraltar] or Hong Kong” (2). We can feel that she reacts as a Canadian against the colonizer and is also struggling against the vicarious experience presented by guide books

⁹ Engel’s predilection for lists, especially of names is demonstrated right from the start.

¹⁰ While using the original title, I quote from the PaperJacks edition, which still has *Monodromos* at the head of every page throughout.

and travel advertisements, against touristy quaintness and cheap beauty, struggling instead to understand life as lived around her.

Engel had ambitions to create a new kind of novel and among other things she believed in a direct and fragmented style of writing mixed with letters, postcard texts, accounts or lists of villages with names beginning in L or M (162, 170f.). It also seems that Engel made special efforts to make *Monodromos* less personal than the previous notebook and interior monologue novels. What is clearly fictional is the framework of the story with Audrey Moore, called in emergency to save her former husband on a far-away island in the south, thereby leaving her poet-lover in London, all of which is clearly not autobiographical. Neither is the ex-husband, a homosexual pianist with a snobbish mother whom Audrey finds occasions to remember. The difference to the facts of Engel's life on the island is apparent. Soon after their marriage in London Engel and her husband travelled to Cyprus to stay there only a little longer than Audrey Moore of *Monodromos*. It must have been like an extended honeymoon. Office work in London was, however, part of Engel's experience shared by Audrey Moore, but on the island Engel instead did some teaching in addition to her writing, while Audrey keeps up a very irregular secretarial job. It actually seems as if *Monodromos* started as a story about "remittance people on an island."¹¹ Accountability enters Audrey's work of checking the reliability of customers. In the same spirit what she is also constantly doing is checking the reliability of the lives around her.

The main reason for seeing *Monodromos* as a work of fiction is undeniably the main character, but at the same time she is the main reason for seeing the novel as autobiographical. Her dreary Canadian background setting off the lush descriptions of Cyprus, is shared by author and first-person narrator. Apart from the cultural clashes on the island, the contrasts in Audrey's experience between Cyprus, on the one hand, and Canada, England, Scotland and Ireland, on the other are specifically pointed out. "I love what remains of the old city because I grew up with nothing old except rain and poison ivy" (8). She is quite critical of things Canadian, but will occasionally tell the people on the island about the lake and the apple trees back home (95, 119). Another aspect is the pervasive role of literature, natural to a writer and academic, but something that might be a bit difficult to account for in Audrey's life, where it is never explicitly explained but accounted for in different ways. We could see it in the light of her having a poet as partner in London and the circle of friends they had moved in, or to a cultivated family background, illustrated by the passing mention of her mother teaching the family Tennyson while they were doing dishes (4).

¹¹ See Verduyn and Garay, 49, 53 and the quotation "I spent a year and a half in England turning German financial reports into beautiful English English, which is still, I think, within my grasp" (54).

The first-person narrator we meet in *Monodromos* is exuberantly alive, open to impressions, not only an eye as Verduyn maintains, but a body and soul experiencing the island. She is “six years old again and curious, curious; I love being alive and having a pair of eyes [...] I don’t want to know this place through him [her ex-husband] [...] I want to see it myself, without benefit of guidebook, grammarian or jailer” (10). Neither does she wish to understand the foreign place on her Cypriot lover’s terms: “He has begun to shape my vision, he now stands between me and the island I have come to see. I shall miss him, but I shall be free again” (140). Audrey’s exploring, searching attitude seems to be an expression of the author herself. She is an observer but also exposing herself to the forces of the island, whether experienced as climate, relations to people or to history. As far as can be confirmed by other sources it also voices Engel’s own attitudes to women and men, to art as codified in books versus directly experienced. It also seems to represent very much Engel’s own confusions about life and her search for what it is really about. Still, if there is an autobiographical pact, it is very ambiguous.

Today it is practically impossible to write an autobiographical novel or, particularly, about it without problematizing both the first-person narrator, the I, the truth of the story and the biographical genre as such.¹² The tension between the fictional and the biographical seems to be a question of degrees, since even the most solidly documentary life is bound to contain elements that are in some sense fictional, if only in focusing on one detail instead of another, and even the wildest fiction builds on reality or the personal experience of reality. In Marian Engel’s case her “books generally come out of some kind of personal struggle and attempt to organize experience”¹³. She adopted a life-writing form “because it was the most effective framework in which to depict her protagonists’ ‘quest for self-definition or redefinition in the turbulent socio-political context of [...] changing roles and expectations’”.¹⁴ The question is to what extent that quest was also her own. In any case the border line between fiction and autobiographical elements often seems to have been both very thin and ambiguous.

References

Ahlstedt, Eva (2011) “Den tvetydiga pakten” in *Den tvetydiga pakten: Skönlitterära texter I gränslandet mellan självbiografi och fiction*. Eva Ahlstedt

¹² Cf. Elam, *Jag: En fiktion*, 2012, 142.

¹³ Klein interview quoted by Verduyn 144 and note 28.

¹⁴ Morrissey, “Genre Explorations: Life Writing Frameworks in the Fiction of Marian Engel” 1995, 4.

- och Britt-Marie Karlsson (eds). Göteborgs Universitet: Acta Universitatis Gothoburgensis. 15-43.
- Brady, Elizabeth (1987) *Marian Engel and her Works*. Toronto: ECW Prtess.
- Buitenhuis, Peter (1973) "Brilliant Pastiches in Search of Meaning" Review of *Monodromos* by Marian Engel. *The Globe and Mail* 10 Nov, 32.
- Durrell, Lawrence (1957) *Bitter Lemons*. London: Faber.
- Elam, Ingrid (2012) *Jag: En fiktion*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Engel, Marian ([1976] 1978) *Bear*. Toronto: McClelland and Stewart-Bantam.
- Engel, Marian (1975) *Joanne: The Last Days of a Modern Marriage*. Don Mills, Ontario: PaperJacks.
- Engel, Marian ([1981] 1986) *Lunatic Villas*. Toronto: McClelland and Stewart.
- Engel, Marian (1999) *Marian Engel's Notebooks "Ah, mon cahier, écoute..."*. Ed. Christl Verduyn. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Engel, Marian *Monodromos* (1973) re-issued as *One-Way Street* (1974). Don Mills, Ontario: PaperJacks.
- Engel, Marian (1968) *Sarah Bastard's Notebook (No Clouds of Glory)*. Don Mills, Ont.: Longmans 1968). New York: Harcourt Brace & World.
- Engel, Marian (1978) *The Glassy Sea*. Toronto: McClelland and Stewart.
- Engel, Marian (1970) *The Honeyman Festival*. Toronto: Anansi.
- Engel, Marian (1972) "Under the Cyprus Tree". *Maclean's*, December 77-78. The Marian Engel Archive, McMaster University.
- Hogan, Margaret (1973) "South Windy". Review of Marian Engel. *Books in Canada*, Oct., 9-10.
- Howells, Coral Ann (2003) *Contemporary Canadian Women's Fiction: Refiguring Identities*. New York: Palgrave-Macmillan.
- Hutcheon, Linda (1988) *The Canadian Postmodern*. Toronto: Oxford.
- Kadar, Marlene (1992) ed. *Essays on Life Writing: From Genre to Critical Practice*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Kavanagh, Afra (2006) "Ambivalence and Intertextuality in Marian Engel's *The Glassy Sea*: What the Archives Reveal". *Journal of Canadian Studies* 40:2, 79-95.
- Klein, Carroll (1984) "A Conversation with Marian Engel." *Room of One's Own* 9, n° 2: 5-30.
- Lejeune, Philippe (1975) *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Morrissey, Lynda (1995) "Genre Explorations: Life Writing Frameworks in the Fiction of Marian Engel". MA thesis Carleton University.
- Thomas, Audrey (1974) "Closing Doors". Review of *Monodromos*. *Canadian Literature* 61: 79-81.
- Verduyn, Christl (1995) *Lifelines: Marian Engel's Writings*. Montreal etc.: McGill University Press.

- Verduyn, Christl and Garay, Kathleen eds. (2004) *Marian Engel: Life in Letters*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Woodcock, George (1981) "Casting Down Their Golden Crowns: The Novels of Marian Engel". In David Helwig (ed.) *The Human Elements*. Ottawa: Oberon. 10-37.

When *Miss Julie* met Confucius. Translating Strindberg in early 20th century Japan

Martin Nordeborg

In a country hitherto imbued with Confucian ideas of woman's subordination to man, the "modern girl" (*modan gaaru*) suddenly started walking the streets of Tokyo in the 1920s. Despite being a very limited urban phenomena, Japanese young women trying to look like Gloria Swanson, defying feminine ideals of the day, stirred much commotion. In the light of the influence of American popular culture in general at that time (movies, jazz and baseball), it is intriguing to examine the reception of the modern Western theater in the same period. This paper analyzes the translations of August Strindberg's *Miss Julie* into Japanese, especially the first translation of 1913.

1. Translation and power

In fact, it would be small exaggeration to say that the cultural devaluation of translation is one of the means by which the cult of (Western) originality has been sustained. (I. Levy 2006: 16)

In 19th century Japan translation was not a notion of the West as the original and the premodern rest an imitation. Famous authors, such as Mori Oogai, were also held in high esteem for their translations. The author of the first modern Japanese novel *Ukigumo* ("Floating Clouds" 1887), Futabatei Shimei revolutionized the Japanese literary language through the means of translation. Futabatei created a vernacular Japanese literary language no longer bound to gender and class relations in a society where former rigid class distinctions were, at least in theory, disappearing (Levy 2006 : 18, 39).

In Japan, the late 19th century has also been called "the age of translation", a period when all things Western were imported. In the mid-19th century Japan was forced to open its doors to the world after having been isolated for over 200 years. Learning from the West was the focus for the efforts of quickly becoming a modern nation and technology as well as models for institutions and legislation were imported. The crucial role that translations have played in the Japanese

modernization process is often neglected. Ironically, as a distancing to the former ideal China was part of the modernization scheme, compounds of Chinese characters proved efficient in rendering terms such as “liberty” and “society” into Japanese (Howland 2002). Despite the wave of Westernization traditional ideas e.g. in the field of education, prevailed under the surface, and in the 1880s, as a reaction to what critics regarded an uncritical adoption of all things Western, the Government’s policies swayed back to a more recognizable Confucianist anchoring (Nordeborg 2009).

Cultural translation played a major role in this process. Literature just as the Japanese society in general was greatly influenced by the West. As opposed to in India, Shakespeare was not introduced in East Asia as part of a colonial agenda. Intellectuals in China, Japan and Korea recognized Shakespeare as a way of getting rid of feudal remains in society, modernizing their cultures. Paradoxically, Shakespeare was seen as a way of learning to act in a “European” realistic way on stage, and thus, Shakespeare adaptations in Japan were considered part of the “New Theater” (Brandon 1997: 8). Western plays were regarded as a manifestation of modernity itself. The “New Theater” was a site for exploring new ideas and ways of being (Poulton 2010: 44).

2. The New Woman (*atarashii onna*)

The woman’s role in Japan was to be a “Good Wife and Wise Mother” a slogan that was increasingly reiterated as of the late 19th century with a sexual division of labor seen as necessary for the advancement of a modern nation. Men at work and women in charge of domestic matters were deemed to be natural for the well-being of the nation. Compared to the Tokugawa period (1603-1867) women were no longer merely expected to be subservient to their husbands and parents-in-law, they had an important role in being in charge of the household while the husbands were out working. Furthermore more girls now needed education as they were the mothers of tomorrow, and as such important models and instructors of their children. The production of “wise mothers” was considered vital for producing the citizens of the future and was the reason for establishing girl’s schools (Koyama 2012: 31-50).

In what might be seen as a reaction against the role as the “Good Wife and Wise Mother” a new way of being woman emerged in the 1910s the New Woman later succeeded by the Modern Girl of the late 1920s. Levy coined the term *Westernesque* to name “a distinct lineage of femmes fatales in modern Japanese fiction. Neither ethnically nor culturally “Western” per se, yet distinguished by physical appearances, personal mannerisms, lifestyles, behaviors, and ways of thinking that were perceived within the Japanese context as particularly evocative of the West” (Levy 2006: 5). The founder of the women’s movement the “Blue-

stocking Society” (*Seitoshu* established in 1911) Hiratsuka Raichô (1886-1971) was much influenced by the Swedish feminist Ellen Key, whose ideas were circulated among intellectuals in Japan in the 1910s. Hiratsuka also translated some of Ellen Key’s writings (Lowy 2004: 361-362). In 1913, the same year that *Miss Julie* was translated, she published “I Am a New Woman” in *Chûô Kôron* (Bardsley 2011: 227).

Evidence of the New Woman as a powerful symbol of transnational modernity can be seen in Korea where women who had studied in Japan came to represent the ideal of the New Woman and became leading feminists in the country. In Korea, as well as in Japan, the character of Nora in Ibsen’s *A Doll’s House* contrasted the rigid rules of traditional ethics and was used as a symbol by feminists (Hyun 2004: 45).

2.1 Language ideology

Just prior to the emergence of the New Woman a major language reform was carried out, creating a vernacular standardized Japanese language. In the first decade of the 20th century newspapers and school textbooks and 90 % of the literary works were written in the colloquial style. The standardized language was gendered as it was based on “educated Tokyo middle-class males” (the dialect of the former capital, Kyoto, was considered too feminine). Utterance-ending forms were devised to mark gender. This has been illustrated by Inoue (2006) who gives proof of this in comparing the dialogues of women and men in a work written in 1909 by the famous author Natsume Soseki with a novel written in 1813. In Soseki’s work the gender-neutral final particles of the late Tokugawa literature become either male-exclusive or female-exclusive particles. Formerly considered a vulgar speech form, the particle *wa*, for example, was marked as soft and feminine. In this specific speech forms were selected and a “women’s language” was constructed (Inoue 2006: 77-78, 89-95).

Femininity was strongly emphasized and girls were instructed on appropriate speech and behavior in conduct books used in school. In *An Elementary Guide to Women’s Etiquette* from 1882 women were told to avoid using “coarse ways of speaking and expressions in fashion among young people” (Bohn & Matsumoto 2008: 63). The emergence of the discourse of women’s language was closely linked to the building of the Japanese nation and the process of modernization (Inoue 2003: 318).

Today the most typical “women’s language” may be spoken by foreign women in translated works, e.g. Hermione’s language in the Japanese translation of *Harry Potter*. With the distinct differences between “women’s language” and “men’s language” there is no need, as in English to describe the physical appearances of women and men in detail in literature (Nakamura 2007: 50). In what might seem

as a paradox the closer the relation between the sexes the greater is the difference between women and men's language in Japanese (Nakamura 2007: 88).

2.2 From Kabuki to the "New Theatre"

New forms of the theater of the late 19th century continued the tradition of kabuki having all roles, women as well, played by men. The exaggerated posturing and vivid style of declamation accompanied by special kabuki music were also remnants of the past. The introduction of the "New Theatre" (*shingeki*) meant that, for probably the first time in Japanese literary history, drama was seen as a form of literature irrespective of whether it was performed on stage or not. Another striking feature of the new forms of drama was the dominant role that translations of Western plays constituted, which overshadowed efforts by Japanese authors. In the beginning the first modern theater of Japan, the Tsukiji Little Theatre, which opened in 1924, neglected the work of domestic playwrights and only staged European plays such as those by Chekhov, Capek, Björnson, Ibsen, O'Neill, Pirandello, Strindberg and Shaw (Keene 1984: 396-398, 441).

In the traditional Japanese theatre, kabuki, the script was of little importance. A kabuki version of *Hamlet* from 1907 translated characters into typical "historical" (*jidai*) figures and made use of traditional the *yoruri* narrative and the rhythmic phrases of seven-and-five syllables (Brandon 1997: 13). Play scripts were censored; the final scene of Sudermann's *Die Heimat* was rewritten making the heroine less defiant towards her father (Powell 2002: 29). Ibsen's *John Gabriel Borkman* was considered to be the starting point for this "New theater". *A Doll's House*, by the same author, was very well received especially for showing a woman in the leading role speaking a language that had been translated into vernacular Japanese.

Starting with Ueda Bin's translation of *The Father* in 1907, many of August Strindberg's works were translated in the beginning of the 20th century, among these two were translated by Mori Oogai (Scott Miller: 80). This article will deal with another play, *Miss Julie*, which in a similar manner to *A Doll's House*, staged the New Woman as a theme. When the play was first set up in Japan, in the 1920s, the role of women in society was being contested and the question is how the translation from Swedish to Japanese dealt with this problem and how later translations have adapted to changes in the Japanese society. A headline in the newspaper Yomiuri Shinbun announced that Strindberg was now more relevant than Ibsen regarding the issue of men and women in Japan (Yomiuri Shinbun November 26, 1923).

How was *Miss Julie* received in Japan? The "New Theatre", and especially Nora in *A Doll's House* initiated a debate on the role of women. Staging a modern play was in itself a threat to the Confucian patriarchal hegemony in Japanese

society of the times. The supposedly threatening message was nevertheless filtered through the gendered language, an issue that will be focused upon in this article.

Miss Julie, written by August Strindberg in 1888, deals with the battle between the sexes but also confrontations of power in general where lady Julie has a relation with the servant Jean which ends with Julie committing suicide. As Anderman (1993) has pointed out pronominal switching, between *du* signaling a greater degree of intimacy and *ni* being the more formal version of *you* is used in the drama to indicate the changes taking place in the power struggle between the two main characters, Julie and Jean (Anderman 1993: 63).

As a major theme of the play is the relation between woman and man and as it was translated at the time of the vogue of the New Woman it is of interest to examine how the translation intervenes in the power play, in the gender formation. As we have seen, a “women’s language” was created in the late 19th century, a language that reflected the lower status of women. Characteristic of this language was (and still is) that it is polite, soft-spoken and nonassertive compared to the language of men. Men and women’s divergent use of self-address, sentence-final particles, and honorifics have become important aspects of the Japanese language but something which are constantly changing. Honorifics and sentence-final particles can be used to mark social distance and gender (Inoue 2003: 319).

3. The power struggle in *Miss Julie*

Let us now see how the struggle for power between Julie and Jean proceeds by looking at the use of language in different crucial scenes of the play. For the Swedish original I have used *Samlade skrifter* (1912-1921); the English translation (1913) by Edwin Björkman, is the one used by the first Japanese translation (1913), translated into Japanese by Tamizô Shimamura.

3.1 Come dance with me!

In the beginning of *Miss Julie* we start with the scene where the first words are exchanged between Julie and Jean, when the latter sees Julie and Kristin talking:

Jean (gallant) (121)	Är det hemligheter damerna har för sig?
Jean (gallantly) (119)	The ladies are having secrets, I believe.
Jean (dôrakumonorashiku)	<u>Gofujingata</u> wa gonaidan demo o an nasaimasen desu ka. (15)

This introductory example of how the Japanese language indexes social distance and the translation of Jean's first words to Julie is striking. Jean is said to be "gallant" in the original which has quite different connotations compared to *dôrakumonorashiku* ("lazy, being busy with gambling and drinking". The translation of 1985 uses *ingin ni* (courteous, cordial) coming closer to the original. Jean uses honorific prefixes (*go-* and *o-*) as well as the super-polite form *gozaimasu*.

A little later Julie asks Jean for a dance but the servant replies:

Jean (dröjande)	Jag vill inte vara oartig mot någon, men den här dansen hade jag lovat Kristin... (122)
Jean (hesitatingly)	I don't want to be impolite, but I had promised to dance with Christine this time....(119)
Jean (mojimoji shite)	Sekkaku no <u>oboshimeshi</u> o mu ni <u>itashitaku gozaimasen</u> ga, jitsu wa sono, choodo sono odori o Kurisuteru to suru yakusoku o <u>itashimashita</u> kara. (16-17)

In turning down the dance Jean uses the honorific *oboshimeshi* ("opinion"), the humble form of "to do", *itashitaku*, the super-polite form of "to be", *gozaimasu*, and once more the humble form of "to do", *itashimasu*. This initial politeness will gradually give way to less formal and finally rude speech forms as Jean gains the upper-hand on Julie.

Jean's polite speech can be contrasted to the very informal style used when the cook Kristin and Jean have a chat in the kitchen, which is the very first scene of the play. As a form of self-address, Jean uses the vulgar *ore* for *I*. Compared to the two forms of the second person singular pronoun in Swedish Japanese has five or six forms (*anata*, *anta*, *kimi*, *omae* and *kisama* and or *temee*). As we can see in the translation of *Miss Julie* variants of these are used. Jean uses *omee* or *temee* (*you*, vulgar) for Kristin, derogatory forms which do not exist in Swedish. Kristin is less vulgar and calls Jean *omae-san* (the suffix *-san* is a sign of respect) and herself the neutral form for *I*, *watashi*. In Swedish Jean uses the informal form of *you*, *du*, while Kristin says *han* (he) or "Jean". In their conversation the servants use the plain form (rather than the polite form *desu/masu*), and see no need to use honorifics. Furthermore, as to what concerns sentence-final particles, Jean uses the typical masculine particles *zo* and *ze*, while Kristin often ends her utterances with *da yo*.

Concerning forms of address, Kristin consistently uses *ojôsama* ("ma'am") when talking to Julie. Only once does she use *you* and then the polite form *anata*. This occurs when Julie questions whether Jean is really her fiancé:

When Miss Julie met Confucius

Kristin	Fästman? Ja, om man så vill! Vi kallar det så. (125) Engaged? Well, in a way. We call it that. (122) Ano, muko de gozaimasutte. Saa soo mooshite mo yoroshuu gozaimasen. Watashidomo soo mooshite orimasu. (24)
Fröken	Kallar? Call it? Sô môsu no datte.
Kristin	Nå, fröken har ju själv haft fästman, och... (125) Well, Miss Julia, you had a fellow of your own, and...(122) Ojôsama, anata datte, o mukosama ga, o an nasaru ja gozaimasen ga, soo shite. (24)

In the rare dispute between Kristin and Julie (the main battle is between Jean and Julie) Kristin hints at a recent affair where Julie had a fiancé rudely sent off.

The relation between Julie and Jean is a struggle for power but also one of love, a word that Jean means his class is unacquainted with:

Fröken	Har ni älskat någonsin? (136) Have you ever been in love? (128) Omae hito ni omoi o kaketa koto ga atte. (46).
Jean	Vi begagna inte det ordet, men jag har hållit av många flickor... (136) We don't use that word. But I have been fond of a lot of girls... (128) Watashitachi wa sonna kotoba wa tsukaimasen ga, sori ya onna no ko o kawaiatte yatta koto wa nan do demo arimasu (47)

Later Miss Julie explains a love affair she regrets:

Det var en usling som jag skänkte min kärlek. (140)
The man on whom I bestowed my love was a scoundrel. (132)
Watashi wa rabu shita otoko wa gesu data. (58)

Omoi o kaketa has the meaning of “affection”, “attachment” and “yearning for”. In the second example the image of Julie giving her love to somebody not deserving it disappears, but to translate “love” the Chinese character 愛 is accompanied with the phonetic reading *rabu* (“love”) instead of the ordinary reading *ai*. In the 1924 translation the characters 愛情 (*aijō* “affection”) with no phonetic reading (*rubi*) attached are used. The translation of 1985 conveys the meaning of Julie “bestowing her love” but in the opposite direction: *Watashi ga ai o sasageta hito wa, shikata no nai hito datta no.* (1985: 70). *Sasageta* has the meaning of giving to somebody higher than you. Julie dedicating her love to a good for nothing man (*shikata no nai hito*) the translation becomes awkward.

If the New Woman was part of modernity so was the Western notion of love, associated with Christianity and radically different from the Confucian ideals of traditional Japanese society. Heterosexual romantic love was seen as a sign of progress (Suzuki 2010: 3). Through the translation of the Bible in the late 19th century *ai* became the word used to translate “love” highlighting a yearning among intellectuals of the time for Japan to become “civilized”. Separating body from mind, physical love from spiritual love, and regarding humans as higher than animals was part of this worldview (Saeki 2011: 78).

3.2 Sit down!

When speaking to Julie, Jean uses *ojōsama* (“ma’am”) but after having impressed Julie by speaking French, after they have danced, he starts saying *anata-sama*, “you” + polite suffix *-sama* (233), and soon thereafter the slightly less formal *anata*. When Julie orders him to sit down the use of pronouns goes one step further down the ladder.

The scene proceeds to where Julie asks Jean to come pick flowers with her. Now for the first time Jean stops using the most formal version of *I*, *watakushi*, and instead uses the same term as Julie uses *watashi*. Jean warns Julie that it might not be a good idea for a lady to be seen picking flowers with her servant. To this Julie replies:

Fröken	Han är aristokrat, tror jag! (131) You are an aristocrat, I think. (125) Omae wa kizokushugi no yoo da ne. (37)
Jean	Ja, det är jag. (132) Yes, I am. (126) Ee, kizokushugi de gozaimasu tomo. (37)
Fröken	Jag stiger ner... (132) And I am stepping down..... (126) Watashi ya heiminshugi o toru yo. (37)

In the Japanese translation stepping down is explained as becoming one of the common people (*heimin*). In 1868 Japan had abolished the former caste system, but as mentioned above traditional Confucian ethics, emphasizing hierarchical relations between people, had returned after an initial phase of Western liberal ideas inspiring the building of the Japanese nation.

In the dialogue above it is clear that Julie pokes at Jean's effort of climbing the social ladder. He speaks French, distancing himself from the common people, and later on he drinks of his master's wine and smokes his cigars. Jean, on the other hand expresses contempt for the lack of manners exhibited by Julie, feeling disdain for upper-class women acting and speaking freely as if they were ordinary people. Julie deviated from the norm and thus became "unfeminine". The Japanese translation nevertheless to some degrees corrects this by adding feminine final particles.

The instances where Jean speaks French to Julie are treated somewhat differently in the translations. The most elaborate is the translation of 1924 where the French spoken is translated but also phonetically rendered into Japanese. The first translation of 1913 only has the translation and in the version of 1985 the French words are not explained at all. The latter is true to the original as there is no explanation in Swedish either, and not knowing French you would be less aware of the moments of tension in the play (or Jean's effort in trying to sound sophisticated), e.g. when Julie has flattered Jean and he utters: "Attention! Je ne suis qu'un homme!" (134)

3.3 Kiss my hand first!

As the relation between Julie and Jean becomes more intimate the translation adds the following when Julie asks Jean for a kiss:

Fröken	Kyss min hand först! (134) Kiss my hand first! (127) Ii kara maa kisu (接吻) shite choodai (1913: 43).
--------	---

The following warning by Jean and reply by Julie leads to an interpretation.

Jean	Ja, men skyll er själv! (134) All right, but blame nobody but yourself! (127) Maa okiki kudasai.
Fröken	För vad? (134) For what? (127) Maa kisu shite choodai.

Jean Hai. Desu ga anata, tsumi wa anata gojibun
de kirun desu yo.
Fröken Nani o shita tsumi.

Jean's "All right, but blame nobody but yourself!" supplemented with "please listen" (*maa okiki kudasai*) and thereafter Julie once again asks Jean for a kiss (which is not in the Swedish original). First thereafter "blame" is rendered into Japanese and expanded upon by adding *tsumi* ("offense", "crime", "sin").

3.4 You mistress of a menial!

When Jean starts to look down upon Julie his manner of speech changes drastically. After being insulted by Jean Julie says:

Fröken Att en människosjäl kan vara så djupt
smutsig! (153)
That a human soul can be so steeped in
dirt! (140)
Ningen no tamashii mo kore hodo made ni
kitanaku nareba naru mono ka nee. (87)

Jean Tvätta'n då! (153)
Well, wash it off! (140)
Dôka sentaku shite kudasai. (87)

Fröken Lakej, domestik, stig upp när jag talar.
(153)
You lackey, you menial, stand up when I
talk to you! (140)
Meshi tsukai. Keraitomo. Watashi ga
ittara, tate. (88)

Jean Domestik-frilla, lakej-slinka, håll mun och
gå ut härifrån. Skall du komma och
förhålla mig att jag är rå? (153)
You lackey-love, you mistress of a menial
– shut up and get out of here! You're the
right one to come and tell me that I am
vulgar. (140)
Keraidomo no iroonna. Meshi tsukai aite
no jigoku. kerai aite no inbai. Damari
kusatte dete ike. Temee wa ore no ranbô o
to ya kaku iu ki ka. (88)

Jean uses the direct imperative form (*ike go*) for the first (and only) time, which is dramatic for a servant to use to his superior. Just before that he uses a polite form of commanding someone (*te kudasai* meaning "please") For Julie, of course, it is

natural to use the direct imperative when speaking to her servants (*tate* stand up). Furthermore Jean uses the very rude *temee* for *you*. Jean also calls himself *ore*, the vulgar form for *I* that he otherwise only uses with Kristin.

3.5 Let's run away

When Jean talks about fleeing the country Julie says:

Fröken	Ni! – Säg du! Mellan oss finns inga skrankor mer!- Säg du! (146)
	Miss? – Call me Julia. Between us there can be no barriers hereafter. Call me Julia! (136)
	Anata datte..... Omae to oiiina. Mō futari no aida ni wa nan no hedate mo nai ja nai ka nee.....sa, omae to osshai. (72)

In his confrontations with Julie, Jean increasingly adds the final particle *yo* and this may indicate a power shift, where the servant now is in command. *Yo* is often used with imperatives and statements new to the hearer of which the speaker has a fairly strong conviction or assertion. It can be an attention-getter, a warning, have connotations of pushiness, even a threat depending on the context (Kataoka 1995: 429).

3.6 Tell me to go

In the final scene, it is the first time that Julie uses a politer form of command in Japanese when speaking to Jean:

Fröken	Säg en gång till att jag skall gå! (187)
	Tell me once more that I must go! (163)
	Aa.....da ga yappari omoikitte ikarenaimō ichido itte. Ikette. (168-169)

In the concluding words of the play Jean starts using honorifics again when he tells Julie to go (kill herself).

Jean	Det är rysligt! Men det finns intet annat slut!- Gå! (187)
	It's horrid! But there is no other end to it!- Go! (163)
	Aa osoroshii koto da, da ga hoka ni shô ga nai..... Itterasshai. (170)

Being brought up as “half woman half man” (161) it may seem awkward to have Julia repeatedly (43 times in the 1913 translation, 44 in 1924 and 40 times in the translation of 1985) use the “female” sentence-final particle *wa*. She also uses the particle *kashira* (6 times in the 1913 translation, none in 1924 and 11 times in the 1985 translation), another sign of “softness” contrary to the supposedly strong Julie. It could also just be a marker of class, of how middle- and upper-class women were expected to talk, irrespective of what kind of persons they were. Nora, in *A Doll’s House*, also consistently ends her sentences with *wa* in the translation, but interestingly not in the last act when she is no longer a doll.

4. Conclusion

The battle of the sexes, illustrated by the Japanese translation of the dialogues in *Miss Julie*, commences with Lady Julie doing as she pleases. She uses her right, being the mistress, giving commands to her servants in informal language. The elaborated system of levels of speech in Japanese makes the gulf between classes much more transparent than in the Swedish original. Julie is nevertheless marked as a “woman” in the translation by letting her utter typically feminine sentence-final particles *wa* and *kashira*. The other woman in the play, Kristin the cook, conforms to the norms of what is expected of a servant when talking to the master/mistress: a high degree of honorifics and no sentence-final particles indicating colloquial speech. When speaking to Jean, Kristin is free to drop the polite language and forms of address, but, being a woman, her language is still less informal than that used by Jean. Low on the social ladder, Kristin, is not expected to be “feminine” in the way middle- and upper-class women are, perhaps a reason why she is not given “feminine” sentence-final particles in the translation.

Jean gradually gains power as he is asked to dance with Julie, and, as the Midsummer Eve lingers on, he shares bed with his mistress. Lovers using polite language would of course be absurd, but affection soon turns to conflict and hatred. Jean’s aggressive attitude, and loss of respect, is reflected in the translation with Jean finally using the vulgar form of *I, ore*, as a form of self-address. The servant’s frequent use of the sentence-final particle *yo* (indicating conviction, assertion) towards the end of the play is also an indication of who is in command.

The translation of *Miss Julie* into a language with clear markers for gender and class, with a discourse of “women’s language” defining the norms for how women and men were expected to speak (and still are to a great extent), reveals the hierarchic order among the gallery of characters in the play and how it changes along the way. Linguistically exhibiting gender, clearly distinguishing language of women and men, the Japanese translation transforms the independent, rebellious Julie into a more soft “feminine” character, while Jean comes out as more assertive and vulgar.

References

- Anderman, Gunilla M. (1993) "Untranslatability: The case of pronouns of address in literature", *Perspectives: Studies in Translatology*, 1:1, 57-67.
- Bardsley, Jan (2011) "The New Woman of Japan and the intimate bods of translation" in Indra Levy (ed.) *Translation in Modern Japan*. London and New York: Routledge, 213-233.
- Bohn, Mariko T. and Yoshiko Matsumoto (2008) "Young women in the Meiji period as linguistic trendsetters", *Gender and Language*, Vol. 2.1, 51-86.
- Brandon, James R. (1997) "Some Shakespeare(s) in Some Asia(s)", *Asian Studies Review* 20, 1-26.
- Howland, Douglas (2002) *Translating the West: language and political reason in nineteenth century Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Hyun, Theresa (2004) *Writing Women in Korea- Translation and Feminism in the Colonial Period*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Inoue, Miyako (2003) "Speech without a speaking body: "Japanese women's language" in translation", *Language & Communication* 23, 315-330.
- Kataoka, Kuniyoshi (1995) "Affect in Japanese Women's Letter Writing-Use of Sentence-final Particles *Ne* and *Yo* and Orthographic Conventions", in *Pragmatics* 1, 427-453.
- Keene, Donald (1984) *Dawn to the West- Japanese Literature of the Modern Era. Volume 2 Poetry, Drama and Criticism*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Koyama, Shizuko (2012) *Ryōsai Kenbo: The Educational Ideal of 'Good Wife, Wise Mother' in Modern Japan*. Leiden: Brill
- Levy, Indra (2006) *Sirens of the Western Shore-The Westernesque Femme Fatale, Translation, and Vernacular Style in Modern Japanese Literature*. New York: Columbia University Press.
- Lowy, Dina (2004) "Love and Marriage: Ellen Key and Hiratsuka Raicho Explore Alternatives", *Women's Studies* 33, 361-380.
- Nakamura, Momoko (2007) *Sei to nihongo- kotoba ga tsukuru onna to otoko* (Sex and Japanese- language constructing women and men). Tokyo: NHK Books.
- Nordeborg, Martin (2009) "Confucian Frosting on a Christian Cake-The Translation of an American Primer in Meiji Japan", *Japanese Language and Literature*, Vol. 43, No. 1, April, 83-119.
- Poulton, M. Cody (2010) *A Beggar's Art-Scripting Modernity in Japanese Drama, 1900-1930*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

- Powell, Brian (2002) *Japan's Modern Theatre- A Century of Continuity and Change*. London: Japan Library.
- Saeki, Junko (2011) "From *iro* (eros) to *ai*=love-The case of Tsubouchi Shôyô", in *Translation in Modern Japan* (ed. Indra Levy). London and New York: Routledge, 73-101.
- Scott Miller, J. (1985) "Det tidiga mottagandet av Strindberg i Japan", Translated by Eva Liljegrån, *Artes* (Stockholm), 11:4. 77-89.
- Strindberg, August (1913) "Hakushaku reijô" (Miss Julie), translated by Tamizô Shimamura, in Strindberg et.al. *Kindai kyakuhon sôsho* (Series of Modern Screenplays) vol. 5, Tokyo : Gendaisha.
- Strindberg, August (1925) "Jurie jô" (Miss Julie), translated by Masao Kusuyama, in *Kindaigeki taikai* (Collection of modern plays), Vol. 4, Tokyo : Kindaigeki Kankôkai.
- Strindberg, August (1985, 2002) "Reijô jurii" (Miss Julie), translated by Koreya Senda, in *Sutorindoberi meisakushû* (Collected famous works of Strindberg). Tokyo : Sanyôsha.
- Strindberg, August (1913) "Miss Julia- A Naturalistic Tragedy", translated by Edwin Björkman, in *Plays by August Strindberg: Second series: There are crimes and crimes, Miss Julia, The stronger, Creditors, Pariah*. Authorized ed. New York: C. Scribner's sons.
- Strindberg, August 1912-1921. "Fröken Julie", i *Samlade Skrifter*, Band 23 Naturalistiska sorgespel. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Suzuki, Michiko (2010) *Becoming Modern Women- Love & Female Identity in Prewar Japanese Literature & Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- Woolard, Kathryn A. and Bambi B. Schieffelin (1994) "Language Ideology", *Annual Review of Anthropology*, Vol. 23, pp 55-82.
- Yomiuri Shinbun November 26, 1923.

Correspondences in Strindberg's *Miss Julie*. A translation problem

Egil Törnqvist

Dramatic dialogue in general and Strindberg's in particular is characterized by a tendency to let a limited number of words recur and correspond with each other.¹ It is an economical way of creating depth and suggestivity within the length of a play. When the corresponding words are unusual and/or found fairly close to each other, translators can easily discover them and take them into account. But often these words are exceedingly common and spread out over the drama text. The question then arises: have the translators been aware of the corresponding function of these words? If so, to what extent have they taken this into account?

Choosing *Miss Julie* as an object of this kind of study is somewhat problematic since we are dealing with a text whose authenticity even in its most accurate form – the version in *August Strindbergs Samlade Verk* – is not guaranteed. On the other hand there is a special reason for choosing precisely this drama since the text is unusually dense. The drama has an exceptional genesis. In the first edition Joseph Seligmann, the editor, made a number of "corrections" in Strindberg's text. These corrections have in later editions gradually been removed. Without entering further into the complicated textual circumstances,² we can state that the text of *Fröken Julie* is found in five slightly different versions from 1888 to 1984. In all editions except the first the spelling, after the spelling reform of 1906, is normalized. In John Landquist's edition of *Samlade Skrifter av August Strindberg* the text is still corrupt. The director Alf Sjöberg was the first who made use of the original manuscript, which was made available in 1936; it was the basis for his legendary production of *Fröken Julie* at Dramaten in 1949 (Lagerroth/Lindström 115). Helped by Harry Bergholz' penetrating text-critical analysis of the play in 1954, Göran Lindström could to some extent restore Strindberg's original text in his edition for schools of

¹ The concepts 'correspond' and 'correspondence' are in other words here used in a literal, technical sense, used inter alia by Strindberg and referring to analogies between the spiritual and the material world.

² About this see Bergholz 1954:167-192, Smedmark in Strindberg 1964:494-511, Ollén in Strindberg 1984:312-316 och Ollén 1991:156-167.

1963. Carl Reinhold Smedmark went a step further a year later in his carefully annotated edition of the play in *August Strindbergs Dramer*. Gunnar Ollén, assisted by modern techniques enabling him to distinguish between Strindberg's and Seligmann's corrections, came still closer to the authentic text in his edition of 1984; in no less than "ca 870 places" his text in *Samlade Verk* differs from that of Landquist in *Samlade Skrifter*; in most cases, however, these are minor differences, often with regard to punctuation.

In my examination of the translation of correspondences in *Fröken Julie*³ I shall in the following limit myself to *one* target language, English, and to five of the more than twenty renderings of this play into English that have appeared since its first publication. I shall deal with two British and three American translations in the period 1955-81. The British translations are by Elizabeth Sprigge and Michael Meyer, the American by Arvid Paulson, Walter Johnson and Harry G. Carlson; as appears from the surnames of the American translators, these are all of Swedish descent. In all cases we deal with translations directly from the Swedish,⁴ probably based on the text in *Samlade Skrifter*,⁵ in some cases with attention to later restoration of the text. The source text used in the following is the text the translators have in all likelihood made use of: that in *Samlade Skrifter*,⁶ page references refer to this text. The surnames of the translators are abbreviated as (S)prigge, (P)aulson, (M)eyer, (J)ohnson och (C)arlson.

The correspondences in *Fröken Julie*⁷ concern the iteration of the same word(s), sometimes by the same speaker, sometimes by different speakers, to the same or to different speaking partners in different contexts and stages of the dramatic process. Take the use of Swedish "*fin*". The first time it is used to describe Julie's former fiancé:

1. JEAN [*till Kristin*]. Det var ju en **fin** karl, fast han inte var rik. (117)

The translators render "*fin*" by "decent enough" (S), "fine" (P, J) or "a gentleman" (M, C). S's and M's freer versions seem determined by a striving for idiomatic naturalness. Soon the expression "*fin karl*" is applied to Jean himself:

³ Several of the source text examples have earlier been discussed in Törnqvist 2001:78-80 and in Törnqvist 2012:64-71, 196-202, also to be found on www.missjulie.eu.

⁴ This is explicitly made clear on the title page of three of the translations. See the list of target texts in the bibliography.

⁵ Probably, since only Carlson (xxi-xii) informs the reader on which edition he has based his translation.

⁶ Except in one case, to which I shall return, the differences with regard to correspondences between this version of the play and that in *Samlade Verk* is negligible.

⁷ These are in the quotations that follow printed in bold.

2. JEAN [*till Kristin*]. Du blev nog glad om du fick en sån **fin** karl som jag; och jag tror inte du haft skada av att man kallar mig din fästman! (119)

This time the translators render "*fin*" by "smart" (S), "fine" (P, J), "a gentleman" (M) or leave it untranslated (C). Next time we come across the word it concerns Julie:

3. JEAN [*till Kristin*]. Jag skulle vilja säga, att hon inte är **fin**. (120)

Jean finds the daughter of the Count lacking in refinement through her tendency to lower herself below her class. The translators here render the word by "refined" (S, C), "refinement" (P), "a lady" (M) or "nice" (J). In the last two cases they have departed from the source text's use of the same word here as in (1) and (2). "Nice" seems misplaced in its lacking class implication. Next time we meet the word it applies to social class:

4. JEAN [*till Fröken*]. Dessutom har jag hört **fint** folk tala [...]! (140)

The translators render "*fint folk*" by "educated folk" (S), "cultured people" (P), "gentry" (M), "better" people" (J) or "people like you" (C). The variation testifies to the difficulty of finding a satisfactory counterpart of "*fint folk*" in English.

By dancing with the common people Julie lowers herself below her class. A much more decisive step in the same direction is her sexual intercourse with her servant Jean. For Jean, disillusioned after having had sex with Julie, her refinement, questioned already in the opening, no longer seems genuine:

5. JEAN [*till Fröken*]. [...] spela inte **fin**, för nu äro vi lika goda kålsupare! (150)

Again the translators provide different versions for "*fin*": "giving yourself airs" (S), "prim and prudish" (P), "the lady" (M), "refined" (J), "the grand lady" (C). The cheating has its counterpart in a 'masked' outward appearance:

6. JEAN [*till Fröken*]. [...] att det var puder på den **fina** kinden [...] (154)

"*Fina*" here signifies at once something attractive and aristocratic. The translators are forced to choose one of the two: "lovely" (S, C), "delicate" (P), "whiteness" (M), "smooth" (J). Sexually stirred Jean flatters Julie:

7. JEAN [*till Fröken*]. [...] Ni är skön, ni är **fin** [...] (155)

”*Fin*” here refers less to Julie’s noble birth than to her noble nature as a human being. Jean’s view at this point grossly contradicts his description of her in (5) and (6). The use of the same word in these places highlights his ambivalent attitude or, alternatively, his mendacity in (7).

In the translations, ”*fin*” is rendered by the trivial ”fine” (M) or, somewhat exaggeratedly, by ”glorious” (S, P, C) or ”splendid” (J). Here ‘refined’ might have been a better choice. We have already seen how Jean connects ”*fin*” with the upper class. This aspect now receives an historical dimension:

8. JEAN [*till Fröken*]. [...] jag har **finare** anor än ni [...] (163)

For ”*finare*” the translations have the literal ”finer” (J), the idiomatic ”better” (S, M, C) or the circumstantial ”cleaner and more respectable” (P).

Towards the end of the play ”*fin*” surprisingly applies to Kristin. Jean has suggested that he and Julie go to Switzerland to start an hotel there. Julie then suggests – perhaps out of fear to be left alone with Jean – that Kristin accompany them. As bait she promises the cook a post as head waitress:

9. FRÖKEN [*till Kristin*]. [...] du får lov att gå **fint** och nätt klädd, när du ska visa dig för folk [...] (179)

”*Fint*” is here unproblematically translated with ”fine” (M), ”nicely” (S, P, J) or ”beautiful” (C). The last time we come across the word is an a statement recalling Jean’s self-complacency in (2). He was then – for dramaturgic reasons – not contradicted by Kristin. Now he is:

10. JEAN. Ja du har fått att göra med en **fin** karl, det är tur för dig!
KRISTIN. Jo, det är en **fin** karl som säljer grevens havre från stallet (181)

The translators render both ”*fin*” with ”fine” (P, J), ”a gentleman” (M, C) or ”high-class” (S).

Variation, our survey tells us, is conspicuous both within and between the target texts. The exception is M who sticks to a rather homogeneous upper class pattern. Characteristic of the source text’s ”*fin*” is that it combines thematic complexity with idiomatic naturalness. The incongruity between source and target language often force the translators to choose: abstain either from thematic shades or idiomatic naturalness; not surprisingly, the latter usually prevails. Replacing constancy with variability also means that suggestions emanating from the use of the same word(s) by different characters in different contexts are diminished or even lost sight of.

If the source text's insistence on a permanent verbal pattern often shrinks in the target texts, the opposite is sometimes true. Thus when confronted with the smell of roasted kidney Jean in S exclaims "Fine!" where the source text has "*Skönt!*" (119). And about Julie it says in the same translation that she is "a fine girl", where the source text has "*stätlig är hon*"(120).

In the source text Jean and Julie's ex-fiancé are linked through Jean's positive expression "*en fin karl*". A little later they are connected through Julie's negative word "*usling*":

1. FRÖKEN [*till Jean om ex-fästmannen*] Det var en **usling**, som jag skänkte min kärlek.
JEAN. Det säger ni alltid – efteråt! (140)
2. FRÖKEN [*till Jean*]. **Usling!** (152)

The word pattern continues:

3. FRÖKEN [*till Jean*]. Jag är en **usling**; men hjälp mig! (153)
4. FRÖKEN. Har han [*ex-fästmannen*] sagt att det var han, den **uslingen**?
JEAN. Det var nog ingen **usling!** (160)
5. FRÖKEN [*till Kristin om Jean*]. Akta dig för denna **usling!** (176)
6. FRÖKEN [*till Jean*]. [...] det där om att alla människor äro lika – det fick jag av honom, min trolovade – som jag därför kallar **usling!** (184)

The connection between the two men is obvious if we combine (1) and (2). Moreover, Jean expands the parallel by implying that the pejorative word serves to put the blame retroactively ("*efteråt*") on the ex-fiancé; the adverb is ambiguous; it could allude to the broken engagement or – if Julie's "*kärlek*" (love) at the time of the intercourse is seen as no more than sexual desire – to a post-coital feeling; in the latter case (1) anticipates the use of "*usling*" (wretch) in (2). When Julie in (3) applies the word to herself, it means that she takes full responsibility for what she has done – as she does at the end. When (in 4) she is again ready to blame the ex-fiancé, Jean contradicts her with an implicit reference to what he said in (1). After the slaughtering of the greenfinch Jean appears to Julie as a wretch (5) against whom she must warn Kristin whose engagement to Jean is comparable to Julie's former engagement to her fiancé. This hateful outburst does not prevent Julie from suggesting to Kristin that they "all three go abroad" together (180); the wretch has

suddenly become a travel companion. Finally (6) Julie admits that it was the fiancé's democratic idea "that all people are alike" – a variation of Jean's idea that in reality "there is not much difference [...] between people and people" (142) – that made her call him a wretch.

For the source text's consistent "usling" the target texts have a number of different options. S has "rotter" (1), "beast" (2), "rotten" (3), "cad" (4, 6), "scoundrel" (5). P has "blackguard" (1), "cad" (2), "a wretched woman" (3), "scoundrel" (4), "villain" (5), "a mischief-maker, a scoundrel" (6). M has "bastard" (1), "swine" (2), "worthless" (3), "liar" (4), omission (5), "wretched little fool" (6). J has "scoundrel" (1-2, 4, 6), "wretch" (3, 5). C has "swine" everywhere except in (3) where he has "worthless". In the source text Julie uses the highly negative "usling" not only about her ex-fiancé and about Jean but also (in 3) about herself. It is striking that the translators tend to soften her self-criticism by using other, less negative words than those used about the men. Julie's violent shifts from contempt of others to self-contempt is in other words somewhat relativized in the translations.

In the play there are two dogs – Julie's thoroughbred Diana and the gatekeeper's mutt – which socially and sexually contrast with each other. In the stable yard Jean, unseen, has witnessed Julie's treatment of her fiancé:

1. JEAN [*till Kristin*]. Jo, hon [Fröken] lät honom [fästmannen]
springa över ridspöet som en **hund** man lär
hoppa. (118)

Soon attention is drawn to the abortifacient brew Kristin is cooking:

2. JEAN. [...] Vad kokar du nu? som luktar så infernaliskt!
KRISTIN. Å, det är något fanstyg, som fröken Julie
skall ha åt **Diana**.
JEAN. [...] Men vad ska du stå och koka åt
hundrackan på helgdagsafton? Är **den**
sjuk, va?
KRISTIN. Ja, **den** är sjuk! **Hon** har smugit ut med
grindstugans **mops** – och nu är det på tok –
och se, det vill inte fröken veta av! (120)

The imagery continues:

3. JEAN [*till Fröken*]. [...] En **hund** kan få ligga i grevinnans soffa
[...], men en dräng -- (139)

Correspondences in Strindberg's Miss Julie

4. JEAN [*till Fröken*]. Har du sett någon flicka av min klass bjuda ut sig på det sättet? Sådant har jag bara sett bland **djur** och fallna kvinnor! (153)
5. FRÖKEN. [...] Jag skulle vilja låta döda er som ett **djur**...
JEAN. Som man skyndar sig att skjuta en galen **hund**. Inte så?
FRÖKEN. Just så!
JEAN. Men nu finns ingenting att skjuta med – och inte någon **hund**. Vad ska vi då göra? (160f.)⁸
6. FRÖKEN [*till Jean*]. [...] du **hund**, som bär mitt halsband [...]. (175)
7. FRÖKEN [*till Jean*]. [...] Befall mig, och jag ska lyda som en **hund**! (185)

The fiancé is in (1) reduced to a dog, trained by Julie the way she trains her thoroughbred Diana, named after the Roman hunting goddess who wants to remain virginal. In (2) Diana is sexually and racially as well as through her 'misalliance' and pregnancy linked with Julie. The thoroughbred with the divine name is by Jean deprived both of her sex ("den") and her pedigree ("grindstugans mops"). When it says that Diana "slunk off with the gatekeeper's mutt" (120), the euphemism relates to Julie's mother who "hid herself in the attic or the garden" and sometimes "stayed out all night" (158), dissembler for her secret meetings with her lover, while at the same time foreboding Julie's escape into Jean's room where their copulation takes place. In (3) we hear that the thoroughbred that is treated much better than the servant. Just as the fiancé in (1) refused to be treated like a dog, so Jean now refuses to be reduced to less than a dog. In (4) it is Julie's turn to be compared to an animal through her behaviour during the intercourse. Julie counters in (5) – I here follow Smedmark's edition – by hinting at what Jean makes explicit: the killing of animals who have been exposed to sodomy.

The animal imagery becomes especially provocative here. In his free quotation from penal law Jean compares Julie to the criminal person, himself to the innocent animal. But, he continues, penal law is in this case not applicable, for there is "no animal". He now, in contradiction to what he has just indicated, chooses to interpret

⁸ This is Seligmann's corrupt version in *Samlade Skrifter*. In Smedmark's restored version (Strindberg 1964:343) the passage reads (bolds here added) :

FRÖKEN. [...] Jag skulle vilja låta döda er som ett **djur**...

JEAN. Den brottslige dömes till två års straffarbete och **djuret** dödas! Inte så?

FRÖKEN. Just så!

JEAN. Men nu finns ingen åklagare – och inte något **djur**. Vad ska vi då göra?

the law literally; as a human being, created in the image of God, he cannot be an animal. For Julie the idea remains that she in a transferred sense has committed sodomy with Jean and that both should be punished for it. At the end of the play it is she who like the innocent animal of the law is "punished" with death while he goes free.

In her rage Julie in (6) continues to regard Jean as the "dog" who wears her "collar", a verbal degradation corresponding to the one she has exposed her fiancé to in action. In (7), finally, we have a marked reversal when the Count's daughter, burdened by guilt feelings, compares herself to a dog ready to obey her servant Jean.

Turning to the translations we discover that in (1) "*hundrackan*" is rendered as "bitch" (S, P, J), "confounded dog" (M) or "damn mutt" (C). The name Diana indicates that we deal with a bitch. This is confirmed by Kristin's "*hon*". The feminine form is retained by all the translators except M who, insensitive to the parallel with Julie, has "it". "*Mops*" is rendered by "pug" (S, M), "pugdog" (P), "mutt" (J) or sadly unspecified simply by "dog" (C).

Much later Julie, when imagining herself married to Jean, speaks of herself as "*fru Grindstugan*" (175). In other words she compares Diana's copulation with the gatekeeper's mutt with her own socially degrading intercourse with Jean. The parallel is telling. It is therefore regrettable when it is barely discoverable in the translations. There we find with S "the pug at the lodge" – "Mrs. Hovel", with M "gatekeeper's pug" – "Mrs. Porter", with J "gatekeeper's mutt" – "Mrs. Gatehouse", with C "gatekeeper's dog" – "Mrs. Bootblack". Only P retains the literal correspondence of the source text: "gatekeeper's pugdog" – "Mrs. Gatekeeper".⁹

Another problem appears in (5). Here S and P follow the corrupt version in *Samlade Skrifter*, whereas M, J and C follow Strindberg's original text as demonstrated by Bergholtz (174) and applied by Lindström and Smedmark. With his "corrected" version Seligmann – as well as S and P who follow him – replace the important sodomy parallel with the far less significant madness connection.

Because of the word's commonness the correspondences referring to "*smuts*" (dirt) are less conspicuous:

1. JEAN [*till Kristin*]. [...] hon [Julies mor] gick med **smutsiga**
manschetter, men skulle ha grevekronan i
knapparna. (120)

2. FRÖKEN [*till Jean*]. [...] Tag mig bort från denna **smuts** som jag
sjunker i! (151)

⁹ Margareta Mattsson (132) comes to the same disheartening conclusion when discovering that out of the thirteen English-speaking translations of *Fröken Julie* she has studied, only two retain the literal reiteration of the source text.

3. FRÖKEN. Att en människosjäl kan vara så djupt
smutsig!
- JEAN. Tvätta'n då! (153)
4. JEAN [*till Fröken*]. [...] att näsduken var **smutsig**, fastän den
luktade parfym [...] det pinar mig se er
sjunken så djupt, att ni är långt under er
kokerska; det pinar mig som att se höst-
blommorna piskas sönder av regnet och för-
vandlas i **smuts**. (154)
5. JEAN. Ni är blek som ett lik och – förlåt, men ni är
smutsig i ansiktet.
- FRÖKEN. Låt mig tvätta mig då! (172)

In (1) the mother's low social origin is visualized in the dirty cuffs, while her social rise is apparent in the Count's crest. In (2) Julie's dream of falling is as it were repeated in her feeling of sinking. In (3) Julie accuses Jean of being morally dirty. Her pale metaphor is reactivated through his reply. It is up to her, Jean feels, to rid him from his low morals. Her accusation is in other words turned back on herself and her class. Jean's "wash" – the enclitic Swedish form "tvätta'n" is vulgar – underlines that Jean links his moral with his social class, a class suppressed by the one Julie represents. In (4) Jean compares Julie's social and moral decline – the intercourse with a servant – with flowers getting filthy; the comparison tells us how something beautiful turns ugly. Unlike Julie's accusation in (3) Jean's is here implicit. The comparison with the flowers seems to express his feelings for Julie at this moment rather than her fate as such. Or is the comparison meant to relieve them both of guilt-feelings? After all, flowers cannot help getting dirty from rain. Does Jean perhaps hint at an indivertible fate? (5) mirrors (3) but with reversed roles; it is now Jean who accuses Julie of being dirty. But unlike him she is prepared to wash *herself*. The difference between them with regard to guilt feelings and sense of responsibility here seems indicated.

Although the translators have had few problems with the dirt references, we may note that noone reiterates the same word the way Strindberg does. They vary between "dirty" and "filthy". M has in (2) "mire", P has in (5) "not clean", both unnecessary variations.

Linked to the dirt imagery is the idea of sinking or falling, socially, sexually, morally, religiously (Original Sin). When Julie has just entered the kitchen in the basement – in her eyes voluntarily lowering herself – Jean corrects her:

1. Det är ingen som tror att ni godvilligt stiger ner; folket kommer alltid att säga att ni **faller** ner! (132).

But Julie ignores the objection with an emotional argument:

2. [...] jag längtar att få **falla**; men jag **faller** inte (132).

In the immediate context the social perspective has priority. It concerns both her class- and guilt-determined striving for equality – compare her ex-fiancé’s idea that “all people are alike” (184) – and the need of the blue-blooded to gain strength from those closer to earth. Soon the longing to fall proves to be a longing for death; in Julie’s words: “were I to reach the ground I’d want to bury myself in the earth” (132). All the translations render “*faller /falla*” in (1-2) literally by “fall” except P who in (2) simply renders “*faller inte*” by “don’t”. After the intercourse falling has become negative also for the now disillusioned Julie:

3. FRÖKEN *skriker i krampanfall*. [...] Jag **faller**, jag **faller**!

JEAN. **Fall** ner till mig, så skall jag lyfta er sedan!
FRÖKEN. Vilken förfärlig makt drog mig till er? Den svages till den starke? Den **fallandes** till den stigandes! (149)

For the reader Strindberg alludes to falling even in his stage direction, thereby suggesting a connection between printed words and mental state. The translators cannot retain this connection. S and P render “*i krampanfall*” by “*hysterically*”, M, J and C by “*convulsively*”. The words in the dialogue referring to falling are translated literally by them all except in one case by P when he renders “*fallandes*” by “*weak*”.

Jean – he too post-coitally disillusioned – gives his view of Julie’s part in the intercourse:

4. JEAN [*till Fröken*]. [...] Har du sett någon flicka av min klass bjuda ut sig på det sättet? Sådant har jag bara sett bland djur och **fallna** kvinnor! (153)

Julie’s falling has now explicitly received sexual significance. What she thought to be love has been reduced to copulation urge. The aristocratic Julie has in Jean’s eyes in her behaviour – she has been sexually provocative – proved to be cruder than the women of his own class. Jean’s male chauvinism, prescribing passivity on the part of the woman, is certainly representative of the 1880s.

The important connection between social and sexual decline, indicated in the expression “*fallna kvinnor*”, is retained in the translations only by J. S, P, M here have

"prostitutes", C has "streetwalkers"; the reason for this deviation on their part is probably that "*fallna kvinnor*" in Swedish sounds more natural than "fallen women" in English. What you gain with the more idiomatic synonyms, you lose in thematic accuracy.

In the pronounced class society described in *Fröken Julie* the classes are mutually dependent and hostile. Next to the three main characters there are the servants at the castle. We see them incidentally in the so-called Ballet (144). But they are frequently commented on. "*Folk*" is a key word in the play. To retain the source text's constant iteration of this word in the target texts should not, one would think, be a great problem. But the translations here again let variation prevail above concistence. As part of the exposition in the play opening Jean says to Kristin:

1. JEAN. Det är besynnerligt i alla fall, med en fröken, hm, att hellre vilja stanna hemma med **folket**, va?, än följa sin far bort till släktingar? (118)

Here the contrast between distant and close relations as well as that between upper and lower class is indicated. In either case Julie's choice is unconventional and contrary to decorum.

For "*folket*" J here has "the people", M and C "the servants", P "the help", and S "the yokels". The last, pejorative word means that Jean's contempt for the people at the castle already here is expressed. Jean soon voices his distrust of the people at the castle:

2. JEAN [*till Fröken*] . Uppriktigt talat, men utan att vilja såra, så undrar jag ändå om det är klokt av fröken Julie att dansa två gånger efter varann med samma kavaljer, i synnerhet som det här **folket** icke är sent att ge tydningar... (122)

J generalizes the key word by rendering "*det här folket*" by "the people".

Although she has just been dancing with her servants in the barn, Julie speaks about it as if she has been a gracious observer of the dance. Her perspective is highly hierarchic:

3. FRÖKEN [*till Jean*].[...] Jag, husets härskarinna, hedrar **folkets** dans med min närvaro [...] (123)

S, P and J here speak literally of "the people", M paternalistically of "my servants", while C has Julie condescendingly include Jean in her "your".

Instead of being flattered by Julie's inviting him to dance with her, Jean flees back to the kitchen, aware that his mistress's pretended folksiness – it is Midsummer Eve – is not appreciated by her people. To Kristin he reports:

4. JEAN. [...] Och **folket** står och grinar åt henne bakom dörrarna. (124)

S here has "people", P and J "the people", M "everyone" and C "everybody". In the last two cases the class aspect is weakened.

To Julie's rhetorical question what it would matter if anyone saw her and Jean together in the kitchen, he answers:

5. JEAN. Att **folket** pratade, helt enkelt! (130)

All the translators here have "people" except S who has "they". In the source text it is the people at the castle who are gossipy, in the target texts it is people in general.

When Julie wants to go out in the park and pick lilacs, Jean protests. When she provocatively says "You surely don't imagine that...", he replies:

6. JEAN. Nej, inte jag, men **folket**. (131)

P and J here literally have "the people", S and C have "others", M has "other people".

Jean declares to Julie:

7. JEAN. [...] för **folket** är intet heligt! (131)

The concept has now been widened. We get an indefinite crossing between the earlier meaning 'people at the castle' and the new: 'the lower class', 'people in general'. J translates literally with "the people", M and C more specifically with "these people", S condescendingly with "these rustics" and P misleadingly with "anybody".

Julie imagines that she "descends" to the common people. Jean claims that they are of another opinion:

8. JEAN. [...] **folket** kommer att säga att ni faller ner!
FRÖKEN. Jag har högre tankar om **folket** än ni! (132)

In both cases Julie is the victim of a romantic illusion. Because of the great social gap between her and them she has neither any insight in common people's true mentality nor in their negative feelings about their superiors. In both the quoted lines "*folket*" is ambiguous. It can, again, mean the people at the castle or people in gene-

ral, specifically the lower class. In the first case Julie's demands are much more modest than in the latter. After all, she has some familiarity with the people at her own place. A plausible compromise would be that through a certain familiarity with her own people she claims to know about people in general, a common misconception.

With his "the people" J here chooses the more limited and modest possibility – as does S with Julie's hierarchic "our people". P, M and C prefer the more generalizing, indefinite and pretentious form "people".

When Julie wonders how Jean has learnt his "charming" way of expressing himself, he answers that he has read novels and visited the theatre.

9. JEAN [*till Fröken*]. [...] Dessutom har jag hört fint **folk** tala, och av dem har jag lärt mest. (140)

For the somewhat vague expression "*fint folk*" J has "better people" which is not quite the same. With his "gentry" M makes the expression synonymous with the upper classes. With "educated people" (S) and "cultured people" (P) it indicates cultivation rather than wealth. C avoids the difficulty of finding a true equivalent by having Jean refer to Julie's own kind: "people like you".

Jean's contempt for the class he has left behind him characterizes his choice of words:

10. JEAN [*till Fröken*] [...] Att dansa med **packet** däruppe roar mig verkligen inte. (141)

For "*packet*" the translators all choose different words: "that crowd" (S), "that riff-raff" (P), "that pack" (M), "that mob" (J), "the rabble" (C). As we shall see P's unidiomatic "pack" has a corresponding function lacking in the other variants.

Now the servants are approaching the kitchen:

11. JEAN [*till Fröken*] [...] För övrigt — om jag inte hör orätt — kommer **folket** hitåt för att söka mig! (142)

The translations here have "people" (S), "the people" (P, J), "the other servants" (M), "the others" (C); the last two choices are unhappy since Jean least of all wants to be grouped with the ordinary servants at the castle.

As they approach, the servants sing a song. Still unaware of its words Julie continues to claim that she has a higher opinion of the people than Jean:

12. FRÖKEN [*till Jean*] . Jag känner **folket**, och jag älskar det, liksom de hålla av mig. (142)

The key word is still vague here. In the target texts only the most immediate meaning ‘the people at the castle’ is retained: ”our people” (S), ”the people here” (P), ”these people” (M), ”my people” (J), ”all these people” (C).

When Jean informs her that the song is actually a lampoon about him and her, she revises her views about the people, now finding their behaviour two-faced. And Jean agrees while generalizing:

13. JEAN.[*till Fröken*]. **Packet** är alltid fegt! (143)

J and C here repeat the same word for ”*packet*” that they have used in (10). But S now has ”a pack like that”, P has ”people like them”, and M has simply ”they”. In the last two cases the pejorative sense in the source text has completely disappeared.

Julie’s earlier credulous view of the people has by now been replaced by distrust:

14. FRÖKEN[*till Jean*]. Tror ni jag vill låta **folket** peka fingret åt mig [...] (149)

”*Folket*” is rendered by “everyone” (S), ”the people here” (P), ”*them*” (M), ”the people” (J), ”the servants” (C).

In his attack on Julie’s provocative sexual behaviour Jean turns the traditional view of class difference around. Contrary to his earlier contempt for the people, he now places the servant girls morally above their mistress. Addressing Julie condescendingly as ”*du*”, he asks her rhetorically:

15. JEAN. Tror du att någon piga antastar **manfolk** som du? (153)

Why ”*manfolk*” rather than ‘*män*’? Perhaps because the compound emphasizes the sexual collective identity. The translations have here simply ”a man”. A stronger reason is that the word links Julie with her mother:

16. FRÖKEN [*till Jean*]. [...] hon [modern] hatade **manfolk** efter vad ni hört [...] (159)

This correspondence is missed in the translations which render ”*manfolk*” either by ”the whole male sex” (S, C) or simply by ”men” (P, M, J). Confronted with Kristin who has witnessed the nightly devastation in the kitchen, Jean resorts to a lie:

17. JEAN. Ah, det är fröken som dragit in **folket**. (167)

Even if Julie appears momentarily "crazy", can Kristin really believe Jean's lie? J translates "*folket*" literally with "the people". S has "the crowd", P "them all", M "the servants", C "everybody". We soon come across a new compound:

18. KRISTIN [*till Jean*]. [...] när man inte kan ha respekt för sitt **husbondfolk**. (169)

Kristin speaks generalizing about "man" and "sitt". The compound "*husbondfolk*" forms a problem for the translators who here have "employers" (S, M), "people I work for" (P), "people we work for" (C), or, rather misplaced, "family" (J). The next moment "*husbondfolket*" in Kristin's disillusioned eyes is reduced to "*folk*":

19. KRISTIN [*till Jean*]. [...] Men inte vill han tjäna åt **folk** som bär sig oanständigt åt? (169)

All the translators here render "*folk*" literally by "people". Kristin continues:

20. KRISTIN [*till Jean*]. [...] för äro inte de [i överklassen] bättre, så är det ingenting att sträva efter att bli bättre **folk**. (169)

Kristin seems to nourish the opinion that people of the upper class not only socially but also morally are to be seen as better people. However, Julie's behaviour has made her doubt the justification of this idea. The expression "*bättre folk*", that is not translated by J, is paraphrased by the rest. S has "live up to", P "any better", M "improve ourselves", C "better ourselves".

Jean's and Julie's "*manfolk*" returns, now in Kristin's mouth:

21. KRISTIN [*till Jean*]. [...] Fröken som var så stolt, så frän mot **manfolk** [...] (170)

Just as "*manfolk*" earlier connected the mother with the daughter, so the word now connects the daughter with the mother. All the translators render the word by "men" which means that three of them (P, M, J) vaguely indicate the correspondence with (16).

Julie who has lived all her life separated from the common people will, if the escape with Jean takes place, find herself in a completely different relationship with them. In a pseudo-monologue this new relationship is concretized:

22. FRÖKEN [*till Jean*]. [...] ett kvalmigt tåg, **inpackad** bland massor av **folk**, som ska gapa på en [...] minnena följa på **packvagnen**, och ångern och samvetskvalen! (172)

The lovely memories of the midsummers of her childhood, "the relatives, the friends", contrast with this imagined future, marked by stuffiness, anonymity, crowdedness and social hostility. It is hardly a coincidence that the source text twice makes use of 'pack' in Julie's compounds. In her private dystopia she sees herself surrounded by *pack*, rabble.

This subtle play upon words the translators cannot manage. "Inpackad" is rendered by "packed" (S, J), "squeezed in" (P), "squashed" (M), "jammed" (C); "folk" by "people" by all of them all except P who has "passengers". "Packvagnen" is translated as "baggage car" (S, J, C), "baggage-wagon" (M), or "one's baggage" (P).

The last time we come across the word "folk" is when Julie tries to persuade Kristin to accompany her and Jean on their journey abroad and promises her a post as head waitress:

23. FRÖKEN[till Kristin]. [...] och du får lov att gå fint och nätt klädd, när du ska visa dig för **folk** [...] du kan nog knipa dig en [...] rik engelsman [...] det **folket** är så lätt att [...] fånga (179)

"Folk" is here synonymous with people in general or rather reasonably well-off people in their capacity of hotel guests. The word is translated literally as "people" by P, J, C. M has "guests". S abstains from an equivalent noun and paraphrases with "ready to be seen". "Folket" here means 'countrymen'. The translators have "English people" (M), "the kind of person" (J), or simply "they" (S, P, C). Julie's suggestive – manipulative – transition in the source text from one sense of "folk" to another is lost in the target texts.

Occasionally "people" is used by the translators where the source text does not have "folk". In her recurring dream Julie experiences how "livet, mänskorna, allt, är en sörja" (132). "Mänskorna" is here translated as "people" by M, J and C; the source text's distinction between the universal and respectful "mänikor" and the ambiguous, sometimes pejorative "folk" hereby disappears. S and P have the thematically more correct but, especially orally, somewhat unwieldy "human beings".

As with every other element of dialogue, corresponding words and expressions are coloured by how they are said: neutrally, credulously, distrustfully, ironically, apologetically, persuasively etc. Readers are here often free to interpret as they like. Spectators, governed by director and actors, are much more confined. This is an important aspect which a textual examination can deal with only when the dramatist has indicated such kinesics in his text, a rather infrequent phenomenon in *Fröken Julie*.

As we have seen, the target texts have hardly ever been as consistent as the source text in the exact iteration of the same word(s), that is, in the indication of verbal

correspondences. The main reason is obviously that idiomatic rendering has prevailed over thematic.

Just as drama can be recipiated either as text for readers or as performance for spectators, so translators of drama can be more text-oriented or more performance-oriented. Arguably, Sprigge, Paulson and Johnson belong primarily to the former category, Meyer and Carlson primarily to the latter. Generation differences also play a part. Older translators tend to focus on source language while younger translators tend to focus on target language. The change is in line with the transition in recent decades from authorial to directorial theatre.

It is obvious that a translator of such a dense text as that of *Fröken Julie*, full of innuendos, has no easy task. He or she must be exceedingly sensitive to the subtext, to what happens behind what seems to happen. But the sensitiveness must not mean that the illusion that we deal with realistic dialogue gets lost. For this is an essential part of our possibility to identify with the characters.

In these conflicting interests the fundamental problem for drama translators is to be found. It explains why you can be a good translator without necessarily being a good translator of drama. The dramatist's Janus dilemma is to an even greater extent the dilemma of the drama translator.

Bibliography

Source texts

Strindberg, August (1888) *Fröken Julie: Ett naturalistiskt sorgespel*. Stockholm: Jos. Seligmann.

Strindberg, August (1914) *Fröken Julie: Ett naturalistiskt sorgespel*. *Samlade Skrifter*, 23. Red. John Landquist. Stockholm: Bonnier.

Strindberg, August (1963) *Fröken Julie: Ett naturalistiskt sorgespel*. Red. Göran Lindström, *Skrifter utgivna av Modersmålslärares förening*, 94, Lund: Gleerup.

Strindberg, August (1964) *Fröken Julie: Ett naturalistiskt sorgespel*. *August Strindbergs dramer III*. Red. Carl Reinhold Smedmark. Stockholm: Bonnier.

Strindberg, August (1984) *Fröken Julie: Ett naturalistiskt sorgespel*. *August Strindbergs Samlade Verk*, 27. Red. Gunnar Ollén. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Target texts

Strindberg, August (1955) *Miss Julie: A Tragedy in One Act*. In August Strindberg, *Six Plays of Strindberg*. In New Translations by Elizabeth Sprigge. Garden City, N.Y.: Doubleday & Company, Inc.

- Strindberg, August ([1960] 1969) *Miss Julie: A Naturalistic Tragedy in One Act*. In August Strindberg, *Strindberg's One-Act Plays*. Translated from the Swedish by Arvid Paulson. Introduction by Barry Jacobs. New York: Washington Square Press.
- Strindberg, August ([1964] 1982) *Miss Julie: A Naturalistic Tragedy*. In August Strindberg, *Plays: One*. Translated from the Swedish with introductions by Michael Meyer. London: Methuen.
- Strindberg, August ([1970] 1975) *Lady Julie: A Naturalistic Tragedy*. In August Strindberg, *Pre-Inferno Plays*. Translated with Introductions by Walter Johnson. Seattle: University of Washington Press.
- Strindberg, August (1983) *Miss Julie*. In August Strindberg, *Five Plays*. Translated, with an Introduction by Harry G. Carlson. New York and Scarborough, Ontario: New American Library.

References

- Bergholz, Harry (1954) Towards an Authentic Text of Strindberg's *Fröken Julie*. *Orbis litterarum*, 9.
- Lagerroth, Ulla-Britta & Lindström, Göran (1972) *Perspektiv på Fröken Julie*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Mattsson, Margareta (1974) Strindbergs *Miss Julie* in English: The Value of Literalness in Translation. *Scandinavica*, 13.
- Ollén, Gunnar (1991) Hur identifierades förläggarens ingrepp i Strindbergs manuskript till *Fröken Julie*? In *Textkritik: Teori och praktik vid edering av litterära texter*. Red. Barbro Ståhle Sjönell. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Törnqvist, Egil (2001) *Det talade ordet: Om Strindbergs dramadiolog*. Stockholm: Carlsson.
- Törnqvist, Egil (2012) *Drama as Text and Performance: Strindberg's and Bergman's Miss Julie / Drama som text och föreställning: Strindbergs Fröken Julie och Bergmans*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Also to be found on www.missjulie.eu

Qui a peur de Fred Vargas?

Notes sur la réception de la reine du polar français en Suède

Malin Isaksson

1. Introduction

Le polar nordique remporte des succès énormes en France. Les romans de Henning Mankell, Camilla Läckberg, Stieg Larsson et bien d'autres occupent des sections entières dans les librairies et se vendent par milliers. Les lecteurs français les apprécient, semble-t-il, en grande partie grâce à certaines particularités scandinaves, comme le note Elisabeth Tegelberg dans une étude de la réception du polar suédois en France. De tels traits scandinaves sont, par exemple, la thématique de l'écroulement du « modèle suédois » et des descriptions détaillées de la vie quotidienne des enquêteurs – y inclus le temps qu'il fait aux latitudes de Kurt Wallander, Erika Falck et Lisbeth Salander (Tegelberg 2007 : 432, 437). En Suède aussi, les auteurs en question font ravage : les Suédois lisent volontiers des polars. À la différence des lecteurs français, cependant, il semblerait qu'ils ne cherchent pas la différence sous forme de romans policiers relevant d'une tradition autre que la leur, mais restent fidèles aux successeurs de Sjöwall et Wahlöö, le duo célèbre à qui on attribue l'invention du polar suédois contemporain.

Par contre, la reine du polar français, Fred Vargas (pseudonyme de Frédérique Audoin-Rouzeau) n'a jusqu'ici reçu qu'un accueil plutôt froid en Suède. Dans un autre pays où la tradition des romans policiers est solide, la Grande-Bretagne, les titres de Vargas sont des best-sellers. Sara Poole (2001) constate que « [i]f no French or Francophile friend has yet pressed into your hand a fashionably matt-black, Editions Viviane Hamy volume by Fred (Frédérique) Vargas, with the caveat that you are to read it quickly because *Untel* wants it soonest ... it can only be a matter of time », suggérant par là que les lecteurs britanniques sont touchés par une véritable fièvre Vargas. La série de romans qui lui a valu ce succès en Grande-Bretagne, ainsi que dans une vingtaine d'autres pays, est celle qui met en scène le commissaire Adamsberg et son équipe. La série compte huit romans à ce jour, dont un roman graphique illustré par Baudoin : *L'homme aux cercles bleus*

(1996), *L'homme à l'envers* (1999), *Les quatre fleuves* (avec Baudoin, 2000), *Pars vite et reviens tard* (2002), *Sous les vents de Neptune* (2004), *Dans les bois éternels* (2006), *Un lieu incertain* (2008) et *L'armée furieuse* (2011). Outre l'estime des lecteurs, Vargas a reçu des prix littéraires en France et à l'étranger, dont le CWA International Dagger Award qui lui a été attribué pas moins de quatre fois. Si cinq des titres cités existent aujourd'hui en traduction suédoise et en livre de poche, c'est grâce à la petite maison d'édition Sekwa, spécialisée en littérature francophone, qui a pris le relais, en 2012, quand Wahlström & Widstrand a enlevé Vargas de son catalogue d'auteurs. Trois titres supplémentaires de la série Adamsberg restent toutefois toujours inaccessibles en suédois, ainsi que les tout premiers polars de Vargas, notamment une trilogie publiée entre 1995 et 1997 (*Debout les morts*, *Un peu plus loin sur la droite* et *Sans feu ni lieu*). Celle-ci porte sur des enquêteurs civils, à savoir Louis Kehlweiler, retraité du Ministère de l'intérieur, et trois jeunes universitaires au chômage que l'on appelle « les trois évangélistes ».

Nombre de traits chez Vargas donnent à penser qu'elle aurait tout pour plaire également à un public suédois, et les quelques rares critiques qui ont présenté et commenté ses romans dans la presse suédoise sont positifs dans l'ensemble. Marianne Jeffmar de *Svenska Dagbladet* écrit, au sujet de la traduction de *L'homme à l'envers* [Mannen som vände insidan ut], qu'il est rafraîchissant de prendre part d'encore un roman de suspens de l'auteure française « [i] en tid då bokmarknaden översvämmas av massproducerade så kallade deckare av svenskt eller amerikanskt ursprung » (SvD 1.9.2005). Jeffmar considère donc comme un avantage l'appartenance de Vargas à une veine littéraire autre que suédoise ou anglophone. Ses collègues de *Sydsvenskan* (Lundin, 2005) et de *Helsingborgs Dagblad* (MalMBERG, 2005) sont tout aussi favorables au roman en question. Pourtant, les titres de Vargas ne figurent pas sur les listes des meilleures ventes ni sur les étagères les plus voyantes des librairies en Suède. Dans ce qui suit, je me propose d'esquisser, au moyen d'une comparaison de quelques traits saillants chez Vargas et ses collègues suédois, quelques éléments de réponse à l'énigme que représente le succès manqué de Vargas dans un pays peuplé d'amateurs de polars.

2. Il était une fois...

Une caractéristique des romans de Vargas remarquée par les critiques aussi bien en France qu'en Suède, c'est leurs emprunts au fantastique et aux contes qui ont pour résultat une déstabilisation du réalisme sur lequel se base habituellement des romans policiers (ou 'rompols'). « Les polars que j'écris, comme la plupart des romans à énigmes, perpétuent la tradition des contes et des légendes. Ce sont des livres fondés sur l'inconscient collectif », déclare l'auteure elle-même (Abescat et Marzolf, *Télérama* n° 3030, 14.2.2008). Pour s'en convaincre, il suffit de se

rappeler quelques-unes des quêtes d'Adamsberg : il chasse un prétendu loup-garou dans le massif du Mercantour (*L'homme à l'envers*, 1999), il s'apprête à confronter un vampire dans les forêts serbes (*Un lieu incertain*, 2012), il est poursuivi jusqu'au Québec par ce qui semble être un revenant vindicatif (*Sous les vents de Neptune*, 2004) et il se tourne vers les légendes régionales et le mysticisme pré-moderne pour résoudre des meurtres d'apparence rituels (*Dans les bois éternels*, 2006, *L'armée furieuse*, 2011). De ce fait, Vargas s'inscrit dans une autre tradition que celle communément associée au polar suédois, caractérisé par son réalisme volontiers assez terne et ses perspectives socio-critiques. Elle affirme d'ailleurs, dans l'entretien déjà cité, que « [l]'idée, aujourd'hui courante, que le roman policier serait en charge de la réalité et de la critique sociale me paraît un contresens » (Abescat et Marzolf). Il y aurait donc de quoi rebuter le lectorat suédois, si tant en est que celui-ci préfère aux légendes l'héritage politico-réaliste de Sjöwall et Wahlöö.

Le fantastique ne l'emporte toutefois pas sur le dénouement réaliste des enquêtes d'Adamsberg et de son équipe. Ceux-ci finissent toujours par démystifier les crimes et dévoiler le criminel : un vrai homme ou une vraie femme en chair et en os. Autrement dit, les lois de réalisme propres au genre sont respectées. Les contes et légendes jouent leur rôle plutôt sur les plans thématique et narratif, les croyances folkloriques fonctionnant comme des éléments-clefs de l'intrigue ('adjuvants' ou 'opposants' du protagoniste, dirait Greimas). De plus, sur un niveau méta-textuel, ces éléments renvoient à un récit-type censé avoir certains effets sur les lecteurs. C'est à ces effets que l'auteure se réfère lorsqu'elle parle des romans comme « des histoires dont nous avons besoin pour vivre » car « les polars, comme les contes, servent à déjouer l'angoisse de la mort » (Abescat et Marzolf). C'est sans doute important pour l'effet cathartique que Vargas associe à ces textes que le rôle de criminel soit joué par un personnage humain – un être appartenant au domaine réaliste – qui peut être embarqué par les policiers, traîné devant la justice et puni. Quoi qu'il en soit, le mélange d'éléments fantastiques et de recherches criminologiques ne devrait pas faire fuir les aficionados suédois, vu le succès national d'auteurs comme Johan Theorin, John Ajvide Lindqvist et Mons Kallentoft. Theorin place ses récits dans le paysage brumeux d'un Öland hanté de revenants et d'autres présences surnaturelles, la commissaire de Kallentoft, Malin Fors, reçoit comme des messages télépathiques d'outre-tombe de la part des victimes des meurtres au centre de ses enquêtes. Des vampires et des zombies envahissent les romans d'Ajvide Lindqvist (fort socio-critiques, d'ailleurs, malgré les morts-vivants) au point de prendre le devant de la scène, reléguant les enquêtes policières aux marges de la narration. Le terrain devrait donc être préparé à accueillir à bras ouverts les romans criminolo-fantastiques de Fred

Vargas. Et pourtant, les lecteurs suédois hésitent, apparemment. Serait-ce moins à cause des morts-vivants que parce que les personnages ordinaires ne plaisent pas ?

3. Le promeneur solitaire

Les séries de romans policiers s'articulent volontiers autour d'un personnage récurrent, l'enquêteur. Créer un personnage central attrayant est crucial pour éveiller et soutenir l'intérêt des lecteurs pour toute une série et, partant, réussir à bien vendre, explique Ken Gelder dans son ouvrage *Popular Fiction*. De ce fait, les détails et les idiosyncrasies du personnage récurrent, ainsi que son passé et ses circonstances actuelles jouent un rôle de première importance, souligne-t-il (2004 : 63). La particularité la plus saillante du commissaire Adamsberg est sa méthode de travail qui n'en a pas l'air d'une. Pendant de longues marches à pied, il laisse libre cours à ses idées plutôt que de suivre un train de pensée logique et systématique :

C'était l'unique façon qu'il avait trouvée pour faire le tri dans ses pensées. Comme si grâce au mouvement de la marche, les pensées se trouvaient ballottées comme des particules dans un liquide. Si bien que les plus lourdes tombaient au fond et que les plus fines restaient en surface » (Vargas 1996 : 187-88).

L'eau est l'élément du processus intellectuel d'Adamsberg dont la pensée flottante finit pourtant par arriver au but, quoique par un chemin pas très droit. Grâce à son taux de réussite, ses supérieurs comme ses collègues doivent se résigner à le laisser divaguer même si cela les agace.

L'enquêteur solitaire qui n'en fait qu'à sa tête est un personnage-type de la fiction policière, bien entendu. Kurt Wallander, Malin Fors et bien d'autres exemples suédois correspondent également à ce stéréotype. Les descriptions détaillées des flâneries d'Adamsberg, et la place que Vargas y accorde, ne correspondent toutefois pas aux schémas de ce genre de récit qui tend à faire avancer l'intrigue – les lecteurs doivent rester accrochés – plutôt que de s'arrêter pour des réflexions philosophiques sur la nature de la pensée. La méthode d'Adamsberg est constamment contrastée à celle de Danglard, son bras droit hyper-logique : « pendant que Danglard, avec son esprit aiguisé, triait, classait, sériait et extrayait des solutions méthodiques, Adamsberg mêlait les niveaux d'analyse, inversait les étapes, dispersait les cohérences, jouait avec le vent » (Vargas, 1999 : 101). Si Danglard représente l'hémisphère cervical gauche, les pensées flottantes du commissaire appartiennent à l'hémisphère droit que l'on associe communément aux domaines de l'intuition, de la créativité, des émotions et du sens visuel. Les dessins incessants d'Adamsberg, sa faculté extraordinaire d'observer et de mémoriser des détails et

sa frustration lorsqu'il est empêché de marcher à l'air libre, viennent s'ajouter au portrait d'un homme dont l'hémisphère droit du cerveau serait dominant.

Ce trait de caractère qui peut paraître un peu surprenant chez un commissaire de police est une de ces idiosyncrasies du personnage récurrent que Gelder cite comme nécessaires pour gagner les lecteurs. C'est bel et bien l'effet produit, à l'en croire Bo Lundin de *Sydsvenskan*. Il décrit Adamsberg comme un commissaire original et sympathique, « en sympatiskt udda herre i det myllrande internationella kollektivet av deckarhjältar », et cela à cause de ses méthodes de travail : « Han bär sällan klocka och tänker långsamt och utstuderat planlöst, men med stor känsla för den avvikande detaljen » (17.10.2005). La mise en relief de la pensée flottante d'Adamsberg donne à penser que l'exploration de cette caractéristique porte une signification particulière (outre les avantages commerciaux qu'il y aurait à broser le portrait d'un enquêteur singulier). Le triomphe de l'intuition et de la lenteur sur la logique aiguisée et systématique, serait-il une sorte de métaphore pour le travail créatif littéraire ? Ou le commissaire qui rêve en flânant seul est-il simplement un petit clin d'œil au promeneur solitaire de Rousseau ?

Adamsberg porte quelques traits d'un autre enquêteur-type, à savoir l'anti-héros. Il fait son entrée sur scène, dans *L'homme aux cercles bleus* (1996), vêtu d'un costume froissé et très en retard pour son nouveau poste au commissariat du 5^e arrondissement. Les gens en général ne croient pas que c'est lui le commissaire, en partie parce qu'il est toujours mal mis, mais surtout parce qu'il n'a pas un comportement autoritaire. En outre, sa méthode d'enquête laisse penser qu'il tombe sur les coupables par le hasard de ses pensées en balade, non pas grâce à quelque exploit héroïque. Pourtant, il se distingue nettement des anti-héros suédois tant aimés par les lecteurs français (et suédois) par le fait qu'il est, somme toute, assez heureux. Même si sa vie privée n'est pas exactement bordée de réussites extraordinaires, il n'a pas du tout les problèmes d'un Wallander ou d'une Malin Fors. Alcoolisés, ulcérés et divorcés, ces derniers sont confrontés à autant de difficultés dans la vie privée qu'au travail (si ce n'est plus). Les détails de la vie privée d'Adamsberg sont épars en comparaison, et sa vie paraît bien tranquille par rapport aux tourments de ses homologues suédois. Selon Tegelberg (2007), l'emphase sur le petit train-train quotidien est une des caractéristiques appréciées par les fans du polar nordique en France. Si les lecteurs suédois partagent leurs préférences, Adamsberg aura du mal à gagner leur faveur.

4. L'équipe

Plus une série de rompsols avance, plus l'auteur élabore et approfondit les personnages autour du protagoniste, crée des tensions ou des alliances entre eux, de manière à bâtir un monde fictif peuplé de gens relativement complexes dans lesquels les lecteurs sont invités à s'investir. L'équipe autour d'Adamsberg se

compose de personnages ayant, eux aussi, leurs particularités et dont les relations internes s'approfondissent et changent au fil de la série romanesque. Le bras droit flegmatique et alcoolisé d'Adamsberg, l'encyclopédie vivante Danglerd, complète le protagoniste par son rationalisme et son intellect extraordinaire. La seule femme du groupe, Violette Retancourt, fait preuve de capacités quasi surnaturelles qui éblouissent ses collègues ; elle « convertit son énergie en ce qu'elle veut » (Vargas, 2004 : 211) comme elle a l'occasion de le prouver à plusieurs reprises au fil des romans. Favre, le misogynne, s'esquisse comme son antagoniste, tandis que le jeune Estalère lui voue un culte (et sait à la perfection apporter à chacun des collègues exactement le type de café qu'il lui faut). Mercadet, le narcoleptique, pose ses matelas par terre quand il a besoin d'une petite sieste. Tous considèrent Adamsberg avec un mélange de doute (à cause de ses méthodes non orthodoxes) et de respect (grâce à ses nombreux cas résolus). Selon Enander, les portraits des personnages secondaires ajoutent une dimension supplémentaire aux romans de Vargas parce qu'ils dépeignent ceux-ci comme des individus complexes, dotés de particularités bien à eux (*Helsingborgs Dagblad*, 29.11.2012).

Du côté suédois, la dynamique de l'équipe, l'élaboration de ses membres et leurs relations internes sont des aspects primordiaux dans la série de best-sellers d'Arne Dahl sur la « division A » [A-gruppen]. De manière similaire, les enquêteurs individualistes Kurt Wallander et Malin Fors, à l'instar des ceux des pays voisins comme Harry Hole de l'auteur norvégien Jo Nesbø ou le commissaire danois Carl Mørk de Jussi Adler-Olsen sont entourés de collègues avec qui leurs relations parfois compliquées, parfois amicales jouent un rôle important. En effet, leur importance grandit avec chaque nouveau roman d'une série qui fait bien plus que de présenter encore une enquête modelée sur la précédente (à la manière des mystères sérialisés de Sherlock Holmes par A.C. Doyle), tout comme dans la série Adamsberg. Une telle emphase sur les personnages devrait plaire à la majorité des lecteurs, à l'en croire les narratologues Marie-Laure Ryan, David Herman et d'autres qui s'intéressent aux aspects cognitifs de notre compréhension des récits. Selon leurs théories, la prédilection des lecteurs pour les personnages d'un récit (plutôt que pour, disons, la chronologie des événements) serait universelle, et la construction mentale d'un univers (« story-world ») autour d'eux caractériserait l'activité mentale des lecteurs pendant la lecture. Si l'on accepte leurs théories, il serait donc tout naturel que des séries romanesques comme celles citées plaisent au lectorat. Pourquoi les lecteurs suédois boudent-ils Adamsberg et son équipe fascinante ?

5. « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? »

Les romans de Vargas comportent des particularités françaises dont certaines risquent peut-être de poser problème à leur introduction en Suède. Un exemple qui saute aux yeux est l'emploi assez récurrent de références aux classiques ou bien à d'autres éléments du patrimoine français, surtout parce qu'elles jouent souvent le rôle central de pistes pour résoudre l'énigme au centre du récit. Dans *Sans feu ni lieu*, un roman de la série Kehlweiler (qui précède celle d'Adamsberg), un poème de Nerval fournit des renseignements décisifs dans la quête du tueur. C'est Lucien, un des co-enquêteurs et amis de Kehlweiler, qui reconnaît dans les adresses des lieux de crimes (le square d'Aquitaine et la rue de la Tour-des-Dames, en l'occurrence) quelques mots-clefs du poème *El Desdichado*. Selon lui, ce poème est archi-connu et puissant au point de pousser à la folie meurtrière :

On ne peut pas avoir cette Aquitaine et cette Tour ensemble par hasard. C'est impossible ! C'est le poème, c'est évident ! Un poème mythique, un poème d'amour ! Les vers les plus cryptés et les plus célèbres du siècle ! Les plus célèbres ! La base d'une chimère, les fondements d'un monde ! Les racines d'un fantasme, les germes d'une folie ! (Vargas 1997 : 153.)

Les vers de Nerval ont beau être « les plus célèbres du siècle » pour l'historien Lucien et peut-être pour le lectorat français aussi, ils ne font pas nécessairement partie du répertoire littéraire des lecteurs suédois. Naturellement, on peut apprécier le roman tout de même, et on peut même apprécier précisément l'introduction d'éléments d'une autre culture que la sienne. Une preuve en est que Vargas a gagné les lecteurs d'autres pays étrangers qui ne sont pas forcément experts non plus de l'histoire de la littérature française ; la Grande-Bretagne par exemple. Au risque d'être accusée de calomnies contre mes compatriotes, j'oserai l'hypothèse que les lecteurs britanniques vivent dans une société où l'érudition – la connaissance des classiques littéraires y incluse – est valorisée d'une manière qu'elle ne l'est pas en Suède. Les discussions relativement récentes en Suède sur l'utilité d'enseigner la littérature à l'école (et, si oui, quels auteurs choisir ?) témoignent d'une certaine hésitation à conférer aux œuvres littéraires un statut de patrimoine important à transmettre. L'exclamation citée de Lucien indique qu'il en va tout autrement des classiques en France. Là encore, on se rappellera un débat relativement récent, cette fois-ci en France, à savoir la défense massive du « canon » littéraire français en tant que matière d'enseignement que provoqua le Président Sarkozy par sa mise en question de l'utilité de lire aujourd'hui *La Princesse de Clèves*. Quel que soit le degré d'estime pour les classiques en Suède, il est peu commun de voir des personnages d'un polar scandinave s'y référer pour résoudre un crime.

Encore moins souvent trouve-t-on dans des polars suédois des inspecteurs de police qui parlent comme des poètes consacrés. Chez Vargas apparaît un beau jour au commissariat un nouveau collègue, un certain Veyrenc dont le passé mystérieux cache des secrets qui le poussent à haïr Adamsberg (*Dans les bois éternels*, 2006). De plus, il s'obstine à parsemer ses discours d'alexandrins. Il ne s'agit pas de n'importe quel modèle d'alexandrin non plus, mais celui de Racine dont les vers, par un curieux hasard, accompagnaient Veyrenc pendant toute son enfance. Ce n'est cependant pas un vers de sa plume qui servira de piste à l'enquête, mais un autre vers des plus classiques, écrit par son concurrent Corneille et cité de mémoire par une Retancourt au bord de l'évanouissement. L'insertion de l'adversaire de Racine dans un récit où celui-ci est omniprésent se fait l'écho de la rivalité entre Adamsberg et Veyrenc qui forme un thème parallèle à l'investigation policière dans ce roman – et qui aura, lui aussi, son dénouement dramatique. Danglard reconnaît la citation, tirée d'*Horace* (« voir le dernier Romain à son dernier soupir »), et sait pour le coup proposer une interprétation à partir de laquelle on se permet de tirer des conclusions sur l'identité du meurtrier recherché. Encore une fois, il y a lieu de soupçonner que le lectorat suédois soit bien moins familier avec Racine et Corneille que ne le sont Veyrenc, Danglard et leurs compatriotes. Le fait que les journalistes suédois passent sous silence les noms de ces deux titans dans leurs critiques du roman, traduit en suédois en 2009, suggère que ces éléments romanesques, pourtant assez importants, ne sont pas jugés pertinents pour les lecteurs à qui ils s'adressent. La seule exception est Marianne Jeffmar qui mentionne Racine et Corneille dans sa présentation du roman dans *Svenska Dagbladet* (19.03.2009). Il convient de noter qu'elle commente également les erreurs de traduction, ce qui témoigne de ses connaissances profondes aussi bien de la langue que de la culture françaises. De telles compétences de spécialiste ne sont bien évidemment pas à la portée de tous les lecteurs, si bien qu'un bon nombre de nuances risquent de leur échapper. Ceux qui apprécient les polars solidement ancrés dans la réalité socio-politique contemporaine trouvent peut-être anodines les références aux classiques qui tendent effectivement à éloigner plutôt que rapprocher l'intrigue des questions d'actualité dans la société des lecteurs.

Le langage, finalement, prend une place tellement centrale chez Vargas qu'il devient comme un thème à part. Enander, dans son compte-rendu de la traduction d'*Un lieu incertain* [Okänd plats], soulève comme un des points forts « hennes kraftfulla och nästan atletiska språk, utomordentligt översatt av Cecilia Franklin » (*Helsingborgs Dagblad*, 29.11.2012). Son commentaire indique que les qualités stylistiques de Vargas survivent à la traduction. Si les Suédois ne se sont pas laissés séduire par ses romans, ce n'est donc guère à cause de son style. Il convient toutefois de noter que les romans vargassiens où les jeux sur le langage prennent le plus de place ne sont pas (encore) traduits en suédois, ce qui est peut-être signi-

ficatif. Les traducteurs auront une tâche ardue à rendre en suédois les variantes linguistiques et les malentendus entre Français et Québécois qui abondent dans *Sous les vents de Neptune* (où Adamsberg est doté du surnom bien québécois de « pelleteur de nuages » qui le suivra dans les romans ultérieurs). De même, l’idiome pour le moins singulier du jeune « simplet » Clément dans *Sans feu ni lieu* présente sans doute un gros défi aux traducteurs. C’est un mélange désorientant de tentatives de langue soutenue (« J’ai eu mes seize ans personnels dont j’ai quitté l’école », p. 105) et de banalités (comment les gens arrivent-ils à éviter de dire « j’ai pris mon café au café », se demande-t-il plus d’une fois), le tout livré sans enchaînement logique, malgré l’insertion quasi-obsessive des ‘petit a’ et ‘petit b’ dans son discours. Ces aspects linguistiques ne posent toutefois que des problèmes techniques, pour ainsi dire, et les traducteurs talentueux trouveront les moyens de les résoudre. Néanmoins, on peut soupçonner que l’importance de la langue constitue une des particularités qu’un éditeur suédois peut juger problématiques.

6. Conclusion

Les romans de Vargas présentent plusieurs ressemblances aux polars à succès suédois et scandinaves, ce qui porte à croire qu’Adamsberg et son équipe seraient les bienvenus en Suède. Il se peut que l’absence de Vargas sur les listes suédoises de best-sellers soit simplement le résultat de campagnes publicitaires ratées (ou inexistantes) de la part des maisons d’édition suédoises. Néanmoins, on peut soupçonner que les particularités vargassiennes discutées ci-dessus y sont pour quelque chose, notamment ses références érudites et son traitement du langage. Le fait qu’un roman à énigme soit parsemé d’éléments érudits n’empêche toutefois pas les lecteurs de l’aimer (du moins si l’auteur fait l’effort d’expliquer les références), le méga-succès mondial du *Da Vinci code* de Dan Brown le prouve. Vargas se soucie, elle aussi, d’informer ses lecteurs, souvent par l’intermédiaire du grand savant Danglerd, de l’origine et de la signification des sources littéraires, mythologiques ou folkloriques employées. Elle se distingue toutefois de Brown par l’attention qu’elle porte au langage et à la méthode de réflexion non systématique mais inventive d’Adamsberg.

La mise en avant des façons de s’exprimer et de penser crée comme des pauses dans le récit de Vargas dans le sens où elle dirige l’attention des lecteurs vers un méta-niveau plutôt que vers l’enquête au centre de l’intrigue. À cet égard, ses romans ne remplissent pas tout à fait les critères d’un *page-turner* ou, en suédois, *bladvändare*, c’est-à-dire un récit construit avant tout pour tenir les lecteurs en suspens et leur faire tourner les pages. C’est en revanche un qualificatif fréquemment associé aux romans de Brown, ou encore à ceux de Camilla Läckberg, Liza Marklund et Stieg Larsson, trois ex-journalistes ayant séduit un lectorat

énorme, entre autres en France, avec leurs polars palpitants à souhait. En effet, la réussite en France de la trilogie *Millenium* de Larsson ne s'explique pas en premier lieu par l'emploi d'un langage ou d'un style particulier, puisque la saga de Lisbeth Salander a su ravir le public français malgré des traductions rapides et de qualité douteuse (voir le chapitre de Barbro Nilsson Sharp sur les « allusions perdues » de Stieg Larsson dans le présent volume). Les réussites internationales des auteurs suédois et américain cités suggèrent qu'un grand nombre de lecteurs préfèrent des polars qui favorisent le suspens en faisant avancer l'intrigue, même si cela se fait dans une langue qui n'a rien de remarquable. Les pauses auxquelles invite Vargas – et qui ne risquent d'ailleurs pas de disparaître dans la traduction – ne correspondent pas forcément aux goûts d'un tel lectorat.

La spécificité de Vargas n'est finalement peut-être pas tant française que vargassienne, tout simplement. L'ample place accordée au langage, ainsi qu'aux réflexions sur la nature de la pensée, risque de décevoir les lecteurs qui préfèrent des polars centrés sur le meurtre à résoudre et sur les personnages récurrents impliqués dans les enquêtes. Pourtant, les rompsols de Fred Vargas tiennent en haleine bien des amateurs de polars à travers le monde et j'ose espérer qu'ils se frayeront un chemin sur le marché suédois également, malgré les difficultés des petites maisons d'édition à capter l'attention des lecteurs.

Bibliographie

- Enander, Christer (2012) « Kommissarie Adamsberg står stadigt », *Helsingborgs Dagblad* 29.11. 2012.
<http://hd.se/kultur/boken/2012/11/29/kommissarie-adamsberg-star-stadigt/>
(Disponible le 1.08.2013.)
- Gelder, Ken (2004) *Popular Fiction : The Logics and Practices of a Literary Field*. London : Routledge.
- Greimas, Algirdas Julien (1986 [1966]) *Sémantique structurale*. Paris : P.U.F.
- Herman, David (2002) *Story Logic : Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Jeffmar, Marianne (2005) « Psykotisk varg ett fall för kommissarie Adamsberg », *Svenska Dagbladet* 1.11.2005, Kultur 96.
- Jeffmar, Marianne (2009) « Vargas läsvärd trots översättningsmissar », *Svenska Dagbladet* 19.03.2009.
http://www.svd.se/kultur/vargas-lasvard-trots-oversattningsmissar_2615591.svd (Disponible le 27.09.2013.)
- Lundin, Bo (2005) « Fortfarande förtjusande », *Sydsvenskan* 17.10.2005, B7.

- Malmberg, Johan (2005) « Kärlek i thriller-kläder », *Helsingborgs Dagblad* 26.09.2005.
<http://hd.se/kultur/boken/2005/09/26/kaerlek-i-thriller-klader/> (Disponible le 27.09.2013.)
- Poole, Sara (2001) « Rompols not of the Bailey: Fred Vargas and the polar as mini-*proto-mythe* », *French Cultural Studies* 12, 95-108.
- Ryan, Marie-Laure (1991) *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington : Indiana University Press.
- Tegelberg, Elisabeth (2007) « Le polar suédois : Reflektioner kring svenska deckares framgångar i Frankrike », *Finsk tidskrift* n° 7-8, 421-438.
- Vargas, Fred (1995) *Debout les morts*. Paris : Éd. Viviane Hamy.
- Vargas, Fred (1996) *Un peu plus loin sur la droite*. Paris : Éd. Viviane Hamy.
- Vargas, Fred (1996) *L'homme aux cercles bleus*. Paris : Éd. Viviane Hamy.
- Vargas, Fred (1997) *Sans feu ni lieu*. Paris : Éd. Viviane Hamy.
- Vargas, Fred (1999) *L'homme à l'envers*. Paris : Éd. Viviane Hamy. *Mannen som vände insidan ut*, trad. Einar Heckscher, Wahlström & Widstrand, 2005.
- Vargas, Fred (2000) *Les quatre fleuves*. Roman graphique. Paris : Éd. Viviane Hamy.
- Vargas, Fred (2002). *Pars vite et reviens tard*. Paris : Éd. Viviane Hamy. *Budbäraren*, trad. Einar Heckscher, Wahlström & Widstrand, 2004.
- Vargas, Fred (2004) *Sous les vents de Neptune*. Paris : Éd. Viviane Hamy.
- Vargas, Fred (2006) *Dans les bois éternels*. Paris : Éd. Viviane Hamy. *I de eviga skogarna*, trad. Einar Heckscher, Wahlström & Widstrand, 2009.
- Vargas, Fred (2008) *Un lieu incertain*. Paris : Éd. Viviane Hamy. *Okänd kontinent*, trad. Cecilia Franklin, Sekwa, 2012.
- Vargas, Fred (2011) *L'armée furieuse*. Paris : Éd. Viviane Hamy. *Spökryttarna från Ordebec*, trad. Marianne Öjerskog, Sekwa, 2013.

Textes palois

Ces textes ont été écrits suite à des communications données lors du Colloque international interdisciplinaire « Héritages, Auteurs, Transmissions » organisé à l'Université de Pau et des pays de l'Adour par le groupe *EUROPES du CRPHL* en partenariat avec la *Fédération Espaces Frontières et Métissages* les 31 mai – 1^{er} juin 2012.

Langage et voyage : transmission, invention, mouvement

Nadine Laporte

Que seraient les voyages s'il n'y avait personne pour les raconter ? Le rôle de l'écrivain-voyageur est de transmettre une impression inédite, de faire voir l'incroyable, mais sans forcément dérouter : le langage et les figures rhétoriques utilisées doivent obéir aux *habitus* des destinataires pour être comprises. Ainsi un récit de voyage permet de mettre en jeu la double valeur du signe : la valeur référentielle, qui décrit le pays traversé, et la valeur symbolique, qui doit rejoindre l'héritage linguistique et imaginaire des locuteurs.

Ces deux valeurs prennent dans la langue du voyage une acuité particulière, au point qu'elles semblent presque contradictoires : la valeur référentielle doit donner exactement la géographie, l'histoire, les informations paysagères ou ethnographiques du pays traversé. Au contraire, la valeur symbolique doit donner à sentir au lecteur une impression d'étrangeté mais à partir de son expérience connue. Elle doit donc inventer des figures *en dehors* de la référence exacte.

C'est cette contradiction que nous voudrions étudier ici, en nous appuyant sur les propositions herméneutiques du philosophe Paul Ricoeur dans *La Métaphore Vive* (éditions du Seuil, 1975). Nous verrons ainsi comment le langage du voyage propose le renouvellement d'une certaine forme de transmission : celle de l'expérience. Le langage du voyage est problématique : il doit faire sentir à la fois l'Autre et le Même, l'Ailleurs et l'Ici. Il doit donc jouer des figures de style, des voix et des identités, pour mieux faire comprendre l'étranger.

1. Héritage et nouveauté

Prenons le nom de l'un des grands voyages fondateurs de l'occident marchand : « la route de la soie ». Il s'agit d'un parfait oxymore, qui aurait pu être inventé par un poète surréaliste, si les marchands n'avaient trouvé ce nom des siècles avant 1920. Le point de rencontre entre ces deux noms : « route » et « soie » peut être reçu comme une expérience de synesthésie. Les deux mots mêlent plusieurs expériences sensibles : doit-on comprendre dans « route » le sème « chemin » ou

« cheminement » ? La représentation cartographique d'un itinéraire, ou la connotation spirituelle d'une initiation? Dans le mot « soie », doit-on comprendre le tissu au toucher opposé à ce que peut être justement le « chemin de pierre » ou le « chemin de terre », ou bien doit-on comprendre la connotation commerciale « denrée rare » ?

Par sa force métaphorique le voyage fonctionne ainsi comme le signe d'une multiplicité d'expériences possibles. Le langage du voyage peut donc être lu ou entendu comme la transmission de propositions spirituelles, d'échanges commerciaux, voire d'une quête de connaissances géographiques ou ethnologiques.

Dans le langage, le « voyage » fonctionne donc comme un archétype, riche des expériences sensorielles et historiques de l'humanité. Le mot possède en lui la mémoire d'un occident nomade, marchand ou conquérant, ainsi que des récits qui confèrent au déplacement une signification religieuse et spirituelle. Mais lorsque le signifiant « voyage » ou ses synonymes « route » « chemin », est syntaxiquement lié à un adjectif ou un complément, il ne s'agit plus alors seulement d'un héritage concernant un déplacement, mais aussi d'une sensibilité nouvelle, qui vient donner au déplacement archétypal la vitalité d'une invention. Ainsi, autant « l'invitation au voyage » de Baudelaire, dans *Les Fleurs du Mal* (1857), que le métaphorique *Voyage au bout de la nuit* de Céline (1932), ou – plus proche du récit de voyage *stricto sensu* - *L'axe du Loup*, de Sylvain Tesson (éditions Robert Laffont, 2004) fonctionnent selon ce que Paul Ricoeur définit comme une métaphore vive (*op.cit*). La jonction du mot « voyage » et d'une autre expérience humaine, quelle qu'elle soit, fait naître une mobilité de l'imaginaire, une puissance créatrice qui permet de rapprocher toute image du voyage du processus fictionnel.

En effet, ce qu'interrogent de telles formulations, c'est la force des liens que les humains tissent de manière incessante entre la réalité et l'imaginaire. Le poème de Baudelaire est à ce sujet explicite : il ne s'agit pas tant de voyager réellement, que de proposer à l'être aimé l'imagination de pays lointains. Ce qui est en jeu ici, c'est le désir d'images. Baudelaire, pour mieux dire la magie de l'amour, choisit l'image du voyage, sachant que cette image prête évidemment à encore davantage de désir. Il y a ainsi dans le poème un emboîtement de tensions linguistiques et émotionnelles, en même temps qu'un emboîtement de sensations (voir/ entendre). Le poète, désirant la femme, suggère à celle-ci de désirer un voyage, ce voyage permettant aux deux amants de tendre vers ce tout sensible qui est à la fois « luxe, calme et volupté ».

L'écriture du voyage semble donc à la fois un héritage archétypal, et une invention incessante. A partir de cette mémoire archétypale, elle permet de faire entendre l'entre-deux fécond des expériences connues et des aventures inédites. Si les mots « voyage » ou « voyageurs » indiquent depuis toujours une tension vers le déplacement et le désir d'ailleurs, le complément met en question ce qui était

suggéré par l'archétype. Au sème du déplacement dans l'espace vient alors s'ajouter la valeur du déplacement dans l'imaginaire du désir. La rhétorique voyageuse est productrice de fiction parce qu'elle a pour principes de décrire l'inconnu avec du connu, de lier l'espace et l'imagination, et de faire admettre comme possible ou vraisemblable ce qui, au principe même du voyage, est conçu comme inimaginable, ou inatteignable. Baudelaire propose ce parallèle connu entre recherche d'horizons nouveaux dans l'espace, et recherche d'horizons nouveaux dans le langage, à la fin du dernier poème des *Fleurs du Mal*, intitulé « Le Voyage », et fonctionnant par sa place dans le recueil comme un projet esthétique : « Plonger au fond du gouffre, enfer ou ciel qu'importe ?/ au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ». L'élan du départ et le désir de nouveauté lient l'identité narrative (temporelle et spatiale) et l'événement poétique (la trouvaille poétique à venir). Au tout début du XX^{ème} siècle, Victor Segalen, dans sa vision de l'« exotisme » comme « esthétique du divers », lie le récit de l'ailleurs géographique, et le mensonge sur les événements : dans *René Leys* (1922), comme dans *Equipée* (1929), les lieux décrits sont exacts, et le langage des descriptions tente d'obéir à une *mimesis* spatiale. Mais les événements sont soumis, eux, à une subjectivité qui assume le rapprochement avec l'imagination et la fiction. Ce rapprochement, dans *René Leys*, transforme finalement le récit de voyage en événement fictionnel et en une réflexion sur le figural symbolique. Alors que le voyage semble être, pour Victor Segalen, l'héritage d'une humanité très ancienne, voire, le moyen de retrouver les antiques racines de l'humanité (grâce en partie à l'archéologie), le langage du voyage, lui, modifie cet héritage pour en faire de l'inouï poétique et sensible attaché à l'imaginaire de la langue. Le langage du voyage, pourtant mimétique et intertextuel, ouvre ainsi l'espace figural de la représentation.

2. Héritage et invention du sujet

Cette tension rhétorique féconde a une conséquence éthique : elle jette un doute sur la véracité du récit de voyage. Mais en contrepartie, elle met en valeur la force figurale du sujet voyageur et écrivain.

L'histoire du genre montre que, à partir de récits mythiques comme *L'Odyssée*, la forme a su évoluer vers des contes, et des romans de quête spirituelle au Moyen Age. De la Renaissance jusqu'aux XVIII^{ème} siècle, elle tend à devenir une représentation concrète et efficiente, grâce aux récits des grandes découvertes et aux explorations scientifiques. Au XIX^{ème} siècle, le voyage est encore à la mode, mais avec des enjeux qui suivent le siècle : les voyages en orient de Chateaubriand, de Gérard de Nerval, de Lamartine, de Vigny, les voyages en Espagne de Théophile Gautier, de Mérimée et de Flaubert, racontent la quête du mystère de l'autre, seul moyen de justifier la subjectivité de l'individu face au monde. Le romantisme et la distance réaliste trouvent dans le récit de voyage leur justification. Suivant le

militantisme de l'école romantique hugolienne, le récit de voyage cherche à montrer la complexité de l'individu, sa mobilité identitaire (qui va de l'héroïsme à la marginalité), la force de son énergie, et une certaine confiance dans une expression lyrique de l'être et de la nature. Le langage du récit de voyage sert à dire l'adéquation de l'homme et du monde.

Dès ce moment, le sujet prend conscience de l'impact que sa parole a sur le monde. C'est un sujet unique qui raconte le monde, et sa parole modèle les choses selon sa singularité. Le récit de voyage peut alors devenir métaphorique. Il ne s'agit plus de dire une vérité scientifique, mais une vérité ontologique et poétique. Il ne s'agit plus de représenter ou d'observer le réel, mais de se représenter et de s'observer en mouvement dans ce réel, afin de justifier le regard que l'on porte sur le monde. Le récit de voyage devient la justification d'un regard et d'un être : Stendhal donne nom et corps littéraire au « touriste » (*Mémoires d'un touriste*, 1838), Nerval met en scène le je fragmenté qui devient et sans véritables repères temporels du *Voyage en Orient* (1851), Flaubert donne une voix au voyageur jouant de distance subjective – oscillant entre naïveté et ironie – dans le récit *Par les champs et par les grèves* (posthume, 1886). Le récit de voyage devient l'invention d'un être singulier, et de la distance de son regard face au monde temporel et spatial. Isabelle Daunais appelle cette posture l'invention de la mesure, et l'étudie dans le texte du même nom (*L'Invention de la mesure*, Presses universitaires de Vincennes, 1996).

Pour être crédible, cet être singulier parcourant et racontant l'espace doit donc se placer dans le temps. En même temps qu'elle est parole d'un sujet, la parole voyageuse revendique l'héritage choisi par ce sujet. Dès 1801, dans *Atala*, Chateaubriand montre que le paysage du Nouveau Monde demande une parole inscrite dans une rhétorique sacrée, qu'elle soit poétique ou intertextualité biblique. En 1855, Nerval rend compte du voyage imaginaire d'*Aurélia* en ré-affirmant l'héritage de Dante. Les *Voyage en Orient* et *Nouveau voyage en Orient* de Lamartine (1835, 1850) s'inscrivent explicitement dans une lignée de voyageurs. La mode des ruines, au XIX^e siècle, est le signe de cette nécessaire inscription du voyage dans le temps. Par rebondissement, cet héritage donne un statut particulier au langage. L'intertextualité est nécessaire, le voyageur est un héritier des textes. A la fin du siècle, l'héritage devient plus fécond que la réalité même du voyage. Dans *A Rebours*, en 1884, Huysmans fait entreprendre un voyage à Londres à son héros Des Esseintes. Le voyage, on s'en souvient, tourne court. Il suffit à l'esthète de lire les horaires de chemin de fer et de bateaux, les guides, ainsi que les romans de Dickens, de faire ses malles, et de passer quelques heures dans un pub anglais à Paris. Le texte remplace le voyage, le langage et les codes du déplacement deviennent créateurs de dépaysement. Le référentiel disparaît, le signe n'est plus signe que de lui-même. Cette aporie livre le sujet à la seule parole, porteuse de

schizophrénie. Voyager par les livres et dans les livres, c'est ne plus être capable de rencontrer l'autre qu'en soi-même, ni de trouver l'Ailleurs ailleurs que dans sa maison. Le combat de Des Esseintes contre les faiblesses de son corps semble inverser ironiquement les exploits et l'énergie corporelle que requiert tout voyage. L'individu, soumis au seul langage, sans voyage réel, est enfermé en lui-même et ne peut trouver de justification à son existence que dans l'artifice.

Le rapport entre langage et voyage se révèle alors être un rapport nécessaire à l'identité du sujet et à son être au monde. Aucun des deux termes de la relation ne doit être effacé. Si du voyage le sujet ne retient que les livres et le langage dont il hérite, sans accepter de se déplacer vers l'inconnu, alors sa santé psychique et physique est en danger.

C'est cette identité en danger que Victor Segalen et Pierre Loti tentent de circonscrire, en la faisant mobile, plurielle et métaphorique, et en rendant au langage à la fois tout son poids de réel exactement référentiel, et toute sa valeur subjective et fantasmatique. Marcel Proust obéit à la même nécessité lorsqu'il décrit la mobilité du monde et la labilité du langage lors du premier voyage en train vers Balbec dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, (1919). Ou bien, plus précisément, lorsque le temps perdu sera retrouvé à l'occasion d'un pavé disjoint dans la cour de l'hôtel de Guermantes, rappelant les pavés du voyage à Venise. Chez Proust, c'est la force de la sensation qui rappelle la distance du voyage, et suscite le langage analogique et métaphorique de la création subjective.

3. Héritage et mouvement de fuite en avant

Les voyageurs de la fin du XX^e siècle et ceux du XXI^e siècle sont les héritiers de cette conscience aigüe du voyage comme moyen de transmission d'un héritage textuel et référentiel, en même temps que comme moyen de découverte d'un langage subjectif et singulier. Mais ils ont acquis aussi la lucidité d'un monde qui n'est plus européo-centré. La transmission s'en trouve à la fois plus difficile, et plus large. Il ne s'agit plus de voyager et de raconter son seul point de vue singulier, individuel et centré sur une seule culture. Il s'agit de rendre compte des cultures traversées et de leur force imaginante sur l'individu-voyageur et sa parole. La recherche d'une singularité et d'une épaisseur identitaire fournie par l'héritage temporel est mise à mal. De plus, souvent, après les soubresauts tragiques de l'histoire du XX^e siècle, les paysages et les peuples à décrire sont en train de disparaître. Le voyageur prend donc conscience de deux nécessités poétiques et descriptives : d'une part sa parole doit rendre compte de la disparition d'un monde ; d'autre part, parler de cette disparition entraîne la prise en compte de la vanité de la culture du voyageur, voire de la possible disparition du voyageur lui-même comme conscience centrée sur ses repères européens. Nicolas Bouvier, dans *L'Usage du monde* (éditions Droz, 1963), puis dans *Le Poisson-Scorpion* (éditions

Gallimard, 1989), explore les différentes manières dont le monde et lui-même sont sujets à disparition, délitement, transformation, mais il montre et transmet aussi au lecteur son enchantement devant cette fragilité. La parole voyageuse se soumet aux mouvements, aux déséquilibres, aux surprises du monde regardé, en même temps qu'à l'incertitude assumée du regard voyageur.

La force poétique des textes de Nicolas Bouvier vient de cette difficulté vécue entre dire et disparaître, transmettre et se taire, trouver en même l'élan millénaire qui s'enfuit, et le mot fragile. La fuite des mondes, le déséquilibre du sujet et l'enchantement du témoignage poétique éphémère doivent trouver place en même temps dans le récit de voyage.

Il s'agit là d'une position particulière de l'homme post-moderne face au monde. En l'absence de grands récits, ne croyant plus ni au progrès, ni à la quête de Dieu, ni aux bienfaits de l'exploration scientifique et de la colonisation, l'écrivain-voyageur se trouve engagé dans un temps et un langage fragiles, auxquels ni le passé ni l'avenir ne donnent sens. Si au cours de ses pérégrinations, il retrouve des traces de voyageurs passés avant lui, c'est pour n'y voir qu'un signe qui le rend, lui, encore plus éphémère : ainsi, Nicolas Bouvier, dans *l'Usage du monde*, voit la signature de l'explorateur anglais Sir Aurel Stein dans le cahier des douaniers afghans. C'est pour mieux dire que les plus grands sont éphémères, que la transmission se réduit à un seul nom mythique, rendu réel par un registre administratif. De même, Sylvain Tesson, dans *L'Axe du loup* (éditions Robert Laffont, 2004), veut suivre les traces de Simon Rawicz, qui s'est échappé du goulag soviétique après la seconde guerre mondiale pour rejoindre l'Inde à pied et sans carte. Mais très vite, ce projet mémoriel disparaît. Les traces sont invisibles, les souvenirs et les témoignages sont flous, voire sujets à caution. La seule valeur est une puissance émotionnelle : les anciens du goulag, rencontrés en cours de route, demandent le seul droit de se souvenir, sans mots. Pour Sylvain Tesson, il ne s'agit finalement que d'un voyage sur la pointe du temps. Il lui faut survivre sans autre héritage que le rêve, sans matériel, ni mémoriel, ni linguistique. Tout ce qu'il sait, et tout ce qu'il sait dire, va disparaître dans ce voyage.

Langage et voyage entretiennent alors une relation paradoxale. Alors que le récit de voyage devrait transmettre la perennité d'une expérience du monde et la découverte de l'inouï, le voyageur contemporain se rend compte que ni l'expérience ni la nouveauté ne sont dicibles. Elle sont toutes les deux soumises à l'éphémère, au désenchantement, et à l'incertitude de la mémoire. Le voyageur contemporain doit donc trouver une manière de voyager – puis de raconter son voyage – qui montre cet éphémère du monde et de l'homme. Le langage voyageur sera le langage de l'éphémère. Il devra dire en une seule fois ce qui ne sera plus jamais vu ; il devra rendre éternel un paysage évanoui, tout en montrant dans sa parole que ce paysage n'existe plus. Voyage et langage se trouvent confrontés à la

double exigence de l'éternité figurale et du fugitif mimétique. Le voyage devient alors un exploit, ne pouvant être accompli qu'une seule fois. La parole qui en rend compte est à peine un récit, elle ressemble souvent à un ensemble de fragments ayant évacué tout ordre narratif. Les fragments de texte, racontant des fragments de vie voyageuse, montrent que voyage et langage doivent désormais s'accomplir dans l'urgence, ou dans la conscience d'un danger qui rend l'homme et sa parole fragiles. Dans *Les forêts de Sibérie*, (éditions Gallimard, 2011), Sylvain Tesson décrit son expérience dans de petits poèmes qu'il inscrit dans la neige, et qui bien sûr s'effacent dès le moindre souffle de vent. La vogue, au XXI^e siècle, des « Carnets de Voyage » montre ce désir de rendre compte très rapidement d'un instant de vie, d'un moment éphémère qui ne laisse pas le temps de trouver les mots adéquats.

Est-ce à dire que le voyage et son récit, aujourd'hui, contrairement aux voyages romantiques, refusent toute transmission et tout héritage? Emmanuel Hussenet, voyageur de l'Arctique et témoin de la disparition rapide de la banquise suggère dans *Le Nouveau monde* (éditions Les Cavaliers de l'orage, 2012) que les voyages contemporains sont les voyages des dernières fois. La quête civilisationnelle, poétique et ontologique se retournerait donc en son contraire. Le voyage et son récit ne seraient plus transmission, mais point final à toutes les expériences. Le voyageur se trouve sans cesse confronté à cette conscience de la disparition du sens, de la narration et des héritages.

Ce que propose le langage au voyageur est alors une certaine attitude face au mouvement et au silence. Si le monde disparaît, si le sujet et son langage sont eux-mêmes soumis à un mouvement d'incertitude, il reste au voyageur à capter dans sa langue ce mouvement. Nous l'avons vu, les récits fragmentés sont nombreux, en cette début de XXI^e siècle, et il semble souvent difficile d'écrire un témoignage du monde sous une autre forme. La transmission d'un parcours géographique que d'autres auraient pu voir auparavant, ou d'un paysage qui pourrait être représenté (cartographié) n'a plus lieu, il faut donc dire le monde selon une attitude phénoménologique qui va s'intéresser à l'événement, au phénomène sensible, aux résonances émotionnelles des choses vues. Le récit de voyage prend son importance dans la captation d'un être-au-monde soumis aux surprises et aux brusques disparitions, ou apparitions.

C'est alors dans la forme choisie, dans les plus petits détails de la langue, dans le *style* de l'écrivain-voyageur que semblent se rassembler les exigences de la transmission. Les croquis ou photos des carnets de voyage, les phrases courtes, minimales, souvent nominales, les adjectifs qualificatifs rares mais à forte valeur subjective, les élans lyriques qui jouent de décalage ironique, l'attention au « presque-rien », à « l'occasion », pour paraphraser les propositions éthiques de Vladimir Jankélévitch, rendent compte de ce désir de capter ce qui disparaît, sans

nostalgie ni plainte, car aussitôt un autre événement requiert le voyageur et l'écrivain. Si l'on reprend les analyses des concepts développés par Paul Ricoeur par Marielle Macé, le récit de voyage ne propose plus une identité narrative, mais plutôt une identité stylistique. Dans cette vision post-moderne du langage transmettant l'expérience d'un voyage, on peut lire le pari de rendre au plus juste

des configurations stylistiques prises dans le temps, des élans et des propositions d'être, des manières avancées dans les choses et toujours remises sur le métier ; en sorte que ce n'est pas toujours dans l'ordre narratif que la lecture offre l'occasion d'un dialogue avec la question de la vie comme forme ; parfois le sentiment du soi, le sentiment de l'intelligibilité du soi, est même une protestation contre le rassemblement narratif.

(Marielle Macé (École des hautes études en sciences sociales), « Identité narrative ou identité stylistique ? », *Fabula / Les colloques*, L'héritage littéraire de Paul Ricoeur, <http://www.fabula.org/colloques/document1920.php>, page consultée le 24 mars 2014.)

Cette « subjectivation esthétique » du langage narratif, comme l'appelle Marielle Macé, prend cependant une caractéristique particulière dans le récit de voyage post-moderne. Parce que le sujet voyageur est sans cesse soumis à la disparition des choses, du monde, des témoignages et de lui-même, le récit prend souvent l'allure d'une fuite en avant, qui lie des fragments apparemment désordonnés, ou propose une rapidité de description qui évite les contours nets de la chose vue pour mieux en dire les accidents et l'émotion immédiatement ressentie. Il semblerait que dans ce parti-pris, l'écrivain-voyageur post-moderne prenne en compte la force paradoxale du langage quand il est lié au voyage : proposition d'être, comme dit Marielle Macé, mais d'être-en-mouvement, qui n'utilise la transmission, les héritages et la mesure du monde que pour mieux en montrer l'élan en même temps que la fragilité.

Influences culturelles françaises sur la Suède pendant le XVIII^e siècle

Marianne Molander Beyer

1. Introduction

Dès l'époque médiévale, des relations se nouèrent entre la France et la Suède. Des étudiants en théologie venus de Scandinavie poursuivaient en effet leur cursus à l'université de Paris au XIV^e siècle. Ils n'avaient pas moins de trois collèges achetés par la Suède à Paris et mis à leur disposition par les autorités ecclésiastiques suédoises. Cependant, vers la fin du XV^e siècle, les temps devinrent rudes et les rapports diplomatiques et culturels s'affaiblirent jusqu'au XVII^e siècle.

Pendant la Guerre de Trente Ans, les relations politiques avec la France se firent plus intenses. La Suède était alors devenue une grande puissance de par son alliance avec la France. Sous le règne du « Roi-Soleil », le rayonnement de la France en Europe s'intensifia remarquablement par son épanouissement littéraire et artistique et aussi grâce à ses découvertes scientifiques. Le français détrônait le latin comme langue diplomatique et connaître la langue française devenait ainsi essentiel, même en Suède où à partir des années 1640, elle fut utilisée par la reine Christine et un cercle influent au sein de la Cour suédoise. La reine s'intéressait en fait beaucoup à la culture française et au pays qu'elle visita plusieurs fois. C'est elle qui invita Descartes à venir à Stockholm où le grand philosophe mourut de froid, pour son malheur.

C'est au siècle des Lumières que culmina le rayonnement de la langue et de la civilisation françaises. La langue française fut le véhicule de la pensée à travers toute l'Europe et elle s'imposa de plus en plus comme moyen de communication dans les cercles cultivés. On parlait français à la Cour de Saint-Pétersbourg, à celle de Berlin et de Vienne, tout comme à la Cour de Stockholm. La France fut la patrie d'adoption de beaucoup d'étrangers et Paris devint la capitale de l'Europe. C'est là que naissait l'art du temps, que s'épanouissait la culture, que la mode, les plaisirs et les mœurs « donnaient le ton ». Un voyage en France était en cette période une étape obligatoire dans le grand parcours de la formation intellectuelle, artistique et militaire des jeunes nobles en Europe. L'influence française en

matière de sciences, de médecine, de théâtre, de littérature et d'art envahit en effet tous les pays européens, mais elle fut particulièrement intense en Suède et en particulier durant le règne de Gustave III de 1772 à 1792.

2. Influences françaises pendant la première moitié du siècle des Lumières

Dès le début du XVIII^e siècle, la francisation commença dans certains milieux suédois. Nombre d'ambassadeurs et de ministres en poste en France s'adaptèrent facilement à la vie de Paris et les jeunes nobles y passaient régulièrement un certain temps, accompagnés de leurs précepteurs. À l'époque où le Siècle de Louis XIV s'éteignit et où Charles XII disparut dans la fumée de Poltava, vivait dans la capitale française un jeune écrivain suédois, Johan Thureson Oxenstierna (1666-1733), petit neveu du grand chancelier. Il nous a laissé un témoignage fort vivant en français de ses sentiments vis-à-vis de son pays adoptif dans *Pensées* :

Me voici dans le pays où les Muses résident, où les sciences habitent, où Mars tient son école, où la religion catholique est dans son lustre, où la civilité est comme neutralisée, où l'honnêteté fleurit, où la justice agit, où la clémence brille, où la nature a prodigué ses libéralités où le peuple lui témoigne par sa reconnaissance par ses soins & son travail. Cet heureux pays est la patrie des étrangers, & l'asyle des grands Princes malheureux. Les hommes y pensent, parlent, exécutent également bien : les femmes causent, jouent & se promènent avec un empressement égal. Le bon vin y fait chanter, la bonne chère y est accompagnée de bons mots, la constance n'y est pas à la mode & la mode y est inconstante : la fortune y enfle, & la disgrâce y desespère. Enfin me voici en France, le plus beau Royaume de l'Europe.¹

Oxenstierna rencontrait certainement à Paris un autre jeune Suédois qui devait jouer un rôle prépondérant dans l'histoire des relations franco-suédoises : Carl Gustaf Tessin (1695-1770), fils du célèbre architecte Nicodème Tessin le jeune (1654-1728). Après l'incendie du Palais Royal à Stockholm, en 1697, Nicodème Tessin fut chargé de la reconstruction du palais. Il avait séjourné en France de 1677 à 1680 et, inspiré par les splendeurs du château de Versailles, il fit accepter les plans du palais que l'on peut voir encore aujourd'hui. Il fallut plus de 50 ans pour le construire. Le manque de peintres et de sculpteurs en Suède obligea Tessin à en faire venir de France. Il fit appel à Daniel Cronström (1655-1719), à partir de 1703 envoyé de Suède à la Cour de France afin de trouver des artistes français, mais aussi pour guider de ses conseils son fils Carl Gustaf lors de son premier séjour en France.

¹ *Pensées de Monsieur le Comte d'Oxenstirn sur divers sujets avec les réflexions morales*, T. I, Paris, 1774, pp. 56.

Nicodème Tessin espérait voir son fils unique, Carl Gustaf, embrasser la même carrière que lui. Voilà pourquoi il l'envoya faire un voyage d'études en France et en Italie. Accompagné de son précepteur, le jeune Carl Gustaf arriva à Paris une première fois en 1714. Au début de son séjour il se livra avec ardeur aux études. Toutefois il n'avait pas hérité du génie créateur de son père et se laissa vite emporter par un tourbillon de plaisirs. S'intéressant vivement aux objets d'art et ayant un sens aigu de leur qualité, il aimait surtout fréquenter les milieux artistiques, et ainsi il entra tôt en contact avec Gillot et Watteau. Il fit de nombreuses acquisitions de livres, de gravures, de projets d'architecture et de décorations pour son père et commença à constituer sa collection personnelle de dessins. Rentré en Suède il était devenu un élégant seigneur aux manières raffinées et un bel avenir l'attendait, non pas comme architecte mais comme surintendant, diplomate et homme politique. Il fut longtemps le favori de la reine Louise Ulrique (1720-1782). En 1728 il revint à Paris en qualité de surintendant pour étudier les arts à la mode. Son intérêt pour l'art n'y faisait que croître et sa collection personnelle augmenta encore.

De 1739 à 1742 Carl Gustaf Tessin séjourna de nouveau à Paris, cette fois en tant qu'ambassadeur extraordinaire. Sa mission politique était de conforter l'alliance franco-suédoise contre la Russie et de solliciter des subsides. Cependant, ce ne sont pas ses résultats politiques qui font date dans l'histoire de Suède, mais ses grands apports culturels. Le comte et la comtesse Tessin se plaisaient infiniment à Paris et leur élégante demeure, quai de Thétains, était très en vogue. Ils fréquentaient le beau monde, les écrivains et les artistes, notamment Marivaux (1688-1763), François Boucher (1703-1770), Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), François Desportes (1661-1743), Jean-Baptiste Chardin (1699-1779) et Jean-Marc Nattier (1685-1766).² D'une grande importance furent les liens d'amitié que le comte de Tessin noua avec le comte de Caylus (1692-1765), archéologue et collectionneur célèbre. Ce qui occupa Tessin à Paris en plus de sa mission diplomatique, c'est ce qu'il appelle sa « tableaumanie » et c'est à travers sa personne que le mécénat fit son apparition. Il courait les galeries d'art et les ventes publiques et achetait de nombreux tableaux, souvent sans tenir compte de ses ressources et s'en retrouvait en vérité fort endetté. Néanmoins, grâce à lui, l'art français est aujourd'hui abondamment représenté au Musée National à Stockholm.³

Pour décorer le Palais Royal à Stockholm Tessin fit venir de France de nombreux peintres et sculpteurs mais aussi dessinateurs, mouleurs, ferronniers, tapissiers, doreurs et ébénistes. "La chasse aux sculpteurs" fut difficile, car ils étaient très chers et souvent occupés ailleurs, mais enfin Tessin engagea Jacques

2 Sur l'ambassade de Tessin, voir l'ouvrage de G. von Proschwitz, *Tableaux de Paris 1739-1742*.

3 Mentionnons par exemple la *Venus* de Boucher, la *Toilette du matin* de Chardin et les aquarelles de Desprez.

Philippe Bouchardon (1717-1753) qui devait largement contribuer à la décoration du Palais Royal.⁴ Son fils a également travaillé en Suède. Avec ses amis Carl Hårleman (1700-1753), Carl Johan Cronstedt (1709-1779) et Jean Eric Rehn (1717-1793)⁵, sans aucun doute les architectes les plus importants du siècle en Suède, et par l'intermédiaire d'Adrien Masreliez (1717-1806), Tessin introduisit en Suède le style rococo français qui est celui du Palais Royal de Stockholm ainsi que de nombreux châteaux et manoirs suédois. Le Grenoblois Adrien Masreliez devint l'un des plus importants sculpteurs d'ornements des bâtiments royaux. Il a décoré, entre autres, la chapelle du Palais Royal, la salle de l'Ordre des Séraphins, la bibliothèque de Louise Ulrique à Drottningholm, la chambre à coucher du roi à Gripsholm et l'autel de la cathédrale de Göteborg.

Un autre diplomate suédois qui se fondit admirablement dans son milieu d'adoption en France fut le comte Carl Fredrik Scheffer (1715-1786). Scheffer avait accompagné Tessin lors de son ambassade et n'avait que vingt-neuf ans lorsqu'il fut nommé ministre de Suède à Paris, en 1744, et il devait le rester jusqu'en 1752. Tout comme ses prédécesseurs, il devint le correspondant et le messager des Suédois à Paris qui souhaitaient acquérir un tableau, une œuvre d'art, un bibelot ou du mobilier, et nombreuses sont les commandes qui lui sont confiées. Il mettait son honneur à bien les exécuter, qu'il s'agisse de livres, de tableaux ou de « souris à ressorts ». Les commandes étaient de fait très variées mais il fallait que tout soit « d'un goût absolument nouveau ».

Scheffer n'était pas indifférent aux beautés de l'art – Tessin et la reine Louise Ulrique le chargeaient d'ailleurs d'acheter un grand nombre de tableaux, surtout de Chardin et de Boucher – mais c'est à la littérature et au théâtre qu'il donnait la préférence. Cultivé, curieux et érudit, ses considérations sur la littérature et le théâtre français constituent de fait la partie la plus importante de ses lettres. L'un de ses meilleurs amis fut Alexis Piron (1689-1773), poète et grand ennemi de Voltaire, ce qui n'empêcha pas Scheffer d'être un grand admirateur des talents épistolaires et poétiques du grand philosophe. Esprit éclectique, Scheffer était en contact avec des milieux très divers. Il connaissait la France à merveille et y comptait de nombreux amis avec lesquels il correspondit jusqu'à sa mort, entre autres la célèbre Madame Du Deffand (1697-1780), la marquise de Broglie (vers 1720-1777) et le physiocrate Du Pont de Nemours (1739-1817). C'est ainsi par

4 Voir Bernard-Folliot : « Relations et échanges artistiques au XVIIIe siècle » dans *Une Amitié millénaire*, pp. 225-226.

5 Rehn reçut une bourse officielle pour aller en France en 1740 où il fut élève de J. Ph. Le Bas. Il fut rappelé en 1745 pour être nommé dessinateur et directeur de soieries en Suède. Il fut ensuite aussi le professeur de dessin du Prince Royal Gustave et ses frères. Après un voyage d'études en Europe 1755-1756, il fut nommé intendant de la Cour et professeur à l'Académie des Beaux-Arts.

l'intermédiaire de Scheffer que les idées physiocrates ont trouvé bon accueil en Suède et que Gustave III fut initié à la philosophie de ces économistes qui voyaient en l'agriculture une source de richesse et qu'il s'abonna à leur journal, les *Éphémérides*.⁶ ⁶

3. Relations scientifiques et intellectuelles

Sur les modèles de l'Académie des sciences de Paris et de la Royal Society of London, toutes deux créées dans les années 1660, fut fondée en Suède, en 1739, l'Académie des sciences. Promouvoir et rassembler les connaissances en mathématiques, sciences de la nature, économie, commerce, arts utiles et manufactures, tel est le but que s'assigne l'Académie. Le premier président en fut Carl von Linné. La jeune institution noua très vite avec son homologue français des contacts étroits qui se révélèrent fructueux pour les deux parties. De nombreux savants français furent élus à l'Académie des sciences suédoise : entre autres René-Antoine de Réaumur et Bernard de Jussieu. Les deux institutions échangèrent des publications, qui furent traduites, et des savants suédois se rendirent en France pour se perfectionner. Anders Celsius (1701-1744), le créateur de l'échelle thermométrique, appelé aussi « le père des mathématiques suédoises », est de ceux qui ont reçu des impulsions décisives de la France. Son collègue Samuel Klingentierna (1698-1765), professeur de mathématiques, fit lui aussi, en 1731, un voyage d'études à Paris où il eut le privilège de fréquenter à l'Académie des sciences d'éminents savants comme Fontenelle, Dortous de Mairan et Clairaut.

Le 20 mars 1753, la reine Louise Ulrique fonda l'Académie Royale des Belles-Lettres. L'un des premiers membres de cette académie fut le baron Carl Fredrik Scheffer, élu le 24 juillet 1753. Deux ans plus tard, le 24 juillet 1755, les premiers membres étrangers, notamment le président Hénault et d'Alembert, y furent élus. Ce choix était sans doute l'œuvre du baron de Scheffer qui était très lié avec le président Hénault.⁷

4. Gustave III, un roi francophile et cosmopolite

Dans les annales suédoises, le règne de Gustave III (1771-1792) brille d'un éclat particulièrement vif. Il se distingue par une grande activité culturelle inspirée par le roi lui-même et, sur le plan des idées et des influences, il verra la Suède se rapprocher du continent européen. Gustave III (1746-1792) fut certainement le plus cosmopolite des rois de son pays. Il voyageait beaucoup, s'intéressait au plus haut degré à la politique, aux idées nouvelles et était surtout ébloui par l'art de vivre à

⁶ Pour plus de détails sur Carl Frédéric Scheffer, voir la thèse de Jan Heidner (1982).

⁷ Voir « Lettres inédites de Madame Du Deffand, du président Hénault et du comte de Bulkeley au baron Carl Fredrik Scheffer, 1751-1756 »; *Kongl. Svenska Vitterhets-Academiens handlingar*, T. I, p. 14 et H. Olsson, *Drottningens akademi (1753-1756)*,

la française attachant beaucoup de prix aux mœurs raffinées de la Cour de Louis XV. L'étiquette de la Cour de Suède devint une transposition de celle de Versailles ; on s'y habillait à la française et tant la littérature et le théâtre que les Beaux-Arts furent marqués par l'empreinte d'idéal stylistique venu de France. Les châteaux royaux furent décorés par des architectes, des peintres et des ébénistes français. Gustave III engagea par exemple Louis Jean Desprez (1737-1804), architecte et peintre, pour exécuter les décors de l'Opéra de Stockholm et les deux fils d'Adrien Masreliez, qui poursuivirent l'œuvre de leur père. L'aîné Louis (1748-1810) fit carrière de peintre et de décorateur au Palais Royal, à Drottningholm et à Haga et son frère cadet Jean-Baptiste (1753-1801) modernisa aussi bien Drottningholm que Gripsholm.

Plusieurs artistes et architectes suédois allaient aussi étudier et travailler en France. Un grand nombre de ceux-ci y eurent beaucoup de succès et se fondèrent dans l'École française comme des enfants adoptifs, notamment le portraitiste Alexandre Roslin (1718-1793), souvent considéré comme un peintre français, le pastelliste Gustave Lundberg (1695-1786), le portraitiste Adolphe Ulric Wertmüller (1751-1811) et le plus éminent des miniaturistes du XVIII^e siècle, Pierre Adolphe Hall (1739-1793).

On sait que tout ce qui touchait à la scène passionnait Gustave III et c'est la scène parisienne qui devint le modèle pour le théâtre suédois. Le roi recruta des acteurs, des artistes et des danseurs français. Le premier directeur du ballet suédois fut un Français : Louis Gallodier (1733-1803) qui, en 1771, créa une troupe de trente danseurs et à qui succéda un autre Français : Antoine Bournonville. Ce fut ensuite le tour de son fils. De 1781 à 1786, le roi fit venir le célèbre Boutet de Monvel comme directeur de la troupe française à Stockholm. En 1784, il engagea Louis Jean Desprez (1737-1804), architecte et peintre, pour exécuter les décors à l'Opéra de Stockholm. Sur le modèle français, Gustave III fonda aussi bien l'Opéra national que le Théâtre national et l'Académie Suédoise.

D'où venait cet amour de Gustave III pour la France ? Sans doute de sa mère, la reine Louise Ulrique (1720-1782). Sœur de Frédéric II, elle était aussi bien francophile que francophone et fit venir en Suède les derniers romans à la mode, s'abonna à la *Correspondance littéraire* de Grimm et correspondit avec Voltaire et les Encyclopédistes. Elle tint à donner à ses enfants une éducation française et pour le prince héritier, le futur Gustave III, elle choisit comme précepteurs Carl Gustaf Tessin et Carl Frédéric Scheffer qui, nous venons de le voir, avaient fait tous deux de brillantes carrières comme ministres à la Cour de Versailles et qui allaient garder toute leur vie d'excellents rapports avec les milieux politiques et culturels de la France. Grâce à ses précepteurs le prince royal Gustave put ainsi acquérir une bonne connaissance de la France sur les plans politique, culturel et linguistique. Très jeune encore, il avait étudié des auteurs comme Madame de

Sévigné, Corneille, Racine, Montesquieu, Rousseau et Voltaire. Toute sa vie, il leur voua une grande admiration, surtout à Voltaire. À l'âge de 14 ans, il connaissait déjà *La Henriade* par cœur et on peut constater que sa formation intellectuelle était largement tributaire des enseignements des philosophes des Lumières.

5. Le meilleur ambassadeur de la culture française ?

Celui qui a joué un rôle prépondérant dans l'histoire des relations franco-suédoises, et qui a peut-être le plus contribué à donner à Gustave III son amour de la France, c'est Gustave Philip, comte de Creutz (1731-1785). Pendant les dix-sept années (1766-1783) où il fut chargé de l'ambassade de Suède en France, celui-ci sut se faire estimer et respecter de tous. Fin et habile diplomate, il était reçu partout, aussi bien dans les salons à la mode qu'à la Cour de Versailles. Son rôle en tant que diplomate a certes été crucial – il contribua au plus haut degré à améliorer les relations franco-suédoises pendant son ambassade – mais dans les relations culturelles franco-suédoises, il fut l'un des meilleurs messagers de la culture française. Il adorait recevoir et s'entourer surtout de gens de lettres, d'artistes et de musiciens. Il connaissait Voltaire et Rousseau et dans l'élégant Hôtel de Bonnac, rue de Grenelle, qui était la légation suédoise, on rencontrait Diderot, Marmontel, d'Alembert, Grimm, Helvétius, Galiani, Vernet, Taraval, Wertmüller ou Grétry. Sa maison était également ouverte aux jeunes nobles suédois de passage et aux artistes qui grâce à lui reçurent beaucoup de commandes. Parmi les artistes suédois, Alexandre Roslin constata par la suite qu'il devait une grande partie de sa carrière à Creutz.⁸ Au nombre des jeunes Suédois accueillis à Versailles pendant la première partie du règne de Louis XVI, trois noms surtout sont également mêlés – mais pour des raisons diverses – à l'histoire de Gustave III et à celle de la Suède. Il s'agit évidemment du comte de Fersen (1755-1810) mais aussi du baron de Stedingk (1746-1837) et du baron de Staël von Holstein (1749-1802).

De son séjour, le comte de Creutz nous a laissé une correspondance en français, considérable tant en volume qu'en qualité, en fait une foule de renseignements pour l'histoire culturelle et politique de la France et pour les relations franco-suédoises.⁹ Dans ses nombreuses lettres adressées en premier lieu à Gustave III, il tenait la Cour de Suède au courant de tout ce qui se passait à la

⁸ Voir Lundberg, Roslin, liv och verk.

⁹ La plupart des lettres de Creutz sont demeurées inédites jusqu'en 1987. C'est alors que nous en avons édité une collection écrite entre 1766 et 1770 (Molander, Marianne, *Le Comte de Creutz, Lettres inédites de Paris, 1766-1770*. Göteborg, Romanica Gothoburgensia XXXIII, Paris, Touzot, 1987). En 2006 nous avons publié un grand nombre de ses lettres et apostilles qui datent des années 1771 -1783 et qui jusqu'alors étaient restées inédites elles aussi (Molander Beyer, Marianne, *Comte de Creutz, La Suède et les Lumières, Lettres de France d'un Ambassadeur à son Roi (1770-1783)*, Éditions Michel de Maule, Paris, 2006, 2010).

Cour de Versailles, dans les salons et dans la république des lettres. Et l'enthousiasme avec lequel il plaide la cause de la France gagne son lecteur. Gustave III estimait beaucoup le comte de Creutz et attachait un grand prix à ses lettres. Sur le recueil de la correspondance, qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque universitaire à Upsal, le roi a inscrit : « Ces lettres sont également intéressantes pour le style et pour les matières en affaires d'état, plaisirs, belles lettres, tout y trouve sa place ».

Creutz prenait soin d'envoyer au plus vite les nouveautés littéraires. Plus d'une fois il mentionne et envoie des ouvrages à la Cour de Suède avant même qu'ils ne soient annoncés par Bachaumont ou par Grimm. Il expédie romans, journaux, pièces de théâtre, discours prononcés aux Académies, documents des économistes, ainsi que les *Ephémérides* et les tomes de l'*Encyclopédie* en signalant les articles les plus philosophiques. Au début de sa mission, Creutz guette surtout les faits et gestes de Voltaire. « C'est le champion de la philosophie et il est toujours invincible », s'exclame-t-il en envoyant *l'Ingénu* à Gustave.¹⁰ Creutz lui adresse un grand nombre d'ouvrages de l'auteur de *Candide* et prie même Voltaire d'écrire un poème en l'honneur de Gustave III après que celui-ci a mené à bonne fin son coup d'état en août 1772, effort que Voltaire fit volontiers. Creutz annonce aussi les ouvrages de Rousseau. Le 10 mai 1782, il déclare : « Monsieur de Cederhielm est parti lundy passé. Je l'ai chargé de remettre à Votre Majesté *Les Confessions* de Jean Jacques Rousseau, c'est l'ouvrage le plus extraordinaire qui ait jamais paru. On ne parle maintenant que de ce livre à Paris. »¹¹

Dans les lettres de l'ambassadeur, revient fréquemment le nom de Marmontel. Au fil de la correspondance, notre épistolier fait de son mieux pour établir de bons rapports entre son ami Marmontel et Gustave III. C'est grâce à Creutz que la Cour de Suède reçut *Bélisaire* avant même Voltaire, qui l'attendait pourtant avec impatience depuis un an. Ce roman philosophique qui fit la réputation de Marmontel dans le monde littéraire marqua également la vie de Gustave III, car il se vit mêlé à une violente querelle en France entre les encyclopédistes et leurs adversaires. Gustave III écrivit une lettre à Marmontel pour le remercier de son livre, qui fut citée et louée dans toute l'Europe tandis qu'elle fut blâmée en Suède.¹² Par l'intermédiaire de Creutz, Marmontel et Gustave III entretenirent longtemps une correspondance et Marmontel dédia son roman *Les Incas* au roi de Suède.

L'ambassadeur ne s'intéressait pas uniquement aux lettres, il fut toute sa vie aussi très attiré par les expériences scientifiques dont il signalait avec enthousiasme les découvertes les plus récentes. En 1766, il annonce, par exemple, les

¹⁰ Molander 1987 : 58.

¹¹ Molander Beyer 2006 : 520.

¹² G.von Proschwitz a évoqué l'affaire *Bélisaire* dans « Gustave III et les Lumières : l'affaire de *Bélisaire* ».

découvertes de Bougainville et en 1772 il rend compte, en détail, de la découverte par Pringle et de Macbride de l'air fixe.

La musique resta pourtant sa plus grande passion. Au nombre de ses compositeurs favoris on trouve Grétry, Piccinni et Gluck. Aux yeux de Creutz, Grétry est « le Pergolèse de nos jours ». Le fait est que Grétry s'imposa à Paris, principalement grâce à l'appui généreux de l'ambassadeur suédois dont il parle éloquemment dans ses *Mémoires*.¹³ Il est fort probable que le goût de Creutz a influencé le répertoire de l'opéra de Stockholm, car on y jouait aussi bien Piccinni que Grétry.

Creutz passait beaucoup de temps à exécuter les nombreuses commissions que lui confiaient son roi et ses amis en Suède. Il envoyait en fait en Suède des dentelles, des caisses de vin, des voitures de chasse, des gravures de constructions de machines, des estampes, des tableaux, des bustes, de l'argenterie, des tabatières, des bijoux, des pâtés, des abricotiers, etc. Il commanda et choisit pour Gustave III des meubles et des tissus pour les châteaux de Gripsholm, d'Ekolmsund et de Drottningholm et dépêcha aussi des plans de jardins anglais – devenus très à la mode en France pendant cette période – que Gustave fit ensuite disposer au château de Drottningholm. Une besogne significative fut de trouver un cuisinier pour Ulric Scheffer¹⁴ et Creutz déclare avec fierté en août 1777 qu'il a enfin trouvé un maître queux prêt à partir pour la Suède. Il constate qu'il est très difficile d'en trouver « depuis que les Anglois enlèvent les meilleurs. »¹⁵

L'ambassadeur ne laissait non plus rien ignorer à son roi des questions protocolaires, des nouveautés parisiennes et des caprices de la mode. Il surveillait personnellement et minutieusement la fabrication des vêtements de Gustave et ceux-ci devaient être à la dernière mode. Une tâche mémorable fut de commander l'habit de mariage de son roi. Creutz osa même s'écarter de ce que son roi lui avait prescrit. Il écrit :

Votre altesse Royale peut être persuadée qu'Elle aura des habits charmans et d'un goût délicieux. Elle me permettra de m'écarter un peu de ce qu'Elle a prescrit. Des étoffes riches en velours ne sont plus à la mode. Il faut des plumes d'or et d'argent qui ont plus de grâce et de légèreté, qui sont assez lourdes pour la matière et la broderie et qui puissent servir dans toutes les saisons. Il s'agit de choisir les desseins les plus élégans, le mélange des couleurs les plus doux et le plus flatteur, et

¹³ Grétry 1796 t.1: 191-194.

¹⁴ Ulric Scheffer (1716-1799), succéda à son frère de Carl Frédéric Scheffer comme ministre plénipotentiaire de Suède à la Cour de France en 1752. Il fut nommé ambassadeur en 1761, poste qu'il occupa jusqu'en 1765. Il fut sénateur en 1769, charge qu'il quitta le 12 mai 1772 pour la reprendre le 22 août 1772. À la même date, il fut nommé Président de la Chancellerie. En 1783, il résilia toutes ses charges.

¹⁵ Molander Beyer 2006: LXIII.

je suis sûr qu'on n'aura vu rien de plus beau et de plus nouveau ». ¹⁶
Nous apprenons qu'il y avait eu « 40 ouvriers occupés jour et nuit »
pour finir les habits à temps [...] Les habits pour le roy de Danemarck
n'en approchent pas et ils sont plus chers. Ainsi je crois que Votre
Altesse Royale voudra bien approuver que j'aye outrepassé de quelque
chose La Somme qu'Elle avait fixée. ¹⁷

On peut aujourd'hui admirer l'habit de mariage de Gustave III au Palais Royal de Stockholm.

Nous pouvons ainsi constater que le goût de Creutz exerça une influence décisive dans plusieurs domaines. Il avait un goût exquis, mais ce goût était très cher et il dépassait souvent les sommes imposées et pendant toute son ambassade, Creutz eut des ennuis financiers. À l'instar de ses prédécesseurs, il dut constater que les émoluments qu'il recevait de son gouvernement ne suffisaient pas si l'on tenait à bien représenter son pays et à se faire valoir à Paris. Son train de vie était fort coûteux et Creutz était en effet fort endetté lorsqu'il dut quitter la France à la fin de sa mission. Pour l'aider, Gustave lui acheta entre autres ses tableaux et son service d'argent fabriqué par l'orfèvre Robert Joseph Auguste (1725-1795). Le joaillier favori de Creutz outre Auguste était Jolivet et nous avons en Suède un trésor de bibelots, d'objets et de bijoux fabriqués par ceux-ci. Quant aux tableaux achetés par Creutz, par exemple ceux de Taraval et de Vernet, ils se retrouvent aujourd'hui au Musée national et dans les palais royaux. Le service fabriqué par l'orfèvre Robert Joseph Auguste est à admirer au Palais Royal à Stockholm. C'est une pièce unique que les musées en France empruntent parfois lors des grandes expositions. Notre couple royal le sort toujours lors des grands dîners et des réceptions du Prix Nobel.

6. Au service de la France dans le « Royal Suédois »

Les multiples rapports de Gustave III et de Creutz font date en Suède, ils perpétuèrent les efforts des comtes de Tessin et de Scheffer et rendirent le pays tributaire et solidaire de la culture française et du cosmopolitisme. En d'autres termes, on peut dire que l'orientation francophile, l'attribution au goût français dans le domaine de la littérature et l'influence exercée par certaines personnalités suédoises de premier plan, notamment au sein de la famille royale, constituèrent quelques-unes des principales raisons qui de manière plausible contribuèrent à encourager l'influence culturelle au siècle des Lumières. Pourtant ces influences ont également été transmises par des voyageurs, des artistes, des officiers et de jeunes aristocrates. Un grand nombre de jeunes officiers de la noblesse suédoise

¹⁶ Molander 1987 : 33.

¹⁷ *Ibid.* p. 43.

entrèrent dans le régiment le « Royal Suédois », un régiment suédois au service de la France entre 1690-1791 dont Axel de Fersen fut le dernier colonel. Dans leurs lettres et journaux intimes, ces jeunes officiers familiarisent le lecteur avec ce qui se passait en France, et même en Amérique, car une centaine d'officiers suédois luttèrent dans la Guerre d'Indépendance américaine, le plus souvent sous l'uniforme français. Ceux-ci écrivaient presque toujours en français. Rentrés en Suède ils propagèrent la culture et les manières françaises, comment se comporter, s'habiller et parler. Bien sûr, il y avait aussi des réactions en Suède contre ces manières françaises que certaines personnes trouvaient « snobes ».¹⁸

7. Le français et la langue suédoise

Nous pouvons donc constater qu'au XVIII^e siècle, la langue française n'était pas seulement le modèle pour la conversation élégante à la cour de Suède et dans les milieux aristocratiques, elle y était en fait leur idiome naturel et en réalité, beaucoup de gens étaient bilingues. Gustave III, quant à lui, maîtrisait le français à merveille, beaucoup mieux que le suédois. Le français était en vérité sa première langue et, à l'heure où il fut assassiné, il s'exclama spontanément : « Je suis blessé. » Dans ses nombreuses lettres, il se servait presque toujours du français et celles-ci nous permettent de suivre sur le vif cette langue en voie d'expansion. Son style est vif, son vocabulaire très riche. Ses lettres furent lues et admirées dans les salons parisiens et à la Cour de Versailles. Le grand spécialiste du Siècle des Lumières, Marc Fumaroli, écrit dans son ouvrage *Quand l'Europe parlait français* (p. 353) au sujet de Gustave III: « De toutes les têtes couronnées du siècle des Lumières, seul Stanislas Poniatowski peut rivaliser avec lui pour la vitalité et les nuances de sa prose française. » Il est vrai que c'est Corneille, Racine et Voltaire qui ont éveillé son amour pour la langue française, mais ses deux voyages en France, ainsi que la diplomatie et la presse – il était abonné à plusieurs périodiques – ont aussi été pour beaucoup dans sa formation linguistique. Son vocabulaire comme son style doivent ainsi beaucoup non seulement à ses lectures littéraires, mais aussi aux journaux français, aux relations diplomatiques et surtout aux correspondances privées.

Les lettres ne sont certes pas uniquement porteuses de mots, mais aussi et surtout d'idées. C'est pourquoi il faut étudier la grande littérature épistolaire si nous voulons nous familiariser avec le monde de la « gent docte » dans lequel se développaient les échanges culturels et si nous voulons comprendre comment fut possible la *francisation* de la Suède au XVIII^e siècle. La Suède a la grande chance et le privilège d'avoir des archives très riches, bien fournies de documents, dont la plus grande partie n'est pas encore exploitée.

¹⁸ Voir par exemple Olof von Dalin, *Then Swänska Argus*, et Abraham Sahlstedt (1739, 1754).

Malgré sa grande francophilie, Gustave III se rendait pourtant compte de la nécessité d'encourager et de soutenir la langue et la culture suédoises et il redonna ainsi vie à l'Académie Royale des Belles-Lettres en 1786 en créant l'Académie Suédoise, forte de dix-huit membres. Son projet était « d'établir une académie purement pour la langue et le goût » à l'instar de l'Académie française dont il avait soigneusement étudié les statuts.¹⁹

À partir des milieux aristocratiques la langue française se répandit ensuite dans la bourgeoisie suédoise, tandis que, par le biais de la noblesse provinciale, des mots et des expressions d'origine française étaient adoptés par la population rurale. La langue française a ainsi enrichi la langue suédoise d'un grand nombre de mots, c'est à dire d'emprunts français suédisés, comme en portent témoignage aussi bien les œuvres littéraires que les correspondances diplomatiques et privées ou les journaux intimes. Ces expressions et ces mots français se sont intégrés naturellement dans notre vocabulaire, des termes dont nous ne pouvons pas nous passer aujourd'hui encore.

On pourrait se demander pourquoi la langue suédoise a si facilement et si vite adopté le vocabulaire français. Certes, des tentatives visant à limiter l'influence française sur la vie culturelle et la langue suédoise virent le jour pendant le XVIII^e siècle, mais il faut se rappeler que la langue et la culture suédoises étaient assez peu développées à l'époque. La Suède était un pays rural dont la littérature était très récente et la langue suédoise encore rudimentaire et pauvre en nuances. Le vocabulaire français était au contraire une mine très riche dans laquelle on puisait volontiers. Parmi plusieurs autres personnes, Tessin et Gustave III ont déclaré qu'ils s'exprimaient avec une plus grande aisance en français qu'en suédois. Tessin confie ces réflexions à son journal le 28 novembre 1757 : « Pourquoi est ce que je n'écris pas toutes mes drogues²⁰ en suédois ? C'est que j'ai plus de modèles en François. Je suis trop paresseux pour frayer mon chemin: Il me faudroit façonner des phrases, et peut-être créer des mots. »²¹

En vérité la langue suédoise se prêtait mal à l'expression des nouvelles idées européennes. Remarquons ici que les plus grands amis du français étaient généralement les plus chauds partisans des Lumières. Parler et écrire en français était tout autre chose que communiquer, c'était bien plus, comme le dit Marc Fumaroli, c'était « entrer en compagnie ». ²² Il est vrai qu'on utilisait de plus en plus le suédois dans les textes littéraires à la fin du siècle des Lumières, mais le français a longtemps gardé une influence. La modeste littérature en suédois ne pouvait guère rivaliser avec la littérature française riche et florissante. En outre, c'est bien

¹⁹ Von Proschwitz 1986 : 285-286

²⁰ Définition selon Littré : "se dit ironiquement d'une chose qu'on ne fait aucun cas."

²¹ Tessin 1824 : 260

²² Fumaroli 2001: 21.

souvent par des traductions françaises que les intellectuels du temps s'ouvrent à d'autres influences étrangères. C'est ainsi que Dalin découvre Addison et Steele, et que Kellgren s'initie à la poésie ossianique.²³

De quels domaines viennent tous ces mots et expressions empruntés au français ?²⁴ Comme le membre de l'Académie suédoise Sture Allén (et al.) l'a souligné, il y a naturellement un lien étroit entre société et vocabulaire. Les termes français qui furent empruntés au cours du XVIII^e siècle reflètent évidemment la société et les relations franco-suédoises. Ils couvrent surtout les domaines suivants :

les moyens de transport : ballon, carrosse, équipage

la mode et ses accessoires, le luxe : parapluie, parfum, manchette, chignon, négligé, coiffeur

la cuisine : mousse, omelette, pâté, soufflé, sauce, menu

l'architecture, la décoration : meuble, fauteuil, bureau, boudoir, nuance, tabouret

les questions protocolaires : charmant, chevaleresque, comme il faut, esprit, tact

la littérature : littérature, drame, roman, poème, journaliste

l'art/le théâtre : artiste, portrait, pièce, acteur, actrice, balcon, scène, marionnette

le vocabulaire de la philosophie des Lumières : génie, honneur, humanité, respect, tolérance

la politique : coalition, confidentiel, crise, majorité, motion, officiel, opinion, popularité, sanctionner

Le vocabulaire politique est en effet fort intéressant à étudier. Il s'agit d'une terminologie très moderne, très actuelle, qui nous permet de suivre le mouvement des idées contemporaines. Beaucoup de mots employés dans les correspondances suédoises ne figurent même pas dans les dictionnaires français contemporains au nouveau sens de l'époque, c'est à dire au sens politique que ces mots, d'origine française, ont eu grâce au système politique anglais (par ex. *opinion, majorité, sanctionner*). Le français les a empruntés de nouveau à l'anglais avec un nouveau sens.²⁵ Dans ce trésor de mots politiques, Gustave III et son ambassadeur à Paris puisent fréquemment. Il est à noter que le suédois a emprunté ces mots à la langue

²³ Batail 1993 : 39-40.

²⁴ Nous avons employé l'expression « d'emprunts français » au sens large et entendons par là l'ensemble des mots qui, de l'aveu général, proviennent vraisemblablement de l'ancien français ou du français, idiomes qui sont considérés comme langue de départ. « Emprunts français » s'applique aussi aux mots qui furent vraisemblablement transmis au suédois par la langue française, mais qui sont d'origine grecque, latine ou romane.

²⁵ Von Proschwitz 1962.

française et non à la langue anglaise ce que prouve la prononciation actuelle en Suède (nous disons *opinión*, et non *opínion*).

En somme, nous pouvons constater que tous ces mots empruntés au français incarnent, avec les idées dont ils sont l'expression, ce que le XVIII^e siècle a appelé d'un mot nouveau: *la civilisation*. Voilà un mot que nous, les Suédois, avons également emprunté au français, un mot qui incarne les idées des Lumières, le goût de l'esthétisme, de l'élégance, de la bienséance, de l'esprit et de la culture.

8. Conclusion

L'influence française s'est exercée plus longtemps en Suède que dans les autres pays européens. Mais ce qui est paradoxal, c'est qu'elle commença à décliner au cours de la première moitié du XIX^e siècle, précisément au moment où un Français monta sur le trône de Suède, le maréchal Jean Baptiste Bernadotte. La nouvelle génération en Suède était de tendance plutôt anti-française et c'est cette attitude qui eut chez le petit peuple son expression brutale dans le meurtre de Fersen. Le romantisme suédois s'intéressait surtout à la culture allemande. Cependant, la forte empreinte de la culture et de la langue françaises sur la Suède du XVIII^e siècle n'a certainement pas cessé aussi brusquement qu'on pourrait croire en étudiant les manuels qui soulignent l'influence allemande sur les lettres suédoises au début du XIX^e siècle. Il ne faut pas oublier que le roi Charles-Jean fut et resta Français. Il ne se soucia même pas d'apprendre la langue de ses citoyens de sorte que la Cour et toute la haute administration se servaient obligatoirement du français. En particulier dans les milieux aristocrates et certains milieux bourgeois à Stockholm la culture française régnait encore, ce dont témoigne une Française célèbre, Léonie d'Aunet, venue à Stockholm en 1839, après avoir été la première femme à faire un voyage au Cap Nord. Elle écrit dans son journal de voyage :

Si Stockholm possède peu d'églises et de monuments intéressants pour le voyageur, en revanche elle a un grand nombre de salons, dont la plupart s'ouvrirent devant moi avec l'empressement le plus flatteur. Je me trouvai là comme chez moi, tout le monde parlant français ; des manières nobles et affables, un esprit de conversation vif et varié, des femmes jolies et élégantes, une France enfin à cent lieues de la France : plusieurs de nos villes de province sont assurément plus loin de Paris que certains quartiers de Stockholm.²⁶

²⁶ L. d'Aunet, 1852 : 342-343.

Bibliographie

- Allén, Sture, Gellerstam, Martin et Malmgren, Sven-Göran (1989) *Orden speglar samhället*. Stockholm : Allmänna förlaget.
- d'Aunet, Léonie (1852) *Voyage d'une femme au Spitzberg*. Paris : Hachette.
- Beckman, Margareta (1995) *Under fransk fana! Royal Suédois – svenskt regemente i fransk tjänst 1690-1791*. Stockholm : Svenskt Militärhistoriskt bibliotek.
- Batail, Marianne (1993) « Regards suédois sur la France » dans *Une Amitié Millénaire*, dans *Une Amitié Millénaire*. Paris : Beauchesne. 35-48.
- Bernard-Folliot, Denise (1993) « Relations et échanges artistiques au XVIII^e siècle » in *Une Amitié Millénaire*. Paris : Beauchesne. 215-235.
- Creutz, Gustav Philip (2010) *Gustav Philip Creutz, Dikter och brev* utgivna av Horace Engdahl och Marianne Molander Beyer publicerade i Svenska Akademiens klassikerutgåva. Stockholm : Atlantis.
- Dalin, Olof von (1910-1919) *Then Swänska Argus*, publié par B. Hesselman et M. Lamm. Svenska författare utgivna av Svenska Vitterhetsförbundet. Stockholm.
- Erdmann, Nils (1925) *Hemma och borta på 1700-talet*. Ur greve Claës Julius Ekeblads brevväxling med Gustaf III:s broder, prins Carl, samt unga diplomater och kammarherrar. Stockholm : Wahlström och Widstrand.
- Fumaroli, Marc (2001) *Quand l'Europe parlait français*. Paris : Éditions de Fallois.
- Grétry, André (1796) *Mémoires ou Essais sur la musique*. Paris : l'Imprimerie de la République. 3 vol.
- Hallén, Karin (2001) *Franskt i svensk tappning, Studier över franska lånord i svenska dialekter*. Akademisk avhandling. Uppsala.
- Heidner, Jan (1982) *Carl Frédéric Scheffer. Lettres particulières à Carl Gustaf Tessin 1744-1752*. Stockholm: Kungl. Samfundet för utgivande av handskrifter rörande Skandinaviens historia.
- Heidner, Jan (1985) "Franska lånord i svenskan under 1700-talet", *Språkvård* 4, 25-28.
- Kongl. Svenska Vitterhets-Academiens handlingar*.
- Lundberg, Gunnar, W (1957) *Roslin, liv och verk* (avec un résumé en français et le catalogue des œuvres). Malmö : Allhems förlag, 2 vol.
- Molander, Marianne (1987) *Le Comte de Creutz, Lettres inédites de Paris, 1766-1770*, Thèse de doctorat. Göteborg : Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Molander Beyer, Marianne (2006) *Comte de Creutz, La Suède et les Lumières, Lettres de France d'un Ambassadeur à son Roi (1771-1783)*. Paris : Michel de Maule.

- Nordfelt, Alfred "Om franska lånord i svenskan". *Studier i modern språkvetenskap utgivna av Nyfilologiska sällskapet i Stockholm* 12 (1934); 14 (1940) ; 15 (1943). Uppsala.
- Olsson, Henry (1954) *Drottningens Akademi (1753-1756)*, särtryck ur Kungl. Vitterhetsakademins årsbok 1953. Lund.
- Oxenstierna, Johan Thuresson (1774) *Pensées de Monsieur le Comte d'Oxenstirn sur divers sujets avec les réflexions morales*. Vol.1 et 2. Paris.
- von Proschwitz, Gunnar (1959) « Lettres inédites de Madame Du Deffand, du président Hénault et du comte de Bulkeley au baron Carl Fredrik Scheffer, 1751-1756 » In *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. X:267-412.
- von Proschwitz, Gunnar (1962) *Gustave III de Suède et la langue française*. Göteborg: Akademiförlaget, Paris : A.G. Nizet.
- von Proschwitz, Gunnar (1963) "Gustave III et les Lumières : l'affaire *Bélisaire*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, XXVI, pp. 1347-1363. Genève: Institut et Musée Voltaire.
- von Proschwitz, Gunnar (1983) *Tableaux de Paris et de la Cour de France 1739-1742*. Göteborg : Acta Universitatis Gothoburgensis, Paris : Touzot,.
- von Proschwitz, Gunnar (1986) *Gustave III par ses lettres*. Stockholm : Norstedts, Paris :Touzot.
- Sahlstedt, Abraham (1739) *Nyckel til Thens Swänska Argus Eller Alfabētiskt Register På de uti detta Wärk förekomnade märckwürdige Lärdomar uti Afhandlingar, Betracktelser, Sagor, Rim, Ordspråk, Infall, Titlar, Rätta och diktade Namn med mera*. Stockholm.
- Sahlstedt, Abraham (1754) *Swar på Brefven om blandade ämnen*. Stockholm.
- Strömberg, Kjell (1963) *Les Suédois en France*. Stockholm :Forum.
- Tessin, Carl Gustaf (1824) *Framledne Riks-Rådet, m.m. Grefve Carl Gustaf Tessins dagbok 1757*, Stockholm: Bibliothèque Royale. L 82: 113, f.840.

Transmissions de clichés : la Suède vue par les frères Foenkinos dans le roman *La Délicatesse* et son adaptation cinématographique

Elisabeth Bladh, Mårten Ramnäs et Cecilia Alvstad

1. Introduction

Dans le roman *La Délicatesse* de David Foenkinos, publié en 2009 chez Gallimard et adapté au grand écran en 2011 par les deux frères David et Stéphane Foenkinos, figurent un certain nombre d'éléments évoquant la Suède. Ainsi l'entreprise, située à Paris, où travaillent les personnages principaux est la succursale française d'une société suédoise et le protagoniste masculin, Markus, est un Suédois ayant quitté il y a très longtemps son pays natal pour la capitale française. Il est également possible d'identifier, tant dans le livre que dans le film, de nombreuses références à des éléments susceptibles, à nos yeux, d'être considérés comme des clichés ou des stéréotypes spécifiquement français à propos de la Suède. Dans cet article, nous montrerons comment l'auteur du livre a développé ces traits typiquement suédois, notre but étant de déterminer la fonction de ces traits (aussi bien dans le roman que dans son adaptation cinématographique) et de discuter à quel point il est vraiment important que ces détails soient ou non précisément suédois. Il nous semble en effet que la « suédicté » en soi n'est pas essentielle à l'histoire, ce qui peut être illustré par l'exemple du casting : dans la version filmée du roman, les deux réalisateurs ont choisi un acteur belge pour interpréter le personnage principal suédois. Ce fait nous permet d'introduire l'idée que les stéréotypes suédois exposés dans le roman ne servent pas à évoquer une relation quelconque avec la Suède ; il aurait été possible, selon nous, de remplacer la Suède et les Suédois par n'importe quelle autre nationalité, pourvu qu'elle soit perçue, de façon crédible, comme plus ennuyeuse que la France et les Français. Cette dichotomie est en effet essentielle à l'histoire pour lui garder une structure de conte de fées, où la Bête réussit à séduire la Belle.

Nous verrons également que la manière dont l'auteur explore ses idées reçues sur la Suède fonctionne très bien dans un contexte français. D'une part, le roman est devenu un grand succès commercial en France avec plus de 750 000

exemplaires Folio vendus (Margantin 2012)¹. D'autre part, il s'avère que ni les critiques du livre ni ceux du film ne se sont vraiment opposés à cet usage de stéréotypes sur la Suède, nombreux sont même ceux qui, dans leurs comptes-rendus, ne font aucune mention du 'motif suédois'.

La disposition de notre article sera la suivante : nous allons commencer par un bref parcours descriptif des clichés généralement associés à la Suède et aux Suédois en France ; suivra ensuite une présentation de l'auteur et de son œuvre. Puis l'analyse commencera par une présentation des clichés du roman et de la manière dont ils ont été adaptés pour le film. Finalement nous aborderons brièvement la réception critique du livre et du film en France.

2. Idées reçues sur la Suède

Avant d'aborder les clichés sur la Suède et les Suédois, il convient de définir la signification que nous prêtons aux termes « stéréotype », « cliché », « idée reçue » ou « lieu commun » dans le présent article. Par ces termes nous entendons les opinions toutes faites et les images préconçues attribuées à un sujet donné (ici la Suède et les Suédois) et largement partagées par les membres d'un groupe donné (ici les Français). Inutile d'ajouter qu'une telle opinion ou image est le plus souvent réductrice et caricaturale par rapport à la réalité des choses. Ici, ces termes seront employés comme synonymes.

Comme nous venons de le préciser, cet article traite de l'image de la Suède et des Suédois, mais il faut noter que le livre et le film véhiculent également des images stéréotypées d'autres groupes, comme par exemple les Français ou les femmes. Ainsi, on peut aisément identifier à travers le portrait caricatural dressé de Charles (le patron de Markus) par les frères Foenkinos, les caractéristiques d'une certaine image préconçue du patron français.

Suivant les enquêtes effectuées par l'Institut suédois, les Français voient généralement la Suède sous un jour positif, bien que leurs connaissances de ce pays ne soient pas très profondes². C'est avant tout pour la manière d'organiser la société et pour les progrès réalisés dans les domaines de la parité et de la justice que les Français apprécient la Suède. Nous retrouvons également ces thèmes dans une étude réalisée par Elisabeth Tegelberg (1995) qui propose de mettre à jour les images qu'ont les Français de la Suède. Cette étude se base d'une part sur plusieurs articles traitant de la Suède parus dans les journaux et magazines français les plus importants pendant les années 1980 à 1994 et d'autre part sur des entretiens faits avec des Français ayant un rapport privilégié avec la Suède. Il est vrai que quinze ans ont passé depuis que Tegelberg a réalisé son enquête. Depuis, plusieurs auteurs suédois de romans policiers, notamment Stieg Larsson, ont

¹ Les chiffres correspondent au nombre d'exemplaires vendus jusqu'en février 2012.

² <http://sverigebilden.si.se/>

connu un succès considérable auprès du public français et auraient pu contribuer à faire mieux connaître leur pays (Tegelberg 2008). Or, il semble que ce fait n'ait pas vraiment modifié, de manière significative, ce que les Français pensent et savent de la Suède. Nous allons donc commencer par résumer brièvement les résultats de l'étude de Tegelberg (1995). Selon ce chercheur suédois, il ne serait pas possible de parler en termes généraux d'une « image de la Suède » partagée par l'ensemble des Français. Elle note, entre autres, que le Français moyen n'a sans doute guère d'idée particulière de la Suède (*id.*, p. 50); ce qu'il saurait éventuellement de ce pays se résume aux noms de quelques joueurs de tennis célèbres et à une représentation de mœurs sexuelles particulièrement libres (*ibid.*). Tegelberg précise également que, la France étant un grand pays hétérogène, les Français habitant le Nord sont généralement plus intéressés par les manifestations culturelles de l'Europe du Nord que les Français installés dans le sud du pays (*ibid.*). Son enquête basée sur la presse écrite lui a par contre permis de constater que les journalistes français ont pour la plupart une assez bonne connaissance de la situation en Suède et qu'ils ne présentent plus ce pays sous un angle exotique. Ainsi, on ne trouve plus que très rarement des articles touchant à certains clichés comme les habitudes sexuelles notoires des Suédois ou leur célèbre taux de suicide, supposé très élevé et sur lequel nous reviendrons dans quelques instants. Parmi les thèmes régulièrement traités dans la presse française, et qui ont par conséquent une influence importante sur l'image de la Suède proposée aux Français, Tegelberg signale celui du « modèle suédois », soit la manière « suédoise » de promouvoir une société égalitaire et prospère. Elle cite aussi les grandes entreprises suédoises (surtout Volvo et Ikea), les manifestations culturelles et les événements sportifs (notamment le joueur de tennis Björn Borg).

Nous avons constaté que l'on obtient des résultats très différents en consultant des genres plus informels, par exemple les récits tirés des blogs rédigés par des francophones ayant fait un séjour en Suède. Nous y retrouvons les vieux clichés qui, selon Tegelberg, ne figurent plus dans la presse « sérieuse ». Nous en citerons deux exemples, à commencer par un billet intitulé justement « cliché » où un blogueur anonyme discute les stéréotypes selon lesquels la Suède serait un pays « peuplé de blondes » où l'hiver est « rude »³. Amateur de clichés, il se demande plus précisément comment il va s'y prendre, une fois son séjour en Suède terminé, pour continuer à soutenir ces idées reçues auprès de ses amis en France car, même s'il avoue avoir rencontré beaucoup de grandes filles blondes, les motifs de ses photos montrent tout autre chose qu'un temps froid et mauvais : le ciel suédois est bleu, « parfaitement dégagé » et une bande d'amis se promène « pas en tee-shirt, mais presque ». Heureusement pour ce blogueur, il a neigé la semaine d'avant son

³ <http://egocentrismeduvoyageur.blogspot.se/2007/11/clich.html>

départ et il a donc réussi à prendre des photos plus appropriées... Notre deuxième exemple est celui d'Adrien⁴, un étudiant de commerce en Erasmus qui va passer six mois à Östersund, une petite ville située dans le nord de la Suède, et qui résume ainsi, avant de partir, ses idées sur son pays d'accueil: « Ah la Suède ! Ses blancs plateaux, ses meubles en kit, ses harengs et ses températures sibériennes ! » Quelques mois plus tard Adrien témoigne de très bonnes expériences vis-à-vis des habitants de ce pays scandinave, qui, selon lui, sont si gentils : « La première chose qui nous marque en arrivant, c'est leur gentillesse ainsi que leur courtoisie ! » Ces paroles peuvent surprendre un Suédois, qui, lui, regrettera en effet parfois l'époque où, dans son pays, on disait « pardon » au lieu de se frayer un chemin à l'aide des coudes et pour qui l'interjection « oj » (« oups ! ») a depuis longtemps remplacé la formule de politesse « excusez-moi ». Mentionnons finalement qu'Adrien s'étonne du comportement des automobilistes suédois : on ne les entend jamais klaxonner et ils s'arrêtent aux passages cloutés pour laisser aux piétons le temps de traverser ! Il est clair aussi que, dans cette société, on sait garder son calme et qu'on respecte les autres usagers de la route.

Notons que certains des éléments mentionnés ci-dessus ne sont sans doute pas des idées reçues exclusivement françaises. À titre d'exemple, il n'est certainement pas très difficile de reconnaître Markus, le personnage principal suédois du roman de Foenkinos, dans la citation suivante, tirée du *Xenophobe's Guide to the Swedes*, où Peter Berlin (2011 [1994]) propose une description humoristique de l'homme suédois :

The average Swedish Man is seen as being shy, taciturn, submissive, sentimental, principled, reliable – precisely the sort of male companion the Swedish woman covets as the father of her 1,4 children. He is Mr Fixit who also knows how to push a pram and change a baby. He is basically a loner and is happier at work, on the ski slope or at the country cottage which he is constantly rebuilding. (Berlin 2011 [1994] : 21–22.)

Le Suédois moyen est considéré comme timide, taciturne, soumis, sentimental, à principes et fiable – exactement le genre d'homme que désire la Suédoise pour ses 1,4 enfants. Il est Monsieur Bricoleur qui sait aussi pousser un landau et changer les couches d'un bébé. Au fond solitaire, il est plus heureux au travail, sur une piste de ski ou dans sa maison de campagne, qu'il est constamment en train de rénover. [notre traduction]

D'ailleurs, cette image correspond sur bien des points à l'idée que se font les Suédois d'eux-mêmes (Herlitz 1995 : 49–50). A plusieurs reprises, cet ethnologue suédois a enquêté auprès de ses compatriotes pour tenter de cerner ce qu'ils

⁴ <http://suederasmus.wordpress.com/2011/01/17/ah-les-suedois/#more-62>

considèrent comme des traits typiquement suédois. Selon les réponses récurrentes obtenues dans ces enquêtes, les Suédois considéreraient qu'ils sont « taciturnes, réservés, 'lagom' (ni trop ni trop peu), ils obéissent aux autorités, sont froids dans leurs relations, craignent de prendre contact, et sont envieux et timides ». Herlitz admet que tant de références à des caractéristiques plutôt négatives risquent de surprendre un étranger, qui pourrait, à tort, croire qu'il est accepté de critiquer le comportement des Suédois. Herlitz précise qu'en retraçant l'histoire de la Suède, il est possible de comprendre pourquoi les Suédois ont cette tendance à se décrire en termes négatifs. D'une part, il n'y a pas, depuis fort longtemps, de force extérieure qui aurait pu les exhorter à créer une image positive d'eux-mêmes : il faut en effet remonter plusieurs siècles pour trouver une période où la Suède a été en guerre et les Suédois n'ont aucun souvenir récent d'une occupation de leur pays par une nation ennemie. D'autre part, il a existé et existe toujours dans ce pays certaines idéologies religieuses selon lesquelles il n'est pas bien vu de se mettre en valeur.

Pour rencontrer une attitude plus positive envers la Suède, il suffit de passer outre-Rhin. Comme a pu le constater Lisa Källström (2011) dans une étude consacrée aux images de la Suède chez quelques jeunes poursuivant en Allemagne des études de langues scandinaves à l'université, ce pays y est perçu comme une véritable idylle et l'on y associe la musique du groupe Abba, les intérieurs du peintre Carl Larsson, les petites maisons rouges à angles blancs, Ikea, mais surtout les histoires d'Astrid Lindgren et une nature vierge où se promènent des élans. En France, nous ne retrouvons pas un tel engouement pour l'œuvre d'Astrid Lindgren et pour ses personnages, même si un dessin animé récent a sans doute permis aux petits Français de mieux connaître Fifi Brindacier. Pour trouver la personnalité culturelle suédoise la plus appréciée par le public français, il faudrait sans doute se tourner vers le cinéma et chercher plus précisément parmi les lauréats du Festival de Cannes : Ingmar Bergman. Ce cinéaste suédois, récompensé notamment par une « Palme des Palmes » lors du cinquantenaire du Festival, figure également dans une note du roman de Foenkinos.

Avant de passer à la partie où nous étudierons plus en détail les clichés utilisés dans le roman *La délicatesse*, nous voulons rester encore quelques instants dans le général car, parmi les nombreux stéréotypes concernant les Suédois développés par Foenkinos, il en est un sur lequel l'auteur insiste particulièrement : celui du suicide. Certes, ce cliché n'a sans doute rien de particulièrement français, puisque l'on a situé son origine dans deux articles du *New York Times* publiés au début des années soixante. Le premier article relatait un tout petit fait divers, où le journaliste indiquait que les Suédois et les Suisses étaient particulièrement enclins à se donner la mort avec un revolver. Il insinuait aussi que l'État-providence ne rendait pas forcément ses citoyens heureux. Quelques mois plus tard, le même quotidien

étasunien citait un entretien avec Torgny Segerstedt, recteur de l'Université d'Uppsala en Suède, qui déconseillait formellement de faire un quelconque rapprochement entre 'taux de suicide élevé' et 'État-providence'. Le journal publiait également des statistiques où la Suède arrivait au cinquième rang avec 19,9 suicides pour 100 000 habitants (contre 10 pour les États-Unis).⁵ Mais ce n'est probablement qu'au moment où, la même année, le président américain de l'époque, Eisenhower, fit allusion à ces chiffres lors d'un discours politique où il discutait le lien entre l'État-providence et la santé psychique précaire de ses citoyens que le mythe selon lequel la Suède est un pays où un nombre très élevé d'habitants met fin à ses jours par ses propres moyens voit le jour (Daun 2005), et cela malgré le fait que cet homme politique républicain n'avait pas indiqué de pays spécifique – il aurait parlé d'une « nation européenne plutôt amie ». Déjà à l'époque, en 1966, le lauréat du Prix Nobel d'économie Gunnar Myrdal avait proposé une explication aux chiffres élevés de la Suède : d'abord, ce pays scandinave possède depuis longtemps une tradition de statistiques bien implantée ; ensuite, le suicide n'y est pas aussi tabou que dans beaucoup d'autres sociétés. Par exemple, le suicide n'était pas un crime (comme au Royaume-Uni) ni un péché (comme dans les pays catholiques, vu qu'aux yeux de l'Église Dieu seul a droit de vie ou de mort sur l'homme). Ainsi, en Suède, la famille d'une personne dont la mort était due à une overdose de somnifères ou à une chute par la fenêtre, aurait eu moins besoin qu'ailleurs d'appeler ces morts des « accidents » (Chang).

Aujourd'hui, le nombre de suicides en Suède ne semble plus particulièrement choquant. En consultant les chiffres les plus récents sur le taux de suicides, on note même que la Suède, ainsi que les autres pays scandinaves, arrive bien après la France dans une comparaison internationale (17^e rang pour la France et 33^e rang pour la Suède)⁶ sur les statistiques du nombre de suicides par 100 000 habitants âgés de 15 ans ou plus : 27,1 (hommes) et 9,2 (femmes) en France (1998) contre 20,1 (hommes) et 7,8 (femmes) en Suède (1998).

Mais comme nous allons le voir bientôt, ce n'est pas parce que cette idée reçue sur la Suède et les Suédois ne correspond pas à la réalité que David Foenkinos va renoncer à l'exploiter dans son roman. Tegelberg (1995 : 51) l'a aussi noté : même si, rappelons-le, elle constate qu'il ne figure plus que rarement dans la presse française « sérieuse », elle confirme que ce stéréotype a effectivement la vie dure.

⁵ Chang, John R. "The myth about Sweden and suicides"
http://homepage.mac.com/jrc/contrib/sweden_suicide.html [consulté 2012-05-24]

⁶ Olausson, Peter. « Svenska självmord », *Faktoider*, <http://www.faktoider.nu/swedicides.html>
19.11.2012.

3. L'auteur David Foenkinos

David Foenkinos est né en 1974 à Paris. Après des études de lettres à la Sorbonne et une formation de musicien de jazz, il a exercé pendant quelque temps le métier de professeur de guitare. Son premier roman paraît en 2001 (*Inversion de l'idiotie : de l'influence de deux Polonais*) et a été suivi jusqu'à ce jour par une douzaine d'autres. Les romans de Foenkinos ont souvent pour thème l'amour et sont pleins d'humour. Plusieurs prix littéraires ont récompensé ses œuvres : le Prix François-Mauriac (*Inversion de l'idiotie : de l'influence de deux Polonais* 2001), le Prix Roger-Nimier (*Le Potentiel érotique de ma femme* 2004), le Prix Jean Giono (*Qui se souvient de David Foenkinos ?* 2007) et le Prix des Dunes (*La délicatesse* 2009). *La délicatesse* a d'ailleurs obtenu une dizaine de prix.

Foenkinos est, comme nous venons de le constater, un écrivain très productif : il figure aujourd'hui parmi les auteurs les plus vendus en France. Or, son œuvre ne se limite pas aux seuls romans : c'est sa première adaptation cinématographique qui nous intéresse dans la présente communication.

Pour *La délicatesse*, on s'étonnera peut-être du choix de la nationalité suédoise pour le personnage incarné par Markus, dans la mesure où l'auteur semble plutôt avoir une prédilection pour la Russie et pour la Suisse. Les références à ces pays sont nombreuses dans le roman comme dans l'ensemble de son œuvre, et on les retrouve également dans les quelques billets postés sur son blog. En revanche, aucun billet n'est consacré à la culture nordique.

Je suis fou de la Russie. Je voudrais y aller au moins une fois par an. Etre professeur de français à l'université comme Alexis Volkoff. J'aimerais rencontrer des Russes à Paris. Avoir une fille et l'appeler Olga ou Anastasia. Me faire opérer du foie pour enfin pouvoir boire de la vodka. Je voudrais même relire tout Dostoïevski en russe, même si je trouve exceptionnelles les traductions d'André Markowicz. (Foenkinos 2009a.)

Depuis toujours, je suis un absolu Suissophile. Je vais une fois par an en Suisse, je ne cesse de vanter l'air helvétique, et d'annoncer que je veux y finir mes heures. Tous mes livres sont truffés de palpitations suisses, à commencer par le dernier, *La délicatesse*, qui commence ainsi : « Nathalie était plutôt discrète (une sorte de féminité suisse) ». Mes lectures mêmes étaient suisses, puisque je picorais depuis quelques semaines des pages, notamment celles sur le lac Constance, *La Suisse Pittoresque* de Paul Fribourg, évocation champêtre de la Confédération écrite en 1881. (Foenkinos 2009b.)

Lorsqu'on lui a demandé pourquoi il a choisi la nationalité suédoise pour Markus, Foenkinos a dit que Markus aurait sans doute pu être norvégien ou

danois, l'important étant que ce soit un « Nordique », quelqu'un qui, d'une manière crédible, soit « prédestiné » à la délicatesse ou au tact⁷.

Dans un entretien à l'occasion de la sortie en Suède du film, les deux frères avouent aussi avoir une passion pour ce pays scandinave (Gentele 2012 : 4). Ils ont chacun une expérience personnelle de ce pays et de ses habitants : Stéphane, l'aîné, a visité Stockholm et Uppsala lorsqu'il devait faire une émission sur les adolescents suédois pour la radio française et le cadet est monté tout au nord pour voir le soleil de minuit lors d'un séjour en Suède organisé par son école quand il avait 16 ans.

4. Le roman – présentation

L'intrigue du roman est assez banale : une jeune et jolie jeune fille (Nathalie) rencontre un jeune homme (François). Ils s'aiment, décident de s'installer ensemble, ils se marient et puis le rêve tourne à la catastrophe quand François se fait renverser par une voiture lors de son jogging du dimanche. Nathalie se plonge alors dans son travail, dans la société suédoise où elle travaille depuis quelques années (nous ignorons de quel type de société il s'agit). Elle y rencontre un jour un employé suédois – Markus, son contraire absolu, car il est laid, maladroit et mal habillé alors qu'elle est belle, élégante et pleine d'aisance. À la grande surprise de leur entourage, ils vont vivre une histoire d'amour hors du commun.

Avant d'approfondir plus en détail les clichés sur la Suède et les Suédois présents dans le roman, nous aimerions nous attarder brièvement sur les autres nationalités qui y sont mentionnées.

Compte tenu du grand intérêt manifesté par l'auteur pour la Russie et la Suisse, le lecteur n'aura aucun mal à trouver des références à ces nations. Comme Foenkinos l'avait dit dans l'entretien cité ci-dessus, la Suisse est déjà évoquée à la première page du roman : « Nathalie ... était d'une féminité suisse » (Foenkinos 2011 [2009] : 11). Ce lien avec l'Helvétie revient deux pages plus loin, lorsque François et Nathalie se rencontrent pour la première fois et que François se dit qu'elle est de ce genre de femmes avec qui il voudrait partir en week-end à Genève (*id.* : 13). La Suisse est ainsi présentée sous un bon jour, avec une connotation de discrétion.

Quand il y a référence à cette nation dans un passage mettant en scène Markus, il s'agit d'une comparaison avec le pays natal du Suédois, qui se fait au détriment de la Suède, bien évidemment. Quand Markus pense à ses années d'enfance en Suède, l'auteur indique que « [l]es enfances en Suède ressemblent à des vieillessees en Suisse » (*id.* : 77), ce que nous interprétons comme une période plutôt calme, voire ennuyeuse.

⁷ Selon Thérèse Eng, qui a rencontré l'écrivain au Salon du livre à Paris à la rentrée 2011.

Les références à la culture russe sont encore plus nombreuses : aussi bien Nathalie que Markus lisent des romans russes, c'est d'ailleurs un roman russe que Nathalie est en train de lire lorsque François a son accident. L'auteur ne nous indique pas de quel livre il s'agit (car François n'y faisait pas trop attention), mais la description du héros ressemble au subalterne suédois avec qui elle va vivre une histoire d'amour et apparaît au lecteur comme une sorte d'amorce :

Ce dimanche-là, où tout arriva, elle lisait une longue histoire russe, un écrivain qu'on lit moins que Tolstoï ou Dostoïevski, et qui peut faire réfléchir à l'injustice de la postérité. Elle aimait la mollesse du héros, son incapacité à agir, à marquer de son énergie le quotidien. Il y avait de la tristesse dans cette faiblesse-là. Comme pour le thé, elle aimait les romans-fleuves. (*Id.* : 31.)

Si Nathalie était plutôt suisse au début, son patron va la trouver plutôt russe lorsqu'il parvient enfin à dîner avec elle. Ce qui est intéressant c'est qu'il a cette idée en tête (l'idée qu'elle est russe), mais qu'il ne sait pas ce que cela veut dire. Elle est « d'une force russe » et « d'une tristesse russe » (*id.* : 56). Nous apprenons également la distance existant entre Paris et Moscou (2 478 kilomètres, *id.* : 31), dans l'un de ces micro-chapitres dont le roman est truffé, et c'est l'équivalent des allers-retours faits par Nathalie dans les couloirs de l'entreprise pendant les cinq ans où elle y a travaillé.

Parmi les autres pays cités, nous trouvons les États-Unis, le Liechtenstein, l'Espagne, la Roumanie, la Pologne, la Belgique, la Chine, l'Islande et la Norvège. Nathalie s'exprime comme une « Américaine » aux yeux de Markus lorsqu'elle veut s'excuser du baiser qu'elle lui a donné en expliquant que son comportement était « parfaitement inapproprié » (*id.* : 86–87) ; Foenkinos utilise la métaphore « C'était comme si les États-Unis invitaient le Liechtenstein à déjeuner » (*id.* : 90) pour décrire le rapport déséquilibré ayant existé entre le jeune Markus et Brigitte, la plus belle fille de sa classe, qui l'avait abordé uniquement pour faire aboutir son plan : « sortir avec le plus insignifiant des garçons » (*id.* : 89). Markus a un côté pays de l'Est, il est un peu farfelu et fait certaines choses lorsqu'on s'y attend le moins (*id.* : 108). Il a un sourire espagnol (*id.* : 118). La Chine et l'Islande appartiennent au monde du travail (les Chinois veulent faire du commerce avec la société, et l'Islande est en crise économique). Après être allés au théâtre (voir *Mademoiselle Julie* de Strindberg), Markus et Nathalie s'installent dans un café. Markus renverse un peu de vin, se lève et veut partir. Nathalie se lève aussi et là ils font une « peinture belge », ce qui n'est pas très rassurant (*id.* : 120–121). Finalement, on trouve aussi une référence à la Norvège, et plus précisément à la tante de Markus qui serait une « cartomancienne renommée en Norvège ». Pourquoi la Norvège, sans doute parce que ce pays est voisin de la Suède.

5. Les clichés sur la Suède dans le roman

Dans le roman, nous retrouvons, sous une forme ou une autre, la plupart des clichés évoqués précédemment. Sans viser à l'exhaustivité, nous donnerons dans ce qui suit quelques exemples regroupés par thème.

5.1 La Suède est peuplée de dépressifs

A chaque fois que ce pays, ses habitants ou seulement la nationalité suédoise sont évoqués, Foenkinos indique qu'il s'agit d'un enfer ennuyeux qu'il faut fuir à tout prix. Déjà au moment où nous rencontrons Markus pour la première fois, il est dit qu'il est originaire du pays qui « possède le taux de suicide le plus élevé au monde » (*id.* : 74). Sa ville natale, Uppsala, sonnerait « presque comme une excuse » (*id.* : 74). Pourquoi Uppsala, sans doute parce que c'est la ville où est né Ingmar Bergman, l'un des Suédois les plus connus en France. Ce rapport avec le cinéaste suédois est en effet indiqué dans une note : « Certes, on peut naître à Uppsala et devenir Ingmar Bergman. Cela dit, son cinéma peut aider à imaginer la tonalité de cette ville » (*id.* : 74).

Afin d'accentuer encore le caractère ennuyeux des Suédois, l'auteur les met en contraste avec d'autres peuples, en jouant sur d'autres clichés. C'est en effet grâce à son caractère farfelu pays de l'Est (pour Nathalie « [i]l y avait comme de la Roumanie ou de la Pologne dans sa Suède » [*id.* : 108]) que Markus est supportable, et après un incident surréaliste au restaurant (le serveur n'étant pas tout à fait complaisant, Markus se lève en lui proposant de changer de place avec lui sous prétexte qu'il s'agit là d'une tradition suédoise), Nathalie lui demande s'il est bien sûr d'être suédois (*id.* : 108-109). Autrement dit, pour une Française, quelqu'un qui est drôle ne peut pas être suédois. Pour Markus, cette remise en cause de son origine est le comble du bonheur, car il avoue que l'héritage suédois lui pèse : « Là-bas, être sinistre est une vocation » (*id.* : 109).

Bref, ce ne sont pas seulement les étrangers, voire les Français, voire David Foenkinos, qui considèrent la Suède comme un pays sans intérêt, *cf.* le patron, Charles, qui trouve que la langue suédoise est « vraiment une langue de merde » (*id.* : 51), mais aussi les Suédois eux-mêmes : « Une alternative au suicide est l'émigration en France, voilà ce qu'avait dû penser Markus » (*id.* : 74). Certes, il travaille dans une société suédoise, mais il évite tout ce qui pourrait le faire penser à la Suède, notamment les Krisprolls : « J'ai quitté la Suède pour arrêter de manger ce genre de petits pains » (*id.* : 152). Aussi préfère-t-il demander son congé au lieu d'accepter un rapatriement dans son pays natal : « il est hors de question que je retourne en Suède. Je préfère l'ANPE à la Suède » (*id.* : 186).

5.2 Les Suédois sont ponctuels, organisés et travailleurs

En France, le temps donne l'impression d'être un concept beaucoup plus flexible qu'en Suède. Il suffit en fait de comparer la diffusion des programmes à la télévision.⁸ En Suède, les programmes commencent toujours à l'heure exacte indiquée dans la grille. Le Journal télévisé « Rapport » commence toujours à 19h30, tandis qu'en France, si on allume la télévision à 20h pour suivre, précisément, le Journal Télévisé de 20 h, il peut arriver que le programme ait déjà commencé. Cette ponctualité suédoise est également utilisée dans le roman pour décrire le personnage de Markus :

Markus était un homme ponctuel, et aimait rentrer chez lui à sept heures quinze précises. Il connaissait les horaires du RER comme d'autres connaissent les parfums préférés de leur femme. Il n'était pas malheureux de ce quotidien huilé. Il lui arrivait d'avoir l'impression d'être ami avec ces inconnus qu'il croisait chaque jour. (*id.* : 76.)

Lorsque Markus a décidé de rendre son baiser à Nathalie, il reste debout devant la porte de son bureau, mais hésite à entrer. Lorsqu'un collègue passe et lui demande ce qu'il fait là, planté devant la porte, Markus répond « c'est juste qu'on a rendez-vous à 10 heures... et qu'il est 9 h 59... alors, tu me connais, je n'aime pas être en avance... » (*id.* : 97).

Markus arrive également trop tôt lors du dîner avec Nathalie et il en profite pour boire deux vodkas afin de calmer sa nervosité. Nathalie, pour sa part, arrive à l'heure pile, peut-être parce qu'elle sait que les Suédois sont en général toujours à l'heure.

Dans le roman, on constate donc que l'idée de l'importance de la ponctualité est un cliché (qui sera aussi exploité dans le film). De façon générale, l'auteur nous fait comprendre que l'esprit rationnel et conventionnel de Markus est toujours susceptible de se heurter à l'organisation de la vie française :

Ils reprirent la route. Markus fut surpris par le nombre de virages. En Suède, les routes sont droites; elles mènent vers une destination que l'on voit. (*Id.* : 194-195)

Il faut signaler que, comme le cliché veut que les Suédois soient travailleurs, le dévouement au travail manifesté par Nathalie sera très apprécié par les actionnaires de la société suédoise dans laquelle elle travaille :

Tout le monde s'accordait pour prévenir un grand avenir dans la société à cette jeune femme brillante, énergique et travailleuse. À plusieurs

⁸ Nous empruntons cette observation à Katharina Vajta (communication personnelle, 2012).

reprises, les actionnaires suédois avaient eu vent de ses excellentes initiatives. (*Id.* : 30)

5.3 Les Suédois sont discrets, calmes et serviables

Comme nous l'avons vu dans la première partie, les Suédois ont la réputation d'être discrets. Foenkinos évoque plusieurs fois ce trait de caractère pour le personnage de Markus :

Markus, un employé aussi discret que terne, dont on avait souvent pu dire qu'il était quelconque [...]. (*Id.* : 173)

Markus avait été élevé dans l'idée qu'il ne fallait jamais faire de vagues. Que partout où l'on passe, il faut rester discret. (*Id.* : 149)

Quand Markus entre pour la première fois dans le bureau de Charles, celui-ci le renvoie tout de suite. Il ne pouvait s'imaginer que Nathalie puisse s'intéresser à quelqu'un d'aussi insignifiant et d'aussi discret (*id.* : 150).

Le tempérament plutôt latin de Charles, le patron, souligne encore plus le caractère discret et introverti de Markus. Le calme de ce dernier va même jusqu'à agacer le patron :

Charles se sentait usé et fatigué. Il en avait marre de la Suède et des Suédois. De leur habitude stressante de toujours tenter d'être calmes. De ne jamais crier au téléphone. Cette façon d'être zen, et de proposer aux employés des massages. (*Id.* : 148)

– Voilà ! C'est ça ! Mon problème, c'est que je réfléchis trop. Je me demande toujours ce que pensent les autres. Je devrais être plus stoïque.
– Pour ça, vous auriez dû naître en Suède. (*Id.* : 167)

Malgré ses traits de caractères plutôt négatifs, Markus apparaît dans le roman comme quelqu'un de fondamentalement bon, toujours prêt à rendre service, même à Charles, son rival « C'est tout vous, ça : la gentillesse incarnée » (*id.* : 166).

5.4 En Suède, on mange tout le temps des Krisrolls.

Nous avons passé en revue quelques clichés qui sont depuis longtemps associés à l'image de la Suède, comme par exemple l'idée que le taux de suicides y serait particulièrement élevé. Un cliché plus récent concerne la publicité faite en France par Pågen, le fabriquant des Kripsrolls.

C'est en faisant référence à Pågen, et dans une moindre mesure à Ikea, que l'auteur donne une touche suédoise à la société où travaille Nathalie. Les deux sociétés fondent justement leur stratégie de marketing sur leur origine suédoise,

contrairement par exemple à H&M, une autre marque suédoise également très présente sur le sol français. Tandis qu'Ikea ne surprend personne, tant ce vendeur de meubles a conquis le monde entier, on peut, en tant que Suédois, se demander pourquoi l'auteur a choisi d'insister autant sur les petits pains grillés. Pågen, une entreprise suédoise agroalimentaire spécialisée dans le pain et fournisseur officiel du roi de Suède, commercialise son pain à l'étranger (les 90 % de la production des Krisprolls sont destinés au marché international)⁹ et, en France, le grand public connaît bien les petits pains grillés suédois. Pour l'anecdote, notons qu'un autre cinéaste français, Michaël Youn, a créé un personnage appelé Chris Prolls, en hommage aux biscottes suédoises¹⁰.

Dans le roman, c'est le patron de Nathalie, qui en mange et en offre à ses employés, pour faire plaisir aux actionnaires suédois, pour devenir suédois (Foenkinos 2011 [2009] : 24). Notons également qu'on trouve ici la seule mention d'Ikea dans le roman :

Charles Delamain n'était pas suédois. Mais il suffisait d'entrer dans son bureau pour se demander s'il n'avait pas pour ambition de le devenir, sûrement pour plaire à ses actionnaires. Sur un meuble Ikea, on pouvait voir une assiette avec quelques petits pains qui font beaucoup de miettes. (*Id.* : 24-25)

C'est également en lui offrant une biscotte que Charles indique à Nathalie qu'elle a obtenu le poste qu'elle avait sollicité :

- Vous voulez un Krisprolls ?
- Non merci.
- Vous devriez.
- C'est gentil mais je n'ai pas faim.
- Vous devriez vous habituer. On ne mange que ça ici.
- Vous voulez dire... que... ?
- Oui. (*Id.* : 25)

Charles mange donc des Krisprolls, non qu'il aime cela, mais parce qu'il veut plaire aux actionnaires. Cependant, il le fait aussi pour calmer sa nervosité :

Il tentait de se calmer en mangeant un Krisprolls. On cherche souvent à se détendre avec des choses qui nous énervent. Il tremblait, il remuait, il laissait tomber des miettes de sa bouche. (*Id.* : 151)

⁹ <http://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%A5gen>

¹⁰ *Ibid.*

Après la mise en évidence de quelques clichés liés à l'image de la Suède vue par Foenkinos, nous allons maintenant passer à la version filmée du livre pour voir lesquels y sont présents.

6. Le film – l'adaptation

Sorti le 21 décembre 2011, le film a réalisé plus de 700 000 entrées en France pendant les cinq premières semaines¹¹. Il a été vendu dans plus de 30 pays (grâce à la participation d'Audrey Tautou ? [Payot 2011]) dont les États-Unis, le Royaume-Uni sous le titre « Delicacy » et la Suède. En France, l'accueil des critiques fut plutôt tiède : sur le site du magazine *Première*¹² on peut voir que, sur un total de 12 avis, une majorité de 10 personnes a donné à ce film une ou deux étoiles sur quatre ; seuls les critiques du *Figaro* et d'*À voir À lire* lui ont attribué une meilleure note (trois étoiles). Nous analyserons ces critiques plus avant dans l'article.

On peut se demander pourquoi c'est un acteur belge (François Damiens) qui a été choisi pour interpréter le rôle de Markus. L'équipe de tournage a, paraît-il, parcouru la Suède à la recherche d'un acteur suédois pour ce rôle, mais sans parvenir à en trouver un qui corresponde aux critères désirés et parle assez bien le français. Rappelons aussi l'hypothèse défendue dans cet article : la nationalité de Markus n'est pas décisive, pourvu qu'elle représente quelque chose qui l'oppose au personnage de Nathalie.

6.1 Les clichés dans le film

Dans la bande annonce officielle du film, à part le prénom « exotique » du personnage interprété par François Damiens, Markus, le lien suédois est uniquement évoqué de façon explicite par la réplique d'Audrey Tautou, légèrement modifiée par rapport à celle du livre : « Mais à quoi vous jouez sous vos airs de dépressif tombé de votre Suède ?! » (Dans une autre bande-annonce, on pouvait aussi voir les parents de Markus.) Ainsi, on met d'emblée l'accent sur l'incongruité de la relation entre la très jolie Audrey Tautou et son collègue maladroit.

Nous pouvons tout d'abord constater que le film, de façon générale, reste fidèle au livre. Tous les éléments importants s'y retrouvent, y compris les clichés sur la Suède. Mais, pour passer du livre à l'écran il a fallu, comme toujours, recourir à des omissions (et à des ajouts). À titre d'exemple, seuls les clichés suédois ont été retenus dans le film. Autrement dit, ni « force russe », ni « vieillesses suisses » dans la version cinématographique. Le film contient par ailleurs également des ajouts ou des scènes qui ont été retravaillées pour l'écran. On remarque un peu partout des petits drapeaux suédois (sur les bureaux, les chemises, les dossiers) et,

¹¹ <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-61361/box-office/>

¹² [http://www.premiere.fr/film/La-Delicatresse-2495979/\(affichage\)/press](http://www.premiere.fr/film/La-Delicatresse-2495979/(affichage)/press)

bien évidemment, les incontournables Krisprolls sont présents. Et lors de l'entretien d'embauche du film, le patron dit « Ça, c'est du Ikea » en mettant la main sur un meuble de son bureau. Dans le livre, c'est le narrateur extra-diégétique qui indique que « [s]ur un meuble Ikea, on pouvait voir une assiette avec quelques petits pains qui font beaucoup de miettes. » (Foenkinos 2011 [2009] : 24–25). Ce qui frappe d'ailleurs le spectateur suédois, c'est que l'intérieur ne ressemble pas beaucoup à Ikea ; en effet, les meubles sont très sombres et font penser à un bureau des années 60, ce qui est d'ailleurs voulu de la part des metteurs en scène, puisque c'est un clin d'œil à la série américaine *Mad Men*¹³. La scène de l'entretien a été modifiée et prolongée dans le film. Derrière le patron, Charles, on aperçoit une affiche du film « Cris et chuchotements » de Bergman. Celui-ci se retourne et fait un geste en disant « Ça me fout le bourdon, mais c'est pour plaire aux actionnaires » puis il demande à Nathalie ce qu'elle pense de la Suède. Sa réponse : « La Suède, eh ben j'ai pas vraiment d'avis eh », après quoi il ajoute « Eh ben voilà, c'est ça la Suède, on n'a pas vraiment d'avis ». C'est pour ainsi dire l'équivalent cinématographique de l'anecdote du livre sur la ville d'Uppsala et cela permet aux frères Foenkinos d'introduire l'idée d'un pays sans intérêt.

Dans le film, on entend aussi la langue suédoise au cours de scènes n'ayant pas d'équivalent direct dans le livre. Par exemple la scène où les parents de Markus lui rendent visite. On entend la mère, qui reproche à Markus de ne pas avoir fini les boîtes de hareng qu'elle lui avait apportées et le père qui essaie de la calmer. À la fin du film, on voit un groupe d'hommes et de femmes d'affaires suédois s'impatienter quand Nathalie n'est pas à l'heure au rendez-vous, une autre façon d'évoquer le cliché selon lequel la ponctualité est importante pour les Suédois. Parmi les autres scènes ne figurant pas dans le livre, citons aussi celle où Markus évoque le froid de son pays d'origine en disant à Nathalie : « Pour moi ici, c'est comme l'Afrique pour vous ».

Pour résumer, nous pouvons donc constater que la plupart des clichés présents dans le livre le sont aussi dans le film, même s'ils sont parfois illustrés de façon différente.

7. La critique du livre et du film

Le matériel sur lequel nous basons cette section comprend onze comptes rendus du livre et seize comptes rendus du film. Pour des raisons d'accessibilité, nous nous sommes limités à prendre en compte uniquement des textes figurant sur Internet. Certains comptes rendus ont généré des commentaires, mais les internautes qui donnent là leurs avis sur la façon dont l'auteur ou les réalisateurs ont

¹³ <http://www.subtitledonline.com/special-features/david-stephane-foenkinos>

développé le motif sur la Suède et les Suédois sont très peu nombreux : nous n'en n'avons identifiés que trois.

Pour ce qui est du roman, la critique s'avère généralement positive, les billettistes appréciant par exemple le ton propre à Foenkinos, grâce auquel l'auteur « a réussi une mission impossible : faire sourire et réfléchir avec un roman sentimental » (Aissaoui 2011). On félicite ainsi le romancier pour son talent qui consiste à composer des histoires légères et graves en même temps, ainsi que pour son choix de « résiste[r] au sérieux » (de la Rouchefoucauld 2009). Parmi les voix qui ne partagent pas l'avis selon lequel le roman mérite autant de louanges figure un critique du site web *Evene.fr*, Thomas Flemarion¹⁴, qui écrit que « la platitude s'y dispute la facilité », que Foenkinos « manque d'audace pour éviter l'écueil des truismes » et que les personnages tombent tous dans la caricature. Alexis Brocas, l'auteur du compte rendu publié dans le *Magazine Littéraire*¹⁵, met lui aussi en question « les généralisations », qu'il qualifie de « parfois spécieuses », même s'il avoue avoir apprécié « l'élégance soignée » de l'écriture foenkinosienne.

Quant au « décor suédois », ce n'est pas un élément qui semble avoir préoccupé les critiques de manière significative. Nous comptons par exemple trois comptes-rendus qui ne mentionnent pas du tout le motif scandinave du roman. Dans trois des autres comptes rendus, les auteurs se limitent à indiquer que l'action se déroule dans une société suédoise et que c'est un collègue suédois maladroit qui réussit, contre toute attente, à séduire la belle Nathalie. Quand les critiques ont choisi de donner un peu plus de place à la thématique suédoise, ils le font parfois à l'aide de citations, par exemple celle où la ville d'origine du personnage principal masculin est décrite plus en détail, quand l'auteur précise pour les lecteurs que c'est « une ville qui n'intéresse pas grand monde. Même les habitants d'Uppsala sont gênés : le nom de leur ville sonne presque comme une excuse » (de la Rouchefoucauld 2009). Mais on trouve tout de même quelques comptes rendus contenant un avis positif sur le bienfondé, de la part de Foenkinos, de tirer parti de tant de stéréotypes sur les Suédois. Parmi les deux personnes qui apprécient un tel procédé figurent deux blogueuses. Nicole Volle, d'abord, admet que « s'il [Foenkinos] se moque des Suédois, de leur habitude stressante de toujours tenter d'être calmes, de ne jamais crier au téléphone, au point qu'on en vient à regretter l'hystérie méditerranéenne, c'est toujours avec tendresse » (Vole 2009). Ensuite, une blogueuse anonyme, rédigeant ses billets en suédois sous le pseudonyme de Mrs B., avoue avoir surtout apprécié les scènes désopilantes auxquelles aboutissent les rencontres entre Markus et le patron

¹⁴ Flemarion, Thomas.

<http://www.evene.fr/livres/livre/david-foenkinos-la-delicatesse-40944.php?critiques>

¹⁵ Brocas, Alexis. <http://www.babelio.com/livres/Foenkinos-La-delicatesse/186586>

français avec ses manières d'hypermacho insensible.¹⁶ Elle affirme également que « même quand Foenkinos s'aventure dans la fange des clichés, c'est drôle ».¹⁷

Passons maintenant au film, qui en France a été reçu beaucoup moins favorablement que le livre. Il suffit de consulter les « notes » offertes sous formes d'étoiles sur les sites, pour comprendre que ce film n'a pas réussi à séduire les cinéphiles français. Quatre critiques lui donnent une étoile sur quatre (*Première*, *Les Inrocks*, *Chronic'art*, *Journal du Dimanche*), six critiques lui offrent deux étoiles (*Télérama*, *20 minutes*, *Le Monde*, *Le Parisien*, *Metro*, *Studio Ciné Live*) alors que deux seulement considèrent que le film en mérite trois (*À voir À lire*, *Le Figaro*). Citons également, pour donner un exemple de l'aversion provoquée par ce film auprès des critiques français, le tout début du compte rendu publié dans le *Nouvel Observateur* : « Ça s'intitule 'la Délicatesse', mais ça pèse des tonnes. Un éléphant à l'aquavit dans un magasin de Cristal d'Arques ferait moins de dégâts que David et Stéphane Foenkinos dans leur premier film. »¹⁸

Il nous semble également que le motif suédois est encore moins évoqué dans les comptes rendus du film que dans les comptes rendus du livre. À titre d'exemple, à peu près la moitié des comptes rendus du film passent complètement sous silence les nombreuses allusions à la Suède. Dans les autres comptes rendus, on se contente généralement d'indiquer que le protagoniste masculin est suédois et que la société pour laquelle les deux personnages principaux travaillent dans une société suédoise. Ici, le compte rendu du quotidien gratuit *Metro*¹⁹, administré, précisons-le, par un groupe médiatique suédois, s'écarte un peu des autres dans la mesure où il décrit le casting du personnage suédois, Markus, expliquant par exemple pourquoi les frères Foenkinos ont préféré choisir un acteur belge pour incarner ce personnage. La critique la plus sévère concernant les généralisations sur les Suédois se résume en fait à une affirmation entre parenthèses, faite en passant lors de la présentation du personnage principal masculin : « Un jour, l'un de ses subordonnés suédois (le film accumule les blagues éculées sur nos amis scandinaves), Markus (François Damiens), entre dans le bureau de Nathalie » (Morain 2010).

En réalité, ce n'est que parmi les commentaires faits sur les comptes rendus du film et du livre que nous arrivons à dépister quelques rares voix indignées dénonçant les généralisations sur la Suède et les Suédois. Les deux internautes dont il est question sont d'ailleurs très défavorables au film (« RenSarr ») ou au livre

¹⁶ <http://lookingformrgoodbook.blogspot.se/2010/10/david-foenkinos-la-delicatesse.html>

¹⁷ *Idem*. « Till och med när Foenkinos kliver rakt ut i klichéträsket är det roligt. »

¹⁸ <http://bibliobs.nouvelobs.com/la-tendance-de-jerome-garcin/20111216.OBS6890/1-indelicatesse.html>

¹⁹ Mahdi Omais, « La délicatesse veut croquer le grand écran », *Metro*, <http://www.metrofrance.com/culture/la-delicatesse-veut-croquer-le-grand-ecran/pklt14jSx5CdKeNVwwhXbJpe3ig/> [consulté le 2012-12-12].

(« Aela ») en général. Mais alors que le pseudonyme RenSarr se contente de considérer « [l]es blagues sur les Suédois nulles et sans intérêt »²⁰ sans entrer dans les détails, le cybernaute « Aela » associe son aversion pour le portrait cliché des Suédois à une expérience personnelle :

J'allais oublier les poncifs qui s'égrènent dans ce récit, par exemple les nombreux clichés sur la Suède et les Suédois. J'ai vécu et travaillé dans ce pays, et franchement pour moi la Suède c'est autre chose. Peut-être devrait-on conseiller à M. Foenkinos de voyager un peu : un stage en entreprise en Suède peut-être ? pour mieux savoir de quoi on parle.²¹

Cela ne veut pas dire, cependant, qu'il n'existe pas de critiques ayant apprécié les éléments suédois de la version filmée. Parmi les arguments en faveur de la version cinématographique énumérés par la bloggeuse Marie Ponchel, on retrouve notamment « Pour les références à la Suède, petit clin d'oeil au roman : Abba, Ikea, les Krisprolls. Tout y est ! » (Ponchel 2011).

Enfin, il est possible d'observer que le rôle mineur des éléments suédois dans le roman, dans le film et dans la critique peut provenir également de la forme des comptes-rendus : rares sont en effet les critiques qui, dans leurs textes, utilisent les références à la Suède à des fins stylistiques. Nous n'avons trouvé que deux cas, figurant tous les deux dans un compte rendu du livre. D'une part, le critique de *Paris-Match*, Louis-Henri de La Rochefoucauld (2009), incite le lecteur à ne pas se fier complètement à son résumé, « aussi terne qu'une table Ikea. » L'autre référence à la Suède figure déjà dans le titre du compte rendu du *Figaro Magazine*, signé par Laurence Haloche (2009). En intitulant son texte « L'homme qu'aimaient les femmes », ce quotidien fait allusion au premier tome de la trilogie à succès de Stieg Larsson « Millénium » (*Les hommes qui n'aimaient pas les femmes* [Larsson 2007]). Mais la journaliste se réfère également à un passage du roman de Foenkinos où est évoqué cet auteur de romans policiers : « C'est quand même fou l'histoire de ton compatriote qui est mort avant d'avoir eu le temps de voir le succès de sa trilogie » (Foenkinos 2011 [2009] : 88).

8. Conclusion

Dans cet article, nous avons étudié les clichés sur la Suède et les Suédois tels qu'ils se présentent dans le roman *La délicatesse* de David Foeknios et son adaptation au grand écran. Nous nous sommes également donné pour but d'examiner dans quelle mesure la critique a tenu compte de ces images reçues.

²⁰ http://www.avoir-alire.com/spip.php?page=commentaire&id_forum=5117#avis

²¹ <http://www.babelio.com/livres/Foenkinos-La-delicatesse/186586>

Certes, les clichés suédois développés dans le roman et dans le film sont légèrement différents. Le livre, par exemple, présente des morceaux de l'enfance suédoise de Markus. Dans le film, aucune scène ne se déroule en Suède ; c'est la visite des parents de Markus qui évoque son enfance. Les clichés ont néanmoins toujours le même effet et leur raison d'être correspond à la même fonction : présenter une image de la Suède et des Suédois comme un pays et un peuple de gens dépressifs, ennuyeux, gentils, très organisés, au physique ingrat, maladroits et mal habillés.

Les éléments suédois jouent ainsi un rôle important, même si ce motif n'est évoqué que dans la moitié des comptes rendus étudiés. Ce manque d'intérêt pour l'origine de Markus n'est guère surprenant dans la mesure où ce n'est pas son comportement de Suédois qui importe, mais les traits caractéristiques que l'auteur choisit d'associer à cette nationalité. En effet, les éléments suédois sont tellement stéréotypés qu'il aurait été possible, comme nous l'avons dit plus haut, de les échanger contre des clichés travestissant n'importe quelle autre nation pouvant être décrite comme plus ennuyeuse que la France. Nous assistons en effet à un recyclage de lieux communs très fréquents, exploités entre autres dans des publicités pour produits suédois (notamment Ikea et les Krisprolls). Rappelons également que David Foenkinos n'est pas le premier Français à s'inspirer des petits pains grillés suédois dans un ouvrage de fiction : le cinéaste Michaël Youn l'a fait avant lui. Il ne faut pas non plus oublier que David Foenkinos a dit lui-même qu'il n'était pas nécessaire que Markus soit suédois ; il aurait tout aussi bien pu être norvégien ou danois. Nous soutenons que le fait qu'il soit originaire d'un pays scandinave n'est en lui-même pas important et que cela pourrait expliquer qu'on ait choisi un acteur belge pour interpréter le personnage suédois du film.

Pour conclure, la fonction des éléments suédois est donc de permettre à l'auteur de dresser de façon indirecte un portrait de ce qui est typiquement français. Autrement dit, c'est une certaine représentation de la France et des Français qui est transmise par un rapport à l'étranger. Il serait maintenant intéressant d'étudier comment ces expressions de la créativité foenkinosienne ont été reçues en Suède, le pays dont les deux frères se sont inspirés pour dresser leur portrait du protagoniste masculin. Les compatriotes de Markus sauront-ils avoir de l'indulgence pour la manière « humoristique » avec laquelle les frères Foenkinos ont décrit leur pays et leur comportement ?

Bibliographie

- Aissaoui, Mohammed (2011) « La délicatesse de David Foerkinos ». *Le Figaro*. 31 août.
<http://www.lefigaro.fr/livres/2011/08/31/03005-20110831ARTFIG00548-la-delicatesse-de-david-foerkinos.php> (Disponible le 12.12.2012.)
- Berlin, Peter (2011 [1994]) *Xenophobe's guide to the Swedes*. Londres : Oval Books.
- Brocas, Alexis. <http://www.babelio.com/livres/Foerkinos-La-delicatesse/186586> (Disponible le 19.11.2012.)
- Chang, John R. « The myth about Sweden and suicides ».
http://homepage.mac.com/jrc/contrib/sweden_suicide.html (Disponible le 24.05.2012.)
- Daun, Åke (2005) « Des Suédois et leurs mythes, faux, vrai ou oui mais... ». Traduction : Philippe Johansson. 18 novembre.
<http://www.sweden.se/fr/Accueil/Style-de-vie/A-lire/Des-Suedois-et-leurs-mythes-faux-vrais-ou-oui-mais/> (Disponible le 19.11.2012.)
- De la Rochefoucauld, Louis-Henri (2009) « David Foerkinos se gausse du sérieux ». *Paris-Match*. 16 novembre.
<http://www.parismatch.com/Culture-Match/Livres/Actu/David-Foerkinos-delicatesse-144957/> (Disponible le 12.12.2012.)
- Flemarion, Thomas. <http://www.evene.fr/livres/livre/david-foerkinos-la-delicatesse-40944.php?critiques> (Disponible le 19.11.2012.)
- Foerkinos, David (2009a) « Mes poupées russes ». 5 mai.
<http://www.livreshebdo.fr/weblog/a-la-demande-generale-18/428.aspx> (Disponible le 19.11.2012.)
- Foerkinos, David (2009b) « Un Roman Polonais ». 28 septembre.
<http://www.livreshebdo.fr/weblog/a-la-demande-generale-18/454.aspx> (Disponible le 19.11.2012.)
- Foerkinos, David (2011 [2009]) *La Délicatesse*. Paris : Folio.
- Gentele, Jeanette (2012) « Franska bröder hyllar svenska män ». *Svenska Dagbladet*. 1er juillet. Kulturen.
- Haloche, Laurence. 2009 « L'homme qu'aimaient les femmes ». *Le Figaro Magazine*. 12 octobre.
<http://www.lefigaro.fr/livres/2009/10/03/03005-20091003ARTFIG00150--l-homme-qu-aimaient-les-femmes-.php> (Disponible le 19.11.2012.)
- Herlitz, Gillis (1995) *Swedes. What we are like and why we are as we are*. Uppsala: Konsultförlaget i Uppsala.
<http://bibliobs.nouvelobs.com/la-tendance-de-jerome-garcin/20111216.OBS6890/l-indelicatesse.html> (Disponible le 19.11.2012.)

- <http://egocentrismeduvoyageur.blogspot.se/2007/11/clich.html>
(Disponible le 17.10.2012.)
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%A5gen> (Disponible le 12.12.2012.)
- <http://lookingformrgoodbook.blogspot.se/2010/10/david-foenkinos-la-delicatesse.html> (Disponible le 19.11.2012.)
- <http://suedeerasmus.wordpress.com/2011/01/17/ah-les-suedois/#more-62>
(Disponible le 19.11.2012.)
- <http://sverigebilden.si.se/> (Disponible le 17.10.2012.)
- <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-61361/box-office/>
(Disponible le 12.12.2012.)
- http://www.avoir-alire.com/spip.php?page=commentaire&id_forum=5117#avis
(Disponible le 12.12.2012.)
- <http://www.babelio.com/livres/Foenkinos-La-delicatesse/186586> (12.12.2012.)
- [http://www.premiere.fr/film/La-Delicatesse-2495979/\(affichage\)/press](http://www.premiere.fr/film/La-Delicatesse-2495979/(affichage)/press)
(Disponible le 27.12.2012.)
- <http://www.subtitledonline.com/special-features/david-stephane-foenkinos>
(Disponible le 12.12.2012.)
- Källström, Lisa (2011) *Berättelser om en röd stuga. Föreställningar om en idyll ur ett svenskdidaktiskt perspektiv*. Malmö: Malmö högskola. [Thèse de licencié].
- Larsson, Stieg (2007) *Les hommes qui n'aimaient pas les femmes*. Arles : Actes Sud.
- Margantin, Laurent (2012) « Démolir Gallimard ». 18 février.
<http://carnetsdoutreweb.blog.lemonde.fr/2012/02/18/demolir-gallimard/>
(Disponible le 24.05.2012.)
- Morain, Jean-Baptiste (2010) « La Délicatesse » *Les Inrocks*. 20 décembre.
<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/la-delicatesse/>
(Disponible le 12.12.2012.)
- Olausson, Peter. « Svenska självmord », *Faktoider*,
<http://www.faktoider.nu/swedicides.html> (Disponible le 19.11.2012.)
- Omaïs, Mahdi. « La délicatesse veut croquer le grand écran », *Metro*,
<http://www.metrofrance.com/culture/la-delicatesse-veut-croquer-le-grand-ecran/pklt!4jSx5CdKeNVwwhXbJpe3ig/> (Disponible le 12.12.2012.)
- Payot, Marianne (2011). « Un livre et un film: l'année David Foenkinos ». 20 août. http://www.lexpress.fr/culture/livre/un-livre-et-un-film-l-annee-david-foenkinos_1022164.html (Disponible le 12.12.2012.)
- Ponchel, Marie (2011) « La délicatesse ». *Culture et confiture*. 26 décembre.
<http://cultureetconfiture.blogspot.se/2011/12/la-delicatesse.html#!/2011/12/la-delicatesse.html> (Disponible le 19.11.2012.)
- Tegelberg, Elisabeth (1995) « Sverigebilden i Frankrike », *Lingua* 3, 50–58.

- Tegelberg, Elisabeth (2008) « Le polar suédois – une marche victorieuse sur le marché français », *Nordiques* 16, 103–120.
- Vole, Nicole (2009) « David Foerkinos – La délicatesse ». *Le Monde*. 28 août. <http://enfinlivre.blog.lemonde.fr/2009/08/28/david-foerkinos-%E2%80%93-la-delicatesse/> (Disponible le 19.11.2012.)

Quêtes identitaires et enjeux littéraires. Résonances intertextuelles entre Romain Gary et Jonas Hassen Khemiri

Britt-Marie Karlsson

1. Introduction

La présente étude se propose d'examiner les rapports entre l'œuvre de l'auteur suédois Jonas Hassen Khemiri et celle de Romain Gary, plus particulièrement entre le roman le plus célèbre de Gary, *La Vie devant soi* (publié sous le nom d'Émile Ajar en 1975) et le premier roman de Khemiri paru en 2003, avec un titre qui correspondrait en français à « Un œil rouge »¹. Nous ferons cependant aussi référence au deuxième roman de Khemiri, édité en 2006, et dont la traduction française est sortie la même année sous le titre *Montecore, un tigre unique*². Un nouveau roman de Khemiri est paru en français en 2013 sous le titre *J'appelle mes frères*³.

Nous commencerons par présenter brièvement l'auteur Jonas Hassen Khemiri, son œuvre étant moins connue que celle de Romain Gary dans un contexte francophone. Ensuite, nous évoquerons un certain nombre de points communs entre les romans des deux auteurs, en premier lieu ceux qui concernent *La Vie devant soi* et « Un œil rouge », y intégrant toutefois des références à *Montecore*. Les axes de comparaison principaux seront le rôle de la langue dans la quête identitaire des personnages, la situation de l'énonciation, ainsi que la problématique de la dimension autobiographique, ou autofictive⁴ des œuvres.

¹ En suédois *Ett öga rött*. Ce livre n'a pas été traduit en français.

² En suédois *Montecore*. En unik tiger.

³ En suédois *Jag ringer mina bröder* (2012). Le roman a été adapté au théâtre et joué sur les scènes suédoises, ainsi qu'à Amsterdam et à Londres. Il a aussi fait l'objet d'une lecture publique lors du festival *Regards croisés (nouvelles dramaturgies)* organisé par le collectif Troisième Bureau à Grenoble en 2013. La traduction française a été réalisée par Marianne Ségol-Samoy et éditée en 2013 avec l'une des autres pièces de Khemiri, *Nous qui sommes cent*, chez Éditions théâtrales. Elle est également parue chez Actes Sud en avril 2014.

⁴ Pour une définition de l'autofiction et une discussion là-dessus, voir par exemple Doubrovsky (1977) ; Colonna (2004) ; Gasparini (2008).

2. Résonances transtextuelles et hypertextuelles

Comme il s'agit d'une étude intertextuelle, nous nous servons de la terminologie élaborée par Gérard Genette pour la *transtextualité*, qui fut d'abord présentée dans *Palimpsestes* en 1982 et ensuite développée dans *Seuils* (1987). Rappelons que Genette utilise le concept de *transtextualité* comme hyperonyme rassemblant les sous-catégories *intertextualité*, *métatextualité*, *hypertextualité*, *paratextualité* et *architextualité*.

Nous pouvons d'emblée constater qu'en essayant d'établir une sorte de parenté entre les deux œuvres qui nous occupent, nous nous trouvons face à un cas d'*hypertextualité*, ce terme désignant selon Genette « toute relation unissant un texte B ([appelé] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([appelé] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette 1982 : 13). Dans notre cas, *La Vie devant soi* serait ainsi l'hypotexte, le texte 'imité', et « Un œil rouge » l'hypertexte, le texte 'imitant'. Il importe de souligner qu'un hypertexte ne peut automatiquement être réduit à une simple imitation : si l'on considère par exemple *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre comme un hypertexte de l'hypotexte *Le Décaméron* de Boccace, on constate que cet hypertexte est loin d'être une mauvaise copie de son modèle ; au lieu de cela, son auteur puise dans les ressources de son prédécesseur et fait usage de la forme utilisée par Boccace, mais à d'autres fins. De manière similaire, le roman de Khemiri pourrait gagner à être lu comme hypertexte du roman de Gary, et la lecture s'en trouver enrichie. Il s'agit en effet ici moins d'une comparaison entre les œuvres que de la lecture d'une œuvre 'à travers' une autre, permettant de percevoir des détails aussi bien que des grandes lignes qui ne seraient peut-être pas discernables autrement.

3. Contextes paratextuels

Avant d'aborder l'étude proprement dite, voici donc quelques informations sur Jonas Hassen Khemiri, qui est un jeune auteur, né à Stockholm en 1978 de mère suédoise et de père tunisien. « Un œil rouge », son premier roman, est vite devenu un succès en Suède. Par la suite, Khemiri s'est affirmé en tant qu'auteur de romans, de nouvelles et de pièces de théâtre. L'une de ses pièces, *Invasion*, jouée pour la première fois en Suède en 2006⁵, a été traduite en plusieurs langues et jouée sur les scènes européennes⁶. L'œuvre de Khemiri est de plus en plus connue et appréciée dans le monde : son avant-dernier roman, *Montecore, un tigre*

⁵ À Stockholm, Stockholms stadsteater (le Théâtre municipal de Stockholm). Cette pièce fut publiée avec d'autres textes en 2008. Même titre et même année de publication pour la traduction française.

⁶ Entre autres en Allemagne, en Belgique, en Norvège, en Autriche, en Corée du Sud, au Royaume-Uni et en France, par exemple au Théâtre des Amandiers à Nanterre en mars-avril 2010, au Théâtre de la Criée à Marseille en février 2012 et au Théâtre 71 à Malakoff en mars 2012.

unique, a été traduit en de nombreuses langues⁷. Khemiri parle lui-même plusieurs langues, dont le français : dans une interview diffusée par France 24 dans le contexte du Salon du livre en 2011⁸, il raconte que dans sa famille, on a parlé le suédois, le tunisien, le français et l'anglais. Dans cette même interview, qui fait partie de la dimension *paratextuelle*, et plus spécifiquement *épitextuelle*⁹ de son œuvre romanesque, Khemiri affirme qu'il s'intéresse à la langue, entre autres comme moyen de construction de l'identité, mais aussi en tant qu'outil de manipulation.

4. Architextualité et intertextualité

À la lecture du premier roman de Khemiri, un lecteur familier de l'œuvre de Gary se rend très vite compte des nombreux rapports qui existent entre « Un œil rouge » et *La Vie devant soi*. Selon Khemiri lui-même, Romain Gary est un auteur qui lui inspire de l'admiration¹⁰ et une comparaison entre les œuvres des deux auteurs n'est donc pas sans fondement. Sur la quatrième de couverture de l'édition de poche d'« Un œil rouge », on cite d'ailleurs un compte rendu où la parenté entre ce livre et *La Vie devant soi* est évoquée¹¹.

Quelles seraient alors les affinités entre les deux romans ? Selon le compte rendu mentionné, il s'agit en premier lieu du genre, puisque les deux livres parlent d'adolescents essayant de se trouver dans le tourbillon des événements ; par là, les deux livres appartiendraient au genre des romans d'apprentissage. Dans la terminologie de Genette, ce genre de relation relève de l'*architextualité* (Genette 1982 : 12). Ayant évoqué ce type d'affinité, il faut cependant constater que les ressemblances ne s'arrêtent pas là, et que c'est à un niveau encore plus profond que se tissent les rapports entre les deux œuvres.

Commençons par les traits de ressemblance les plus visibles : dans *La vie devant soi*, ainsi que dans « Un œil rouge », le personnage principal, qui est aussi le « je » à l'origine de l'énonciation et qui s'exprime donc à la première personne, est un adolescent de quatorze et quinze ans, respectivement (bien que le protagoniste de *La Vie devant soi* ne connaisse pas d'abord son âge réel), et il a des

⁷ Outre le français, soit par exemple en danois, en norvégien, en anglais, en allemand, en néerlandais, en finnois, en hongrois, en russe, en italien et en espagnol.

⁸ Cette interview peut être vue sur le site de l'auteur : <http://www.khemiri.se/khemiri-tv/fransk-intervju>.

⁹ Pour ce terme, voir Genette 1987 : 318.

¹⁰ Voir http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/05/28/jonas-hassen-khemiri-je-crois-qu-il-y-a-un-risque-que-les-oeuvres-qui-sont-traduites-soient-des-oeuvres-qui-correspondent-a-nos-prejuges-sur-le-pays_1051018_3260.html (consulté le 25 septembre 2012). On peut cependant noter que Khemiri affirme ne pas avoir lu *La Vie devant soi* en français, et connaître cette œuvre dans la traduction suédoise seulement (communication personnelle le 13.9.2012), réalisée en 1977 par Bengt Söderbergh (réédition en 2009).

¹¹ M. Küchen, *Uppsala Nya Tidning* 23.1.2004.

origines nord-africaines (algériennes chez Gary, marocaines chez Khemiri). Le protagoniste de *La Vie devant soi* s'appelle Mohammed (on l'appelle habituellement Momo), celui d'« Un œil rouge » se prénomme Halim. Curieusement, dans les comptes rendus de ce dernier livre, il arrive que les critiques se trompent de nom, se référant au protagoniste comme « Hamil » au lieu d'Halim, le nom d'Hamil étant le nom du vieil homme de *La Vie devant soi* qui sert à la fois de tuteur et de figure paternelle à Momo. Dans « Un œil rouge », l'un des personnages, une vieille femme nommée Dalanda, joue à peu près le même rôle à l'égard d'Halim, c'est-à-dire qu'elle lui rappelle ses origines, en lui enseignant la langue arabe, la littérature arabe et la religion musulmane.

5. La quête identitaire

Les deux récits sont unis par la même recherche d'identité, occasionnée en partie par l'absence d'une mère et dans le cas de Momo, l'absence également d'un père, même si un père potentiel va apparaître à un moment donné du récit, pour disparaître aussitôt. Dans les deux livres, il y a ainsi des passages où les jeunes garçons vont communiquer au lecteur des images rapides de leur mère respective, images qui ne sont jamais le résultat d'une réflexion consciente, mais sont plutôt provoquées par l'avènement de certaines circonstances. Dans *La Vie devant soi*, Momo a des réminiscences de sa mère, qui lui reviennent dans la salle de doublage où travaille Nadine, une jeune femme qu'il a rencontrée une fois, puis repérée dans la rue et suivie jusqu'à son travail. Momo est fasciné par le fait qu'on puisse faire reculer un film, ou, comme quelques personnes présentes dans la salle l'expriment, « revenir [...] jusqu'au commencement, 'jusqu'au paradis terrestre' » (Gary 1975 : 121). C'est peut-être cette expression qui donne à Momo l'idée qu'on devrait, de la même manière, pouvoir faire reculer le monde :

Et c'est là que j'ai eu un vrai événement. Je ne peux pas dire que je suis remonté en arrière et que j'ai vu ma mère, mais je me suis vu assis par terre et je voyais devant moi des jambes avec des bottes jusqu'aux cuisses et une mini-jupe en cuir et j'ai fait un effort terrible pour lever les yeux et pour voir son visage, je savais que c'était ma mère mais c'était trop tard, les souvenirs ne peuvent pas lever les yeux. J'ai même réussi à revenir encore plus loin en arrière. Je sens autour de moi deux bras chauds qui me bercent, j'ai mal au ventre, la personne qui me tient chaud marche de long en large en chantonnant, mais j'ai toujours mal au ventre, et puis je lâche un étron qui va s'asseoir par terre et j'ai plus mal sous l'effet du soulagement et la personne chaude m'embrasse et rit d'un rire léger que j'entends, j'entends, j'entends... (*Id.* : 122).

Dans « Un œil rouge » Halim dit, au début de son récit, que les odeurs du voile et du tatouage au henné de Dalanda évoquent chez lui des souvenirs douloureux, mais le lecteur ne sait pas encore pourquoi (Khemiri 2003 : 13). Plus loin dans le texte, Halim, dans un moment d'étourdissement, est submergé par des bribes de réminiscences d'une femme faible et malade (*id.* : 27), que le lecteur identifiera subséquemment comme sa mère, dont la souffrance et la mort ne seront que brièvement suggérées dans le roman (*id.* : 99, 193). Dans ce contexte, une jeune femme émerge : Halim est assis seul sur un banc. Il essaye de ne pas perdre courage, mais encore une fois, il est assailli par les images de sa mère mourante ; au fil de ces images il sent comme une présence à côté de lui – celle de sa mère, ou éventuellement de Dalanda ou de toutes les deux – présence signalée encore une fois par les odeurs (de henné, de soie et d'orange). C'est seulement au moment où une jeune femme lui tape sur l'épaule et lui demande ce qui se passe qu'il se rend compte du fait que les larmes coulent le long de ses joues. Pour le consoler, elle fait mine de vouloir lui caresser aussi la tête, mais il la repousse (*id.* : 100). Cette scène pourrait faire penser au moment où Momo rencontre pour la première fois Nadine ; celle-ci s'approche de lui, pose une main sur son épaule, lui adresse la parole et caresse sa joue pour essuyer ses larmes, ce qui le rend d'abord méfiant et le fait se reculer légèrement (Gary 1975 : 96-97).

Se sentant souvent seuls au monde, Halim et Momo semblent tous deux éprouver le besoin d'être remarqués. Momo joue parfois à faire peur aux automobilistes en courant parmi les voitures, de sorte que les chauffeurs sont forcés de freiner brusquement pour ne pas l'écraser. Ce geste lui fait sentir qu'il a de l'importance, et même beaucoup d'importance car, comme il l'exprime lui-même : « un môme écrasé je vous jure que ça ne fait plaisir à personne » (*id.* : 128). Khemiri prête un comportement similaire à Halim, qui fait de son mieux pour effrayer les conducteurs de métro en faisant semblant de vouloir tirer sur eux avec un revolver (Khemiri 2003 : 159). Le geste est pourtant inversé, Halim visant à intimider les autres en les faisant craindre pour leur propre vie, alors que chez Gary les chauffeurs ont peur de tuer un enfant.

Nous voyons une autre allusion possible au roman de Gary, si subtile fût-elle, dans les exemples de « fausseté » cités par Halim à un moment où il s'irrite contre le peu de conséquence de son père qui détache les étiquettes « Jaffa » des oranges pour cacher leur origine, ce qu'Halim dénonce comme un acte de trahison envers la cause palestinienne. Il associe cet acte à d'autres « preuves de fausseté », affirmant que mettre du parfum sur les morts en est un exemple (*id.* : 124). Cet exemple pourrait sembler bizarre, choisi au hasard par Halim, mais le lecteur ayant lu *La Vie devant soi* associera sans doute cette idée à l'image de Madame Rosa morte dans la cave de l'immeuble et de Momo qui reste avec elle au-delà de la mort, essayant de cacher la pourriture et le résultat des « lois de la nature »

(Gary 1975 : 273) à l'aide de grandes quantités de parfum et de maquillage. Halim aurait d'ailleurs raison de qualifier cette tentative de fausse, ou du moins d'avortée, puisqu'à la longue, il n'est pas possible de cacher l'odeur de la mort, ce qui est souligné par Gary :

Quand ils ont enfoncé la porte pour voir d'où ça venait et qu'ils m'ont vu couché à côté, ils se sont mis à gueuler au secours quelle horreur mais ils n'avaient pas pensé à gueuler avant parce que la vie n'a pas d'odeur. (*Id.* : 273.)

Sous la référence intertextuelle au « parfum versé sur les morts » – si nous acceptons de la voir comme telle –, se cache en conséquence une importante critique de Gary contre la société et son impuissance à protéger ses marginalisés.

6. Identité culturelle et langagière

Ces circonstances et références intertextuelles une fois évoquées, nous pensons que c'est surtout par la langue que les deux récits se rapprochent. La langue utilisée par Momo dans *La Vie devant soi* est un curieux mélange de différents registres, appartenant pour l'essentiel au registre familier et argotique, bien qu'il ait parfois recours à des tournures désuètes ou à des locutions arabes ou hébraïques. En même temps, nous avons affaire à un langage truffé de mots déformés et d'expressions détournées, qui, malgré cela ou plutôt grâce à cela, donnent souvent naissance à des vérités nouvelles ou inattendues. Momo se dit aussi philosophe. Il réfléchit sur la vie et nous communique ses réflexions personnelles, en expliquant par exemple que, lorsqu'il a jeté cinq cents francs dans une bouche d'égout, ce n'était pas pour causer de la peine à Madame Rosa : « J'ai jamais aimé faire de la peine aux gens, je suis philosophe » (Gary 1975 : 30). 'Être philosophe' correspondrait pour lui à éviter de faire du mal aux autres. Dans l'exemple qui va suivre, Momo nous fait part de sa conviction que les gens ont besoin d'embellir la vérité en mentant, non seulement aux autres, mais aussi pour se convaincre eux-mêmes :

J'ai souvent remarqué que les gens arrivent à croire ce qu'ils disent, ils ont besoin de ça pour vivre. Je ne dis pas ça pour être philosophe, je le pense vraiment. (*Id.* : 55.)

Les exemples cités suggèrent une certaine compréhension du terme 'philosophe' : selon Momo, un philosophe est quelqu'un qui ne fait de peine à personne, mais qui parle parfois pour ne rien dire, sans forcément croire lui-même à ce qu'il dit.

Halim de son côté se décrit comme une sorte de « sultan de la pensée » (Khemiri 2003 : 38), aspirant même à être « le philosophe révolutionnaire im-

migré le plus intelligent de Suède » (*id.* : 112)¹². Sa philosophie lui sert surtout à réfléchir à la manière dont on peut renforcer la confiance en eux-mêmes des immigrés, notamment ceux d'origine arabe, ce qui le mène à présenter une sorte de philosophie beaucoup plus violente et intransigeante que celle Momo. Il souligne pourtant à plusieurs reprises qu'il est important, en tant que « sultan de la pensée », de renoncer à la violence et de ne pas se laisser provoquer (*id.* : 191), même s'il est parfois tenté d'abandonner sa carrière de philosophe afin de pouvoir se venger en utilisant la violence physique (*id.* : 191-192).

Comme Momo, Halim utilise un langage particulier, jugé fautif par certains lecteurs, mais qui apparaît principalement chez Halim comme une marque d'identité et un moyen de résistance. Il a recours à un suédois marqué par ses origines, intégrant entre autres des mots empruntés à l'arabe, et employant un ordre des mots qui ne correspond pas aux règles de la grammaire suédoise (ce que le titre pourrait d'ailleurs illustrer, l'adjectif « rouge » étant placé après le mot auquel il se rapporte aussi dans le titre suédois, au lieu de se trouver avant, ce qui est normal pour la langue suédoise).

Certains lecteurs d'« Un œil rouge » ont d'abord pensé avoir affaire à une manière de s'exprimer venue directement des quartiers multiculturels de la banlieue de Stockholm, mais il faut bien constater qu'il s'agit d'un langage construit par l'auteur, employé comme une stratégie littéraire, tout comme dans le cas de *La Vie devant soi* : Khemiri, de père tunisien et de mère suédoise, a suivi toute sa scolarité dans le centre de Stockholm. Il a par la suite fait des études de littérature comparée à l'Université de Stockholm et des études de sciences économiques à Stockholm et à Paris : il s'agit donc de quelqu'un qui sait parfaitement s'exprimer dans de nombreux registres et même en plusieurs langues. Concernant cet aspect, on peut établir un parallèle avec Gary, que certains critiques ne croyaient pas capable d'écrire un texte comme *La Vie devant soi* ou de s'exprimer de cette manière, ce qui a sans doute contribué au fait qu'il a pu mener à bien sa supercherie littéraire¹³.

En ce qui concerne *Montecore*, on peut constater que ce deuxième roman de Khemiri a dû représenter un vrai défi pour les traducteurs ayant donné au texte sa forme française : en suédois, l'un des locuteurs s'exprimant à la première personne, – le texte est construit autour d'une correspondance électronique fictive – utilise un suédois fortement marqué par le français¹⁴. Cet homme, Kadir¹⁵, trans-

¹² Notre traduction des expressions suédoises « tankesultan » et « Sveriges smartaste revolutionsblattefilosof ».

¹³ Voir notamment Gary (1981), *Vie et mort d'Émile Ajar*.

¹⁴ Ainsi que par d'autres langues d'après l'auteur lui-même : « cette voix, que j'emploie dans la moitié du roman, est un 'mix' d'expressions françaises, anglaises, arabes et suédoises ». Dialogue avec les lecteurs du *Monde*, accessible à <http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/05/28/jonas->

pose ainsi directement des expressions et des mots français dans la langue suédoise, ce qui fait qu'un lecteur ne connaissant pas le français n'est probablement pas capable de saisir tout le sens et toutes les nuances du texte. Comment alors transférer un tel langage en français ? Les traducteurs n'ont probablement pas eu le choix et ce trait spécifique du texte a été plus ou moins effacé dans le processus de traduction.

Le langage d'Halim est un sujet de discorde entre lui et son père, qui remet en question la manière de s'exprimer de son fils (Khemiri 2003 : 214-215). Selon le père d'Halim, celui-ci est tout à fait capable de s'exprimer dans un suédois correct et devrait le faire afin de pouvoir s'intégrer plus facilement dans la société suédoise. Halim n'est cependant pas du même avis et préfère se distancer de la norme langagière suédoise, dont l'apprentissage fait selon lui partie de ce qu'il appelle le « grand plan d'intégration » conçu par les autorités suédoises (Khemiri 2003 : 31, notre traduction). Car Halim voit l'intégration tant prônée par les politiciens plutôt comme une menace : pour lui les termes d'intégration et d'assimilation sont synonymes, tous les deux amenant à l'effacement et à la disparition de son identité. La langue sert donc à Halim de moyen de résistance et même d'instrument politique pour protester contre le fonctionnement du système suédois. La langue n'est pas seulement un moyen d'exprimer son identité, elle permet en outre de la construire, en signalant son appartenance à une certaine ethnicité, à une certaine classe sociale, son âge et, dans une certaine mesure, sa religion et sa sexualité. Halim résiste de cette manière au processus d'intégration – ou d'assimilation – qui selon lui mène à une perte de l'identité. La question de l'identité est ainsi au centre d'« Un œil rouge », Halim luttant pour son identité arabe et marocaine, contre l'establishment suédois qui veut l'assimilation des immigrés à la société suédoise. Nettement réfractaire à l'adoption de la langue et des habitudes de la Suède, où il est pourtant né, il refuse de se ranger du côté de l'ordre établi, protestant par son langage, par sa façon de s'habiller, ainsi que par des actes de désobéissance, de vol et de destruction, contre une société soi-disant multiculturelle mise, par ce biais, sous la loupe.

Momo, quant à lui, ne semble pas avoir une réaction aussi forte : il est vrai qu'en rencontrant des enfants des quartiers riches de Paris, il constate qu'« on n'était pas du même quartier » (Gary 1975 : 222), mais il accepte par exemple, vers la fin du livre, de suivre les conseils du narrataire inscrit dans le récit, et de dire « proxénète » à la place de « proxynète » (*id.* : 220). Il apprend aussi à faire la distinction entre « état d'habitude » et « état d'hébétude » (*id.* : 268), et il ne s'oppose pas à la norme langagière comme le fait Halim. En même temps il faut

hassen-khemiri-je-crois-qu'il-y-a-un-risque-que-les-oeuvres-qui-sont-traduites-soient-des-oeuvres-qui-correspondent-a-nos-prejuges-sur-le-pays_1051018_3260.html, consulté le 25 septembre 2012.

¹⁵ Kadir est aussi le nom du prétendu père de Momo dans *La Vie devant soi*.

constater que le langage utilisé par Momo est un trait fondamental de ce personnage, grâce auquel le lecteur a l'impression d'avoir accès aux pensées et à l'univers du petit garçon. Il y a aussi une différence entre les deux récits : le langage de Momo – en plein développement, il est vrai – bien que construit par l'auteur, semble représenter une manière 'authentique' de s'exprimer du personnage, alors que le langage d'Halim est non seulement l'invention de l'auteur, mais traduit aussi les efforts, au niveau intradiégétique, du personnage principal pour se distancer de la norme ; le parler de Momo serait ainsi (au niveau intradiégétique) authentique, tandis que celui d'Halim est construit.

La quête identitaire est donc aussi au cœur de *La Vie devant soi*, mettant en scène et jouant avec différentes identités ethniques, religieuses, sexuelles et générationnelles. Madame Rosa, ayant remplacé la mère de Momo, semble attacher beaucoup d'importance aux origines des enfants dont elle s'occupe. En ce qui concerne Momo par exemple, elle demande l'aide de M. Hamil pour son éducation religieuse, culturelle et langagière, mais vers la fin du roman, toutes les frontières liées à ces aspects semblent s'effacer, et lorsque Madame Rosa s'approche de la mort elle n'a, selon Momo, plus rien de particulièrement juif, ni d'autre chose, elle est tout simplement affaiblie et malade, et avant tout un être humain (Gary 1975 : 140).

7. La situation d'énonciation comme mise en abyme

Dans ce qui précède, nous avons à peine abordé la situation de l'énonciation, qui est particulière dans les deux romans. En ce qui concerne *La Vie devant soi*, le moins que l'on puisse dire est que cette situation est complexe. Il n'est pas aisé de dire à quel moment Momo est censé raconter son histoire. Vers la fin du livre, nous avons l'impression que la narration a lieu après le décès de Madame Rosa, cette ancienne prostituée qui s'est occupée de lui depuis son enfance, et que Momo, racontant son histoire à la première personne du singulier, s'adresse en premier lieu au couple formé par Nadine et Ramon, qui semblent l'avoir accueilli après la mort de Madame Rosa et constituent ainsi des « narrataires-personnages »¹⁶, soit des personnages jouant un rôle dans l'histoire tout en étant les destinataires de cette histoire.

Ce n'est donc que vers la fin du roman que le lecteur s'aperçoit de cette possibilité d'interpréter la situation de narration. Il est vrai que, dès le début du récit, le sujet de l'énonciation, Momo, s'adresse visiblement à quelqu'un, mais jusque-là, le lecteur s'est peut-être senti visé lui-même, aussi dans les cas où il ne s'est pas reconnu dans les compétences attribuées au narrataire, comme celle de savoir l'arabe, par exemple (Gary 1975 : 12). A un moment donné, le lecteur commence

¹⁶Pour ce concept, voir Jouve (2006 : 181).

par conséquent à se poser des questions sur la construction du récit : dans quelles circonstances est-il censé être raconté, à quel moment et à l'intention de qui ? Si c'est à Nadine et à Ramon que s'adresse Momo, il est déconcertant qu'il parle à certains moments d'eux à la troisième personne (voir par exemple Gary 1975 : 126, 215). On pourrait éventuellement discerner une coupure au milieu du récit, lorsque l'homme du couple, Ramon, se met à enregistrer sur magnétophone ce que raconte Momo sur sa vie, produisant en même temps une nouvelle histoire, une histoire dans l'histoire. Le lecteur qui décide de remonter dans le récit afin d'essayer de retrouver et de fixer le moment cette coupure, découvre qu'il y a effectivement quelque part un glissement du « narrataire invoqué »¹⁷ au « narrataire-personnage », mais le lecteur doit se contenter de constater ce décalage dans l'histoire et accepter qu'il est difficile de reconstruire la situation de la narration, qui semble résister à ce genre d'analyse.

Même si le récit comporte de nombreuses traces suggérant que le texte imite une narration orale, il y a aussi des éléments indiquant que ce récit pourrait être le résultat d'un acte d'écriture formulé au niveau intradiégétique. Pour commencer, il y a dans le texte quelques formes de passé simple, ce qui ne cadre pas avec un récit oral (Gary 1975 : 267). Nous trouvons également dans le texte les traces d'autres textes, en premier lieu les *Misérables* et le Coran : le vieil ami de Mohammed, M. Hamil, est un grand admirateur de Victor Hugo ; il va jusqu'à confondre son exemplaire des *Misérables* avec le Coran, citant à la mosquée des parties des *Misérables*, au grand étonnement des autres fidèles. Cette confusion est bien sûr due à la sénilité dont il est atteint, qui le fait aussi se tromper sur le nom de Momo et l'appeler Victor (comme Victor Hugo). Momo rêve d'écrire un jour lui-même *Les Misérables* (Gary 1975 : 156, 217), et peut-être le récit dont il nous fait part représente-t-il *Les Misérables* à la manière de Momo¹⁸.

Dans « Un œil rouge », la situation de la narration est plus explicitement représentée. Dans ce roman, c'est la vieille femme appelée Dalanda qui informe Halim du « grand plan d'intégration », et c'est encore elle qui l'encourage à mettre par écrit ses pensées et ce qui se passe dans sa vie – en arabe. Dans ce but, elle lui fait cadeau d'un gros calepin rouge, orné d'or, dont la couverture ressemble étrangement au livre que le lecteur a sous les yeux et qui, à son tour, fait penser à un exemplaire du Coran. Dans « Un œil rouge » comme dans *La Vie devant soi*, le narrateur parlant à la première personne s'adresse parfois directement à un lecteur potentiel, ces paroles étant mises entre parenthèses et pouvant par exemple offrir à un lecteur non coutumier du monde du théâtre des explications de vocabulaire (voir par exemple Khemiri 2003 : 175). Si le texte que nous avons sous les yeux est vraiment censé coïncider à quelque niveau avec le texte qu'Halim écrit au

¹⁷ Voir Jouve (2006 : 181).

¹⁸ Voir Éliane Lecarme-Tabone (2005 : 31 et suiv).

niveau intradiégétique, ceci est quelque peu surprenant, vu que le texte d'Halim fonctionne aussi comme journal intime. Sachant donc que M. Hamil, dans *La Vie devant soi*, confond le Coran avec *Les Misérables*, et considérant que *La Vie devant soi* représente *Les Misérables* de Momo (ou de Gary), il nous paraît intéressant de nous demander si « Un œil rouge » est le Coran d'Halim, qui convertirait alors le message de ce livre religieux en un manifeste de droits ethniques, braquant un œil rouge, irrité et critique sur la société dans laquelle vit le narrateur.

Nous avons vu que le passage où Momo se met à raconter son histoire, une histoire qui recoupe celle que nous sommes en train de lire, introduit une histoire enchâssée dans une autre histoire, une *mise en abyme* reproduisant et reflétant le contenu du livre. Il y a d'autres mises en abyme dans *La Vie devant soi*, comme le cirque que Momo est en train de regarder dans une vitrine au moment où il rencontre Nadine¹⁹. Ce cirque propose une image renversée de l'univers de Momo, dans le sens qu'il est possible d'y reconnaître plusieurs personnes de son entourage, à ceci près qu'à la différence de celles-ci, les clowns du cirque ne sont pas soumis aux lois de la nature, dont parle souvent Momo, ils ne vieillissent pas et ne peuvent ni mourir comme lui-même et ses proches, ni même se blesser. Les clowns, qui tombent sans se faire mal et qui sont « tous tellement cons qu'ils [sont] toujours de bonne humeur » (Gary 1975 : 94)²⁰, ressemblent un peu à Madame Rosa, avec sa perruque et son maquillage, sauf qu'elle ne provoque pas le rire comme eux :

[...] je pensais que Mme Rosa aurait été très drôle si elle était un clown mais elle ne l'était pas et c'était ça qui était dégueulasse. (Gary 1975 : 95.)

Il y a un clown chez Khemiri aussi, sous la forme d'un dieu dont Halim rêve une nuit. Ce dieu, portant un nez de clown, essaye d'encourager les hommes à se sentir beaux et forts, à la différence des autres dieux, qui ne font que les décourager, les tenant en échec et les rendant faibles. Ce dieu-clown, qu'Halim appelle « Nez-rouge »²¹, l'accompagne dans son esprit et le protège dans les moments de crise, tout comme Momo fait venir ses clowns lorsqu'il a besoin d'être réconforté. À la fin, le dieu-clown s'avère n'être pas si fort du tout, car il n'apporte pas à Halim la force dont il a besoin pour mener à bien son entreprise : se débarrasser d'un acteur suédois connu afin de donner à un ami l'occasion de jouer le rôle de

¹⁹ Voir Éliane Lecarme-Tabone (2005 : 130).

²⁰ On trouve chez Khemiri une figurine qui continue elle aussi, comme les clowns de Gary, à sourire d'une façon démente, malgré les chocs qu'elle doit continuellement subir ; c'est un Pokémon qui, ayant été déstabilisé, se heurte à chaque mouvement à la vitre de l'appareil dans lequel il se trouve (Khemiri 2003 : 218).

²¹ En suédois "Rödnäsa" (Khemiri 2003 : 143, notre traduction).

Leicester dans la pièce *Marie Stuart*. Le fait qu'un dieu soit d'abord présenté comme un clown, puis que son pouvoir soit affaibli, comme nous venons de le décrire (Khemiri : 175, 185), n'est certes pas anodin.

8. Aspects autobiographiques/autofictifs et métatextualité

Certains lecteurs se sont demandé si Khemiri raconte en partie sa propre histoire dans « Un œil rouge » et dans *Montecore*. On peut toutefois constater que les circonstances de la vie d'Halim ne correspondent pas exactement à celles de Khemiri, même s'il existe certaines affinités entre la vie de l'auteur et celle du personnage fictif. Ici l'auteur s'inscrit cependant dans son œuvre d'une façon plus directe et plus visible que ne le fait Gary : dans les dernières pages du roman, le père d'Halim lui raconte qu'il a parlé avec un voisin qui vient de s'installer dans leur immeuble, juste à côté d'eux. Ce voisin s'appelle Khemiri, il a un père tunisien et une mère suédoise, comme l'auteur. Ce Khemiri-voisin inscrit au niveau intradiégétique du roman a, comme l'auteur, fait des études universitaires, et il cherche à publier un livre. Le père d'Halim l'a invité à dîner après Noël et Halim projette de lui montrer son calepin (celui où il a couché par écrit l'histoire que nous sommes en train de lire...). De l'avis d'Halim, ce Khemiri-personnage sera à coup sûr impressionné par ce qu'il a écrit et voudra sans doute l'utiliser dans son prochain livre, ce à quoi Halim consentirait volontiers puisque que, d'après lui, la Suède a besoin de plus d'auteurs d'origine arabe, et qu'il pourrait ainsi aider son voisin à s'exprimer d'une manière plus authentique. Selon Halim, un livre de ce genre aurait beaucoup de succès auprès du public, parce que les lecteurs croiraient lire une histoire fictive, écrite par quelqu'un qui est seulement à moitié arabe, alors qu'ils ont en fait affaire à un « arabe pur-sang »²². Par ce biais, le texte en arrive à se commenter lui-même, se transformant en une sorte de *métatexte*. En même temps, nous pourrions qualifier de *métalepse* ce surgissement soudain d'un *alter ego* de l'auteur dans son œuvre, puisque les univers intradiégétique et extradiegétique sont soudain mis en rapport. L'effet qui en résulte aboutit à la fois à un rapprochement de l'auteur et de l'univers fictif par son intrusion dans le monde textuel, et à un clivage entre l'écrivain et son personnage principal, ce qui pourrait servir d'avertissement contre une lecture autobiographique du roman.

Quant à Gary, il ne s'inscrit pas dans son œuvre d'une manière aussi évidente, même si les lecteurs peuvent se demander s'il ne s'est pas en partie inspiré de sa propre histoire en racontant celle de Momo. Certains lecteurs ont voulu voir Gary, dont le nom, à la naissance, était Roman Kacew, dans le Ramon du couple qui écoute et enregistre à un moment donné l'histoire de Momo (Gary 1975 : 213, 218) ; ces lecteurs prétendent que Ramon par sa physionomie ressemble à Gary.

²² En suédois « arabiskt fullblod », Khemiri 2003 : 249, notre traduction.

Le nom de Ramon serait dans ce cas-là une simple anagramme du prénom Roman, et l'auteur se serait introduit lui-même dans son récit pour écouter et enregistrer l'histoire de Momo et la mettre ensuite par écrit. Du coup, selon cette hypothèse, la femme du couple, Nadine, celle qui a d'abord rencontré Momo et s'est intéressée à lui, serait la seconde femme de Gary, Jean Seberg. Il est vrai que le portrait de Nadine fait par Gary pourrait faire penser à Jean Seberg, mais nous ne pensons cependant pas qu'il faille pousser cette comparaison plus loin.

Déjà dans son autobiographie *La Promesse de l'aube* (1960), Romain Gary ne semble pas toujours s'en tenir à la vérité absolue, du moins si l'on en croit sa biographe Myriam Anissimov, qui a publié, en 2004, une biographie de Gary intitulée *Romain Gary, le caméléon*, un titre qui fait référence à Gary lui-même et au fait qu'il a changé de nom et d'identité plusieurs fois au cours de sa vie. Il a ainsi commencé à s'appeler Romain au lieu de Roman après son arrivée en France ; il a changé son nom de famille, Kacew, en Gary ; il a publié des livres sous plusieurs pseudonymes, avant même de commencer à utiliser celui d'Ajar. Dans *La Promesse de l'aube*, il raconte l'histoire du caméléon qui change de couleur suivant le fond sur lequel il se trouve. Lorsqu'on le place sur un tapis écossais, il finit par éclater (Gary 1960 : 119). Gary explique que pour lui, prendre un pseudonyme, écrire sous un nom de plume, n'équivaut pas à se cacher ; il s'agit plutôt de révéler sa véritable identité, de pouvoir jeter le masque et de faire découvrir par les critiques une nouvelle écriture qu'ils liront sans les idées préconçues qu'ils se sont faites sur lui et son œuvre²³. Comme nous le savons aussi, dans le dédale de ses multiples identités, Gary n'a pas hésité à écrire l'autobiographie fictive de son pseudonyme Ajar, cette autobiographie étant elle-même intitulée *Pseudo* (1976).

Il serait éventuellement possible d'établir un dernier parallèle entre les deux œuvres en rapprochant l'œuvre autobiographique de Gary, fictive et réelle, ou peut-être autofictive, et le deuxième roman de Khemiri, *Montecore*. En lisant ce livre, le lecteur s'interroge plus que jamais sur les rapports entre la vie de l'auteur et son œuvre. Nous avons vu que ce récit se compose d'un échange, par courriels, entre un certain Kadir (le nom, rappelons-le, de l'homme se présentant comme le père de Momo dans *La Vie devant soi*), qui prétend être l'ami du père de son correspondant qui lui s'appelle Jonas Hassen Khemiri. Kadir propose à Jonas d'écrire la biographie de son père, en promettant de fournir lui-même les détails que le fils ne connaît pas sur sa vie. Les deux voix, d'une part celle de Kadir, dont on se demande à la fin s'il n'est pas le père en personne, et d'autre part celle de Jonas, se répondent dans le texte, discutant de la vérité de cette vie tout en la recréant, Kadir avec fougue, Jonas à contrecœur. Lors de l'interview déjà citée²⁴, Khemiri

²³ Interview réalisée avec Gary l'année de sa mort par le Journal télévisé, diffusée dans l'édition spéciale de « Campus », France 2, le 4 mars 2004.

²⁴ Voir note 8.

confirme que cette histoire le concerne en partie, mais que, plutôt que d'écrire sa propre histoire, il a voulu montrer à quel point la langue est trompeuse et peut être employée pour construire une sorte de vérité ne représentant pas forcément le point de vue de tous ceux qui sont concernés. Les deux voix se disputent ainsi le droit de raconter et d'interpréter la vie d'un individu (en premier lieu celle du père).

9. Entre exclusion et inclusion

Il est intéressant de se demander quelles transformations le récit de Gary, se déroulant dans la France des années soixante et soixante-dix, a subies lors de son transfert en Suède au vingt et unième siècle. À notre avis, la réponse réside principalement dans la façon dont la multiculturalité est envisagée dans les deux œuvres. Même s'il n'est pas sûr que Momo soit prêt à s'adapter à la manière de parler et de se comporter de la bourgeoisie parisienne, il semble plus ouvert à cette possibilité qu'Halim, qui proteste violemment contre les tendances à l'assimilation qu'il croit discerner autour de lui, notamment chez son père. Mais il y a aussi dans *La Vie devant soi* une forte remise en question du concept de la normalité : dans le monde de Momo, les personnages représentant des groupes marginalisés à l'époque (et encore de nos jours) – homosexuels, travestis, prostituées, immigrés – se retrouvent dans une certaine mesure 'normalisés', par le simple fait que ces personnages constituent en grande partie l'univers du petit garçon et par là son unique cadre de référence. En même temps, le livre rappelle constamment au lecteur que les gens de l'entourage de Momo vivent dans un monde séparé du reste de la société, et qu'ils ont peu de chances d'appartenir un jour aux classes économiquement plus avantagées. Lorsque, vers la fin du roman, la possibilité d'une vie plus heureuse paraît s'ouvrir à Momo, la proposition faite est celle d'aller vivre chez des gens aisés. Nous ne saurons cependant jamais quel sera le choix de Momo : pourrait-il vraiment un jour appartenir à part entière à cette classe sociale ?

Quoi qu'il en soit, dans le monde de Momo, les classes privilégiées ne sont pas critiquées de la même manière qu'elles le sont par Halim dans « Un œil rouge ». Par 'privilegié' il faut dans le contexte du livre de Khemiri comprendre 'culturellement privilégié' : Halim et son père ne donnent pas l'impression d'être des gens économiquement démunis. Le père fait de son mieux pour s'intégrer à la société suédoise, alors que le fils voit toute concession aux exigences d'intégration comme une trahison de ses origines. Lors d'une conférence²⁵, l'auteur d'« Un œil rouge » a souligné la très forte tendance d'Halim à dichotomiser le monde, ce qui a conduit certains lecteurs à une lecture qui renforce les préjugés, alors que

²⁵ Le 13 septembre 2012, à l'Université de Göteborg, Suède.

l'objectif de l'auteur était plutôt de contribuer à dépasser ces préjugés et à effacer ainsi toute dichotomie.

On pourrait dire que si la société était prête à accepter comme un atout toutes les origines comme des sources vives dans lesquelles ses membres puisent leurs richesses, le caméléon de Gary n'aurait pas eu besoin de changer de couleur pour se fondre dans le décor. Que si le caméléon n'était pas forcé de s'adapter et de s'intégrer à son environnement, il n'éclaterait pas. Curieusement, un caméléon revient aussi dans « Un œil rouge ». Halim parle de certaines choses, lorsqu'elles sont fausses et trompeuses, comme étant « carrément caméléontiques » (Khemiri 2003 : 102)²⁶ et Dalanda, quant à elle, parle du père d'Halim comme quelqu'un qui ressemble à un caméléon, s'adaptant à son environnement (*id.* : 32)..

10. Conclusion

En guise de conclusion, nous pouvons constater qu'« Un œil rouge » fait usage de *La Vie devant soi* comme point de référence et comme table de résonance, réutilisant et transformant certains des composants de ce livre. Gary remet en question les stéréotypes de sa société contemporaine en bousculant les tabous : ne se souciant nullement du 'politiquement correct', ce roman peut être lu comme étant rempli de préjugés, alors qu'une analyse plus profonde révèle qu'il cherche plutôt à les surmonter : renforçant à la surface les différences basées sur l'appartenance ethnique, sexuelle, religieuse, et cetera, le récit fait ressortir, en fin de compte, les ressemblances plutôt que les différences entre les gens. Ceci devient particulièrement évident lorsque le prétendu père de Momo se présente à un moment donné chez Madame Rosa et que celle-ci, ne voulant abandonner Momo à son père, prétend qu'elle a « fait une erreur identique » (Gary 1975 : 198), affirmant qu'elle a élevé Momo comme un « bon petit Juif », parce qu'elle l'a confondu avec un autre enfant en ce qui concerne leur origine et leur religion (*loc. cit.*). Le dialogue qui suit, entre Madame Rosa et M. Kadir, tient de la farce, renforçant le ridicule à vouloir faire de la religion et de l'ethnicité des traits qui définiraient la valeur d'une personne :

- Bon, il était arabe, maintenant il est un peu juif, mais c'est toujours votre petit ! dit Madame Rosa avec un bon sourire de famille.

Le mec s'est levé. Il a eu la force de l'indignation et il s'est levé.

- Je veux mon fils arabe ! gueula-t-il. Je ne veux pas de fils juif ! [...] Je veux qu'on me rende mon fils dans l'état dans lequel il se trouvait ! Je veux mon fils dans un bon état arabe et pas dans un mauvais état juif !

²⁶ En suédois « värsta kameleontiskt », notre traduction.

- Les états arabes et les états juifs, ici, ce n'est pas tenu compte, dit Madame Rosa. Si vous voulez votre fils, vous le prenez dans l'état dans lequel il se trouve. (*Id.* : 199)

Khemiri quant à lui, s'interroge au travers de son texte sur le sens du terme « multiculturalisme », un mot devenu courant aujourd'hui. Il a déclaré dans un article qu'il refuse de croire « que le monde [est] constitué d'un nombre x de cultures qui seraient permanentes et différentes de façon constitutive [...]. Les frontières entre cultures sont toujours fluides » (Khemiri 2011). L'écrivain déclare qu'il ne voit pas pourquoi il serait obligé de choisir entre une identité suédoise ou tunisienne (*id.*). On pourrait mettre cette affirmation dans la bouche du personnage principal de son livre « Un œil rouge », Halim, qui utilise, selon Khemiri, « la langue pour prendre de la distance par rapport à l'identité suédoise » (*Le Monde* : 2008), cette distanciation s'atténuant pourtant vers la fin du roman : le lecteur peut en effet observer le début d'un rapprochement des deux côtés de la dichotomie, Halim commençant à accepter la coexistence de ses identités arabe et suédoise.

Pour terminer, nous pouvons constater que l'œuvre de Romain Gary joue encore aujourd'hui un rôle important, qu'elle inspire certains auteurs, en tout cas en Suède, et que Gary et Khemiri peuvent peut-être nous aider à passer de la *transtextualité* de Genette à la *transculturalité*, et par là nous donner la possibilité de dépasser non seulement les textes, mais aussi les frontières culturelles et langagières.

11. Bibliographie

- Anissimov, Myriam (2004) *Romain Gary, le caméléon*. Paris : Denoël.
- Colonna, Vincent (2004) *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram.
- Dobrovsky, Serge (1977) *Fils*. Paris : Galilée.
- Gary, Romain (1960) *La Promesse de l'aube*. Paris : Gallimard.
- Gary, Romain (Émile Ajar) (1975) *La Vie devant soi*. Paris : Mercure de France.
- Gary, Romain (Émile Ajar) (1976) *Pseudo*. Paris : Mercure de France.
- Gary, Romain (1977) *Med livet framför sig*. Stockholm : Norstedts. [Traduit de l'original par Bengt Söderbergh.]
- Gary, Romain (1981) *Vie et mort d'Émile Ajar*. Paris : Gallimard.
- Gasparini, Philippe (2008) *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris : Seuil.
- Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard (1987) *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.

- Jouve, Vincent (2006) *La Poétique du roman*. Paris : Arman Colin.
- Khemiri, Jonas Hassen (2003) *Ett öga rött* (« Un œil rouge », non traduit en français). Stockholm : Månocket.
- Khemiri, Jonas Hassen (2006) *Montecore, en unik tiger*. Stockholm : Månocket.
- Khemiri, Jonas Hassen (2006) *Montecore, un tigre unique*. Paris (Monaco) : Le Serpent à plumes (Éditions du Rocher). [Traduction du suédois par Lucile Clauss et Max Stadler.]
- Khemiri, Jonas Hassen (2008) *Invasion*. Stockholm : Månocket.
- Khemiri, Jonas Hassen (2008) *Invasion*. Montreuil-sous-Bois : Éd. théâtrales ; Paris : CulturesFrance. [Traduction du suédois par Susanne Burstein].
- Khemiri, Jonas Hassen (2011) In *Le Magazine Littéraire*, N° 506, mars 2011.
Disponible sur :
<http://www.magazine-litteraire.com/actualite/inedit-est-ce-ecrivain-multiculturel-jonas-hassen-khemiri-15-03-2011-35561> (consulté le 25 septembre 2012).
- Khemiri, Jonas Hassen (2012) *Jag ringer mina bröder*. Stockholm : Albert Bonniers Förlag.
- Khemiri, Jonas Hassen, communication donnée le 13.9.2012, organisée par la coopération des étudiants Göta Studentkår, « Salle Linné », Campus Haga, Göteborg, Suède.
- Khemiri, Jonas Hassen, communication personnelle 13.9.2012.
- Khemiri, Jonas Hassen (2013) *J'appelle mes frères – Nous qui sommes cent*. Montreuil-sous-Bois (Seine-Saint-Denis) : Éditions théâtrales. [Traduction du suédois par Marianne Ségol-Samoy.]
- Khemiri, Jonas Hassen (2014) *J'appelle mes frères*. Arles : Actes Sud.
- Küchen, Maria (2004) *Upsala Nya Tidning*, 23.1.2004.
- Lecarme-Tabone, Éliane (2005) *Éliane Lecarme-Tabone commente La vie devant soi de Romain Gary (Émile Ajar)*. Paris : Gallimard.
- Le Monde*, 28.5.2008, dialogue avec les lecteurs, propos recueillis par Boris Razon et Nicolas Enault. Disponible sur :
http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/05/28/jonas-hassen-khemiri-je-crois-qu-il-y-a-un-risque-que-les-oeuvres-qui-sont-traduites-soient-des-oeuvres-qui-correspondent-a-nos-prejuges-sur-le-pays_1051018_3260.html (consulté le 25 septembre 2012).
- Interview avec Khemiri diffusée par France 24 en mars 2011. Disponible sur :
<http://www.khemiri.se/khemiri-tv/fransk-intervju> (consulté le 25 septembre 2012).

Représentations de la France et de la francité transmises en contexte FLE : traces auctoriales d'un héritage idéologique

Katharina Vajta

1. Introduction

L'enseignement d'une langue vivante étrangère implique l'enseignement de la culture de la langue cible, d'un patrimoine et d'un héritage y attaché, d'images et également d'un *savoir-faire* et d'un *savoir-être* (voir Cadre européen commun de référence pour les langues, dorénavant CECR). Les représentations se rapporteront donc à un savoir considéré comme approprié dans le cadre de l'apprentissage et consisteront en textes et images (photos, illustrations) reproduisant des éléments pertinents, qui pourront impliquer mise en relief et valorisation de manière plus ou moins explicite, que ce soit dans les manuels ou dans le parcours d'apprentissage en général.

Dans cette étude, nous nous proposons d'étudier la transmission de représentations culturelles en contexte d'enseignement de français langue étrangère (FLE) et, plus précisément, dans des manuels de FLE pour lycéens suédois publiés en Suède.¹ Le statut pragmatique du manuel et de son énoncé est fort ; il s'agit d'ouvrages édités, sélectionnés, reconnus par la forme d'autorité que constitue le contexte éducatif, ce qui peut porter à croire que leur contenu pourrait avoir une influence d'importance sur les connaissances encyclopédiques que l'apprenant acquiert sur la France. La question sous-tendant ce travail est donc la suivante : est-il possible d'identifier dans les textes les marques linguistiques d'un auteur transmettant et valorisant des représentations de la France et de la francité communiquées comme héritage français à des apprenants de FLE suédois ?

Le cadre théorique est ici celui de l'analyse du discours et, plus précisément, la *Critical Discourse Analysis* (CDA), ce qui toutefois n'exclura pas les théories de l'énonciation de l'école française (avec aujourd'hui notamment Kerbrat-Orecchioni, Charaudeau, Maingueneau et Rabatel). De plus, la grammaire fonctionnelle

¹ Nous tenons ici à remercier Eva Ahlstedt pour ses commentaires lors du séminaire de travail en septembre 2012 consacré aux textes paloï.

systémique (Unsworth 2001, Halliday & Matthiessen 2004, Thompson 2004, Caffarel 2006), que l'on pourrait rapprocher de la linguistique textuelle (Adam 1990), nous offre les outils linguistiques nécessaires et rendra possible l'identification de procès relationnels verbaux. L'analyse de texte multimodale (Kress 2010) permettra d'étendre nos observations de sorte à inclure le texte non-verbal. Ainsi, cette étude prendra comme point de départ le niveau lexico-grammatical du texte verbal pour s'étendre au niveau sémantique contextuel – du mot à la phrase, et de la phrase au texte verbal et multimodal de la double-page. La grammaire sera donc considérée comme un support du sens², et cela aux trois niveaux méta-fonctionnels du système sémantique de la langue : idéationnel, interpersonnel et textuel, simultanément concourant pour réaliser la signification (Caffarel 2006 : 13-16 ; Unsworth 2001 : 149).

Les manuels étudiés font partie de quatre séries différentes, publiées entre 2001 et 2011, à l'exception de la plus ancienne qui date du début des années 1990 mais qui est cependant régulièrement remise à jour et rééditée. Ce sont des ouvrages destinés à des élèves commençant leurs études de français lors de leur entrée en première année de lycée ; ils sont tous utilisés actuellement et constituent sans doute l'essentiel du choix disponible sur le marché suédois, ce qui justifie leur sélection. Dans ce corpus, ont été répertoriées des séquences textuelles pertinentes (phrases, paragraphes, textes de lecture) que nous définissons comme des « passages culturels », afin d'en permettre l'analyse présentée par la suite ; le terme *passage* pourra donc ici être compris à la fois dans le sens d'un extrait de texte et dans le sens de transmission, puisque ces extraits sont porteurs et transmetteurs de certaines idées ou connaissances culturelles. Constatons aussi que pour le repérage des unités, nous suivons l'exemple de Kerbrat-Orecchioni (2009 : 80) qui écrit à ce propos : « nous nous fierons avant tout, il faut l'avouer sans ambages, à notre propre intuition, intuition que l'on peut éventuellement étayer sur des constatations (car il serait abusif de parler à ce sujet de « critères ») ». La question de la représentativité des extraits analysés ne sera pas discutée de manière approfondie ; nous nous contenterons d'observer que les séquences pertinentes peuvent paraître relativement nombreuses et que leur lexique se rapporte surtout au national français, par exemple aux emblèmes républicains ou à la géographie.

Nous commencerons par une discussion des représentations culturelles de la France et de la francité identifiées dans les ouvrages en question. Dans un deuxième volet, sera considérée la notion d'auteur de manuels de langue vivante. Ensuite suivra le corps de l'étude, où nous rendrons compte de traces autoriales dans les textes et donnerons des exemples de leurs lieux d'inscription. Nous le ferons grâce à la grammaire fonctionnelle systémique et à une analyse des thèmes

² Ou de la signification : par abus de langage, nous utiliserons ces deux termes indifféremment.

et types de thèmes, des présentatifs, des procès et des fonctions ergatives ainsi que de la modalité. Une analyse multimodale d'une double-page terminera l'examen des traces autoriales. Finalement, nous conclurons par une réflexion sur ce qui en fait constitue l'objet de cette transmission de connaissances culturelles.

2. France, francité et représentations culturelles

De nombreux domaines peuvent être considérés comme pertinents pour l'étude de la culture d'une langue étrangère, et Chappelle (2009 : 141), se référant à Byram et Risager, cite, entre autres, systèmes politiques, histoire, habitudes et traditions, shopping / faire ses courses, boire et manger, vie des jeunes, littérature... Les systèmes de valeurs d'un pays, sa géographie, ses institutions, son histoire, sa littérature font également partie des connaissances nécessaires à une compétence culturelle (Byram & Risager 1999 : 61). Ce qui est présenté comme la culture attendant à une langue vivante peut donc l'être sous bien des aspects différents, mais ce sont ici les aspects relatifs à la France en tant que pays et à la France en tant qu'idée culturelle qui nous intéressent. C'est ce que nous avons choisi de rendre par le mot *francité*, terme aux contours un peu flous, il est vrai, mais ayant néanmoins l'avantage de comprendre idées, valeurs et langue française, et cela de manière à la fois abstraite de par l'imaginaire et concrète de par l'histoire et la géographie. En effet, la francité sera ici considérée comme reliée à l'espace diachronique où se situent les événements importants du passé et où se dessine l'avenir, à l'espace synchronique de la France physique et, de plus, à l'axe métaphorique de l'imaginaire, trois axes pouvant structurer l'enseignement de la culture d'une langue vivante étrangère (Kramersch 1995 : 85). Une complication est cependant la tangence entre ces trois axes et les composantes d'une narration nationale telles qu'elles sont définies par Wodak, de Cillia, Reisigl et Liebhart (2009 : 23-27) : le peuple, l'histoire, le territoire et les emblèmes, qui constituent des éléments itératifs dans tous les ouvrages étudiés. Le culturel peut donc être compris comme étant en relation étroite avec les systèmes de valeurs d'une société, et par conséquent avec le pouvoir social (Kress 2010 : 14).

Une tentative de cerner la notion de francité renvoie à de Gaulle (1954) et à ce qu'il appelait « une certaine idée de la France », expression qu'il avait cependant empruntée à Maurice Barrès qui l'avait utilisée en 1920 dans ses *Cahiers* (Peyrefitte 1994 : 279). Dès les premières phrases des *Mémoires de guerre*, il ressort que de Gaulle concevait la France comme une nation faisant l'objet d'une personnification voire d'une déification (princesse et madone), dont la primauté et la spécificité lui confèrent une supériorité naturelle et dont les éventuelles erreurs sont à imputer non pas aux qualités intrinsèques de la patrie mais à ses habitants, c'est-à-dire aux membres de la communauté. Cette idée de la France se conçoit dans le domaine de l'affectif, et aussi « naturellement », terme dont la polysémie renvoie

d'une part à une perspective d'évidence et d'aisance, d'autre part à celle de géographie physique.

Dans les phrases de de Gaulle s'élabore tout l'imaginaire d'une nation d'ordre exceptionnel – de Gaulle utilise lui-même le terme « imaginer » que nous reconnaissons aussi dans le titre français de l'ouvrage de Benedict Anderson ([1983] 2006), *L'imaginaire national*. Ces thèmes seront plus tard repris par ses successeurs à la présidence de la République lors de leurs discours de Nouvel An. Ainsi, Pompidou constate que la France est un pays envié par ceux qui l'entourent. Giscard d'Estaing observe que pour lui, « la France, c'est ce qu'il y a de meilleur dans le monde, à cause de son paysage et à cause de son peuple » et, s'adressant aux Français, il continue :

Partout où nous sommes allés cette année en votre nom [... partout nous avons rencontré le rayonnement de la France. [...] Puisse-t-elle, dans notre univers tourmenté et violent, rester le phare de la liberté et du rapprochement entre les hommes. Je le souhaite pour elle et pour le monde.

Mitterrand fait appel à l'histoire et à la notion d'appartenance : « Un pays comme la France sait depuis plus de mille ans que l'histoire appartient aux peuples courageux et qu'habite l'amour sacré de la Patrie ». Chirac en fera de même :

Nous sommes les héritiers d'une longue histoire. Nous vivons dans un pays libre, envié même. Un pays qui a traversé bien des épreuves, qui s'est forgé une identité forte. Ce n'est pas rien que d'être Français. Ce sont des droits qu'il faut préserver. Ce sont des devoirs qu'il faut assumer. Plus ferme sera votre volonté, plus grande sera votre mobilisation, plus loin nous irons. Plus forte sera la France.

Il continue :

notre pays est porteur d'un message. Un message de fraternité, de tolérance et de justice. C'est ainsi que je vois la France. Une France qui regarde en face son passé, les heures sombres comme les heures glorieuses. Une France fidèle à son histoire, à ses valeurs, et décidée à les défendre. Une nation qui entre dans l'avenir avec confiance, parce qu'elle a choisi le progrès et la solidarité.

Ces discours, analysés par Noije & Hijmans (2005) d'où sont extraites ces citations, évoquent entre autres le rayonnement de la France, la liberté qu'elle représente, sa force et sa grandeur, son histoire, ses paysages. Il s'agit de thèmes récurrents, transmis à travers les différents mandats présidentiels. Or les mêmes idées – une France modèle, pays civilisateur et nation historique – sont aisées à tracer dans les manuels. En effet, la France y est présentée comme l'« un des plus

anciens états formés en Europe » (MO3 : 10), dont le passé historique remonte à un point fondateur essentiel, la Révolution, et dont les valeurs républicaines symbolisées par la devise Liberté Égalité Fraternité et le tricolore sont réitérées. C'est aussi à partir de la France, et plus spécifiquement de sa capitale métonymique, que rayonneront les progressions culturelle et linguistique des manuels, avec des exemples comme le Guide Rouge, Médecins sans frontières, artistes et Prix Nobel, ce qui pourra à l'occasion être souligné explicitement : « La culture française a joué un grand rôle en Europe et dans le monde, avec les écrivains comme Molière, les philosophes comme Jean-Paul Sartre et les scientifiques comme Marie Curie » (MO3 : 10). Si l'existence d'autres pays francophones est observable, elle tendra à être minorée. Ainsi, l'origine belge de Tintin sera passée sous silence, l'attraction centripète du champ français incluant ce succès international de la périphérie dans ce qui est considéré comme son centre : « La Belgique est le pays petit frère de la France » (E3 : 70).

La langue française est associée à la République, au même niveau que la fête du 14 juillet et le drapeau :

La France est une république. Sa superficie est d'environ 550 000 km² et il y a près de 63 millions d'habitants. La langue officielle est le français et le jour de la fête nationale est le 14 juillet. Le drapeau est bleu, blanc, rouge et on l'appelle *le drapeau tricolore*. (MO1 : 22)

Ce n'est qu'à la fin de ce passage culturel, que l'élève apprend que le français « est la neuvième langue du monde et langue officielle dans une trentaine de pays du monde entier. C'est vraiment une bonne idée d'apprendre le français ! » Cette valorisation et cette hiérarchie implicites du français de France par rapport au français dans le monde sous-tendent les manuels, marquant également la progression du culturel qui sera diffusé de Paris aux régions et de la France au monde francophone, les inscrivant ainsi dans une tradition de l'enseignement du FLE comme porteur de culture, de valeurs et de mission civilisatrice (Verrier 2001 : 135).

Les connaissances apportées en géographie vont alimenter l'idée de la dominance de la France (métropolitaine), qui sera présentée comme « l'un des plus grands pays d'Europe » (MO3 : 10), voire « le plus grand, le plus haut » (E1 : 36), « un grand pays industriel » (G1 : 63), « le plus grand producteur de vin du monde » (UAF : 76) avec des « stations de ski à l'infini » (UAF : 68), et « un des premiers exportateurs mondiaux de produits agricoles et le plus important de l'Union européenne » (E2 : 15). Ainsi paysages, industries et agriculture contribuent à établir un caractère unique et à conférer à la France une supériorité implicite et digne d'envie. Quant au peuple français, il sera représenté par *le Français*, Monsieur Martin, étendu à un collectif national plus ou moins sportif,

plus ou moins gourmand, nul en langues étrangères, refusant de boire du lait au repas et achetant deux fois par jour son pain frais chez le boulanger. Son identité apparaît comme fixée et intemporelle, les Français sont représentés comme un tout homogène dont les spécificités sont stéréotypiques et les routines quotidiennes d'un Français générique deviennent des pratiques sémiotiques permettant à l'apprenant de reconnaître et d'identifier les membres du groupe et même de tenter de les imiter et de faire comme s'il en faisait partie, d'élaborer un univers « français ». Le « savoir-faire interculturel » que demande le Cadre commun (CECR : 84) risque d'induire des simplifications et des stéréotypes, faciles à apprendre mais schématiques et sans nuances, des « images collectives figées » (Amossy et Herschberg Pierrot 2009 : 29) qui permettent probablement à l'apprenant de retrouver un milieu déjà un peu familier. Aussi Amossy et Herschberg Pierrot soulignent-elles l'efficacité et les fonctions positives du stéréotype, en constatant que celui-ci « schématise et catégorise » et que « ces démarches sont indispensables à la cognition » (2009 : 28).

3. La notion d'auteur

Comme le constatent Rabatel & Grossmann (2007), la notion d'auteur « est une construction opaque, tributaire de multiples médiations socio-culturelles ». Ceci nous semble certainement être le cas des manuels examinés, où « l'auteur » est un « auteur-groupe » de deux à quatre personnes, dont les membres peuvent varier pour l'élaboration des différentes étapes d'une même série (remarquons au passage que la domination féminine y est frappante : sur 15 personnes, 2 sont des hommes). Certaines personnes ont aussi contribué à deux séries différentes. À l'exception de l'un des groupes, chacun comporte une personne française ou francophone que l'on aura alors sans doute tendance à considérer comme le garant d'un contenu correct à la fois sur le plan linguistique et culturel, tandis que les Suédois seront censés apporter un regard extérieur, une perspective contrastive ainsi que celle de l'apprenant. De plus, les auteurs sont sujets à certaines contraintes plus ou moins explicites, que nous pouvons qualifier de didactiques (un agencement et une progression linguistiques adéquats), institutionnelles (programmes scolaires, directives officielles, CECR...) et de plus, de ce que nous voudrions appeler contraintes d'attraction, contraintes supposées non seulement faciliter la vente mais aussi l'attirer en général et la motivation des élèves (mise en page, illustrations, photographies...). En quelque sorte, le manuel précède l'auteur, lui imposant une certaine forme et un certain encadrement, qu'il lui sera certes possible de développer et d'interpréter, mais pas d'imaginer en toute liberté.

La responsabilité de la cohésion des ouvrages d'une même série reviendra aussi (et peut-être surtout) aux éditeurs, le nom d'une série devenant plus im-

portant que celui des auteurs, ce qui confère à ceux-ci un statut peu affirmé voire même faible, contrairement au *Lavisse* ou au *Lagarde et Michard*, dont les noms sont associés à des autorités éducatives (certes discutées et remises en question) et fonctionnent comme référents des manuels. Le rôle de l'auteur et de l'éditeur nous semble cependant difficile à nettement départager, et c'est pourquoi nous voulons proposer de considérer l'éditeur comme une partie de la *fonction-auteur* (Foucault 1994 : 798). Pour des raisons de simplicité, nous parlerons cependant ici de *l'auteur*, même s'il correspond en fait à un groupe ou implique une intervention de l'éditeur. L'auteur remplirait donc un rôle de « constructeur » de manuels, ce qui amène Rabatel & Grossmann (2007 ; voir aussi Rabatel 2007a) à poser la question « de ce que l'on peut nommer « la figure de l'auteur » dans le champ didactique ». Pour eux, en effet, l'expression « figure d'auteur »

veut d'abord caractériser la manière dont l'instance qui, dans le texte, se présente comme responsable de l'énonciation, fournit au lecteur les éléments qui lui permettent de construire l'interprétation, à travers la gestion de la polyphonie et la hiérarchisation des points de vue.

Cette gestion de la polyphonie peut être considérée comme d'autant plus essentielle que l'auteur dans ce contexte didactique aurait une « prétention à tenir un discours univoque et englobant » et qu'il « est le plus souvent un compilateur qui présente les savoirs sous une forme cumulative ; il gomme ou estompe les conflits provenant des différents cadres historiques ou paradigmes scientifiques, se faisant le porte-voix d'une vision patrimoniale de savoirs naturalisés » (Rabatel & Grossmann 2007). Maingueneau (2009 : 117) pose lui aussi la « problématique de l'auteur », distinguant entre « le ou les *producteurs(s)* d'un texte, c'est-à-dire les individus qui l'ont élaboré, et **l'auteur**, c'est-à-dire l'instance qui est présentée comme son responsable » (souligné dans le texte). Il constate que « même si le texte est fabriqué par un groupe restreint de personnes, tous partagent la même conviction », ce qui leur confère une unité dans la responsabilité du texte.

La gestion des sources énonciatives incombe largement aux énonciateurs, en l'occurrence aux didacticiens et à l'auteur. En effet, le programme scolaire pour le lycée suédois (Gy11) stipule explicitement que quand des systèmes de valeurs sont présentés aux apprenants, il est impératif de toujours en préciser la source (notre traduction).³ Mais l'auteur semble non pas absent, mais effacé, ne se faisant généralement remarquer que par les traces que nous tenterons de cerner ci-dessous et non pas par une première personne du singulier ou du pluriel récurrente, si ce n'est dans le paratexte, par exemple la préface. Se pose donc la question de la relation de l'auteur avec le contenu de son texte : dans quelle mesure approuve-t-il

³ "När värderingar redovisas, ska det alltid klart framgå vem det är som står för dem." (Gy11: 6)

ou soutient-il les connaissances apportées sur la France ? Comment ses traces se remarquent-elles dans les choix effectués ? En d'autres termes, il s'agit de cerner comment l'auteur révèle, sans doute malgré lui, sa position par rapport au contenu culturel de l'énoncé, que ce soit en le valorisant ou en le contestant. Pour le formuler avec Foucault (1994: 792), nous voudrions « envisager le seul rapport du texte à l'auteur, la manière dont le texte pointe vers cette figure qui lui est extérieure et antérieure », figure ici saisie comme l'héritage de la France et de la francité. Reformulant cette question, nous pourrions également la poser comme suit : qui parle à travers l'auteur, comment et pour quoi dire ? Cette interrogation est d'autant plus pertinente que le contexte est celui d'un contexte d'autorité, didactique et scolaire, et impliquant la reproduction d'un savoir, de représentations et, partant, d'un discours, ce qui peut amener à poser aussi la question de la responsabilité de l'auteur par rapport à son texte.

4. Traces autoriales dans un texte supposé « neutre »

Par traces autoriales, nous entendons ici les marques par lesquelles se manifeste un point de vue (dans le sens de positionnement) de l'auteur. Ces marques peuvent être linguistiques, c'est-à-dire observables dans la langue même, mais elles peuvent également se situer en amont du texte, dans le choix des sujets proposés, ou aussi dans la présentation du texte, c'est-à-dire la mise en page et les illustrations. Il s'agira ici de traces permettant de situer le discours dans un contexte autre que le discours didactique, à savoir celui de l'héritage de la francité ou d'un discours national sur la France, dont les racines seraient à reconnaître dans l'héritage du français universel, d'une France n'étant « réellement elle-même qu'au premier rang » (de Gaulle 1954 : 1). Par un texte « neutre », nous comprenons le fait qu'un manuel scolaire se doit en principe de ne pas transmettre des valeurs idéologiques implicites ou dissimulées, vu la demande explicite du curriculum de les signaler.

4.1 Thèmes et types de thèmes

La notion de thème est ici comprise dans un double sens : non seulement comme thème dans l'opposition thème-rhème traditionnelle, où le thème est ce dont il s'agit dans la phrase (nous l'appellerons alors thème-topique), mais aussi, plus précisément, comme thème dans l'acception de la grammaire systémique fonctionnelle, où il est considéré comme le point de départ du message (Caffarel 2006 : 165), et donc déterminé par sa position en tête de la phrase : "Theme is the first constituent of the clause. All the rest of the clause is simply labelled the Rheme" (Thompson 2004 : 143). Ce deuxième type de thème sera ici désigné par l'expression *thème phrastique* et peut être le sujet grammatical de la phrase ou par exemple un circonstanciel. Selon cette perspective, le thème oriente le message de

la phrase et sa répétition pourra être vue comme apportant une signification supplémentaire au texte, pouvant par exemple renforcer son sens lexico-sémantique. Par conséquent, il semble possible que la progression thématique (ou son absence) s'avère elle aussi porteuse de sens.

Trois passages culturels nous fournissent un premier exemple :

Texte 1

La France est une république. Sa superficie est d'environ 550 000 km² et il y a près de 63 millions d'habitants. La langue officielle est le français et le jour de la fête nationale est le 14 juillet. Le drapeau est bleu, blanc, rouge et on l'appelle le *drapeau tricolore*.

Paris est la capitale de la France. À Paris, il y a environ 9,8 millions d'habitants. Il y a deux villes en deuxième position : Lyon avec 1,4 millions d'habitants et Marseille avec 1,4 millions d'habitants aussi.

En France, il y a 22 régions et 96 départements. Le français est la neuvième langue du monde et la langue officielle dans une trentaine de pays du monde entier. C'est vraiment une bonne idée d'apprendre le français ! (MO1 : 22)

Texte 2

La France est un des plus grands pays d'Europe. La France est située dans l'ouest de l'Europe et sa superficie est de 675 417 km². Il y a environ 65 millions d'habitants et la plus grande ville s'appelle Paris, bien sûr. À Paris et son agglomération, il y a environ 11 millions d'habitants. La deuxième ville est Lyon, avec environ 1,6 millions d'habitants et puis Marseille avec environ 1,5 millions d'habitants. Il y a une rivalité entre ces deux villes, qui se battent pour être à la deuxième place.

Le français est une langue importante dans le monde entier, par exemple en Suisse, en Belgique, en Afrique de l'Ouest et au Canada. La plupart des habitants de la France sont catholiques (64%), mais beaucoup sont athées ou non-croyants. La France fait partie de l'Union européenne et la monnaie est l'euro.

La culture française a joué un grand rôle en Europe et dans le monde, avec les écrivains comme Molière, les philosophes comme Jean Paul Sartre et les scientifiques comme Marie Curie. La France est un des plus anciens états formés en Europe et aujourd'hui c'est le pays où il y a le plus grand nombre de touristes au monde.

L'hymne national s'appelle la Marseillaise. Le drapeau qui est bleu, blanc et rouge s'appelle le tricolore et l'équipe nationale de football s'appelle « les Bleus ». (MO3 : 10)

Texte 3

La France est une république depuis la révolution de 1789. Marianne est un symbole de la République. C'est une femme, qu'on trouve sur les timbres, par exemple.

Le président de la République est élu pour cinq ans. Il habite le Palais de l'Élysée, à Paris. Le premier ministre est nommé par le Président. Le Président et le Premier ministre ne sont pas toujours du même parti politique. Quand cela arrive, on parle de « la cohabitation ».

Le drapeau de la France s'appelle le drapeau tricolore. Il est bleu, blanc et rouge.

Le 14 juillet est un jour très important en France. C'est la fête nationale depuis la prise de la Bastille en 1789. (G1 : 83)

Le premier passage est un texte placé au tout début du parcours d'apprentissage de l'élève, comme une lecture supplémentaire proposée à la fin du premier chapitre du premier volume de la série. Le texte 2 par contre est proposé au début du troisième volume de la même série, comme texte de révision des acquis – place qui rend le contenu du texte d'autant plus intéressant, puisqu'il signale à l'apprenant que ces représentations de la francité peuvent être considérées comme fondamentales (français langue universelle, rayonnement de la culture française, légitimité historique, emblèmes nationaux). Quant au troisième texte, extrait d'une autre série, il est proposé à peu près à mi-chemin de la première étape, ce qui correspond au milieu de la première année d'études de FLE.

Le tableau 1 constitue une tentative de classification des thèmes phrastiques de ces trois textes. Le thème-topique est la France, hyperthème formulé d'emblée dans les trois extraits et auquel se rapportent de différentes façons les thèmes phrastiques des 43 propositions indépendantes. Dans le premier extrait (texte 1), l'hyperthème annoncé est repris et déployé dans les thèmes phrastiques des phrases suivantes : la France → superficie, langue officielle (le français), fête nationale, Paris. Dans le deuxième extrait (texte 2), nous pouvons reconnaître le même schéma, mais avec quelques développements, comme le montre le tableau 1 : France → France, superficie, Paris, Lyon et Marseille, langue, habitants, culture française, France, hymne national, drapeau, équipe nationale. Le troisième texte montre un schéma légèrement différent : la France → Marianne, le président de la République, il, le premier ministre, le président et le Premier ministre, le drapeau, il, le 14 juillet : c'est le seul texte où nous ayons des pronoms personnels référentiels comme thèmes phrastiques. (Les présentatifs *c'est* et *il y a* seront traités séparément, voir sous 4.2.)

Représentations de la France et de la francité

Type de thème	Texte 1	Texte 2	Texte 3
Nation - nom	la France	la France	la France
Nation - nom		la France	
Nation - symbole			Marianne
Nation - politique			le président de la république
Référentiel / Nation - politique			il (le président)
Nation - politique			le premier ministre
Nation - politique			le prés. et le premier
Nation - géographie	sa superficie	sa superficie	
Référentiel			quand cela
Indéterminé			on (parle de la coh.)
Nation - géographie		la plus grande ville	
Nation - géographie		à Paris et son agglomération	
Nation - géographie		la deuxième ville	
Nation - culture/langue	la langue officielle	le français	
Nation - géographie/démographie		la plupart des habitants de la France	
Nation - géographie/démographie		beaucoup [d'habitants]	
Nation - nom		la France	
Nation - économie		la monnaie	
Nation - culture		la culture française	
Nation - nom		la France	
Nation - emblème	le jour de la fête nationale	l'hymne national	
Nation - emblème	le drapeau	le drapeau qui est bleu, blanc, rouge	le drapeau de la F
Référentiel / Nation - emblème			il (sc. le drapeau)
Nation - emblème		l'équipe nationale	
Nation - emblème			le 14 juillet
Indéterminé	on (l'appelle le tri)		
Nation - géographie	à Paris		
Nation - nom	en France		
Nation - culture/langue	le français		

Tableau 1 : Types de thèmes phrastiques

Le lexique des thèmes phrastiques (sauf celui des phrases introduites par un présentatif qui n'est pas compris dans le tableau 1), est composé ici de phénomènes se rapportant au national de la France, soit de par le nom du pays, soit en introduisant des renseignements sur sa géographie, sa culture ou ses emblèmes, et contribuent ainsi à l'élaboration de tout un univers national. Une exception, le

pronom indéfini *on*, d'une part dans la proposition « on l'appelle le drapeau tricolore », d'autre part dans « on parle de la cohabitation ». Son usage apporte un regard extérieur, mais vague : *on* peut ici désigner tout le monde ou n'importe qui, mais pourrait être aussi vu comme incluant l'apprenant et ayant alors un usage déontique.

Les rhèmes conséquents nous informent ensuite sur la géographie (superficie, nombre d'habitants, situation géographique), l'administration (régions et départements), l'organisation politique (grandes villes, régime républicain), la culture (le français comme langue mondiale, diffusion de la culture française), et les emblèmes nationaux. Si l'on considère que les différents thèmes constituent des variantes de l'hyperthème France (dont ils forment alors des sous-ensembles), le schéma de progression serait à rapprocher de ce que Combettes (1978 : 80) appelle un « schéma à thème constant » où « le même élément thématique apparaît à travers tout le passage », ce même élément désignant alors la France, soit par le nom soit en le reprenant par un métonyme (Paris, les régions) ou une association directe (par exemple emblématique).

4.2 Présentatifs

Dans ces brefs extraits, nous notons aussi douze présentatifs, plus précisément huit *il y a* et quatre *c'est*, présentatifs que Rabatel qualifie de « canoniques ». Leur usage peut lui aussi modifier ou ajouter une signification au texte, signalant la présence en amont d'un auteur mettant certains phénomènes en relief. En effet, le présentatif « *pose* immédiatement un univers de discours crédible et *présuppose* un sujet de conscience à l'origine de la référenciation de l'objet » (Rabatel 2000. En italique dans le texte.) Si nous étendons nos observations en dehors des extraits cités ci-dessus, nous remarquons que l'auteur a recours à ces présentatifs dans bien d'autres phrases pour annoncer une information, ce qui peut bien sûr s'expliquer par leur fréquence dans la langue et le fait qu'ils rendent possible de construire assez facilement des phrases simples dès le début des études de français. Ces deux groupes verbaux engagent un nouvel élément rhématique et fonctionnent en même temps comme relais topique, aidant ainsi à enchaîner la suite. Rabatel (2001) observe que *il y a* « ouvre la possibilité d'une actualisation de l'élément nouveau » et que tout comme *c'est*, ce présentatif implique un lien étroit entre le sujet observant et l'objet observé.

Or, cette fréquence pourrait aussi indiquer une mise en relief, révélateur d'un point de vue auctorial. En effet, « la valeur pronominale de *c'est* n'est jamais totalement vide, car la référence implicite est toujours plus ou moins explicitable » constate Rabatel (2000), ce qui est clairement le cas dans nos textes. Pour lui, « en raison de ses valeurs énonciatives-représentatives, *c'est* joue un rôle d'embrayeur

du PDV »⁴ ce qui nous permettrait de considérer *c'est* comme une marque de la subjectivité auctoriale. Les exemples suivants illustrent notre argument :

- (1) La France [...] et aujourd'hui *c'est* le pays où il y a le plus grand nombre de touristes au monde. (MO3 : 10. C'est nous qui soulignons.)
- (2) Marianne est un symbole de la République. *C'est* une femme, qu'on trouve sur les timbres, par exemple. [...] (G1 : 83. C'est nous qui soulignons.)
- (3) Le 14 juillet est un jour très important en France. *C'est* la fête nationale [...] (G1 : 83. C'est nous qui soulignons.)
- (4) Le français est la neuvième langue du monde et la langue officielle dans une trentaine de pays du monde entier. *C'est* vraiment une bonne idée d'apprendre le français ! (MO1 : 22. C'est nous qui soulignons.)

La valeur déictique de *c'est* est sans doute la plus forte dans l'exemple (1). Mais dans les exemples donnés ci-dessus, son emploi anaphorique lui donne le rôle de pivot ou relais topique : il reprend ainsi les rhèmes des phrases précédentes, qui se rattachent de différentes manières à des symboles nationaux, renforçant la cohésion et la cohérence sémantique du texte autour de son hyperthème.

Tout comme pour *c'est*, les occurrences de *il y a* peuvent fonctionner comme relais topique et reprendre le thème ou le rhème précédent pour le compléter ou introduire un fait nouveau, peut-être vrai, comme le nombre d'habitants ou de francophones ou un phénomène climatique ou géographique :

- (5) Il y a actuellement presque 150 millions de francophones (E2 : 8)
- (6) Il y a 169 millions de francophones à travers le monde. (G1 : 27)
- (7) En France, il y a 22 régions et 96 départements. (MO1 : 22)
- (8) À Paris, il y a environ 9,8 millions d'habitants. (MO1 : 22)
- (9) À Paris et son agglomération, il y a environ 11 millions d'habitants. (MO3 : 10)

Les exemples (5) et (6) présentent un parallélisme patent, où le nombre indiqué constitue la différence la plus importante. Cela montre comment la prédication posée peut varier, malgré l'apparence d'un fait objectif : *il y a* participe de la construction d'un réel, certes, mais un réel dont l'origine apparaît comme diffuse – est-ce un fait indiscutable ou est-ce une réalité ? Le nombre de francophones est

⁴ PDV : point de vue

ici un exemple révélateur, des statistiques sûres n'existant pas et le choix d'un chiffre plutôt que d'un autre pouvant également révéler un point de vue sur la situation de la langue française dans le monde et éventuellement renforcer un point de vue sur le rôle du français en France et dans le monde comme prééminent, ce qui est en fait mis en avant par tous les manuels : c'est une « langue importante dans le monde entier », « à diffusion intercontinentale », langue maternelle de dizaines de millions de personnes, langue officielle de l'ONU et de nombreux pays, reste de la colonisation permettant d'avoir une langue commune par exemple en Afrique et défendue par la loi Toubon de 1994 et « plusieurs organismes » (voir par exemple E2 : 8, E3 : 110, E4 : 14-15, E4 : 113, MO3 : 10, G1 : 27).

Par contre, l'exemple (7) montre une objectivité en apparence totale. Mais ici, la subjectivité de l'auteur se dévoile dans la réitération du thème phrastique « En France », quand le circonstanciel est porté en tête de la phrase, ce qui lui accorde la fonction de thème phrastique. Quant aux exemples (8) et (9), ils fonctionnent de manière similaire, en renvoyant à la capitale métonymique de la nation. Les présentatifs, sans doute introduits dans les textes en raison de leur utilité et de leur fréquence dans la langue, risquent malgré eux d'entraîner un travail inférentiel se faisant à l'insu de l'apprenant, gérant son interprétation des données introduites.

4.3 Procès et fonctions ergatives

Caffarel (2006 : 57-69) analyse comment une sémantique textuelle peut s'élaborer d'une part à partir de différents types de transitivité et, d'autre part, à partir des notions d'acteur et d'agent. La transitivité est liée à certains types de procès grammaticaux indiquant des perspectives classificatoires et révélant une certaine conception de la réalité. Les fonctions ergatives des phrases du texte, c'est-à-dire les « [f]onctions expérientielles généralisées à tous les procès » (2006 : 200) qui permettent de « représenter et interpréter l'expérience » (2006 : 201), sont par contre reliées à la notion d'agent – présent, absent, explicite ou implicite. (Rappelons qu'Arrivé, Gadet & Galmiche (1986 : 567) définissent le procès comme « le signifié du verbe » et qu'il « peut donc, selon le cas, être une action, un état, une relation entre deux termes, etc. ».)

Dans les extraits déjà proposés, la grande majorité des procès dans les phrases sont des procès relationnels identifiants et relationnels équatifs. Il s'agit de phrases avec un verbe d'état et sans agent, comme dans les exemples suivants :

(10a) La France est une république. (MO1 : 22)

(10b) La France est une république depuis la révolution de 1789. (G1 : 83)

(11) Sa superficie est d'environ 550 000 km². (MO1 : 22)

- (12a) La langue officielle est le français...
- (12b) ... et le jour de la fête nationale est le 14 juillet. (MO1 : 22)
- (12c) Le 14 juillet est un jour très important en France. (G1 : 83)
- (13) Le drapeau est bleu, blanc, rouge [...] (MO1 : 22)
- (14) La France est un des plus grands pays d'Europe. (MO3 : 10)
- (15) Le français est une langue importante dans le monde entier [...] (MO3 : 10)
- (16) La France est un des plus anciens états formés en Europe [...] (MO3 : 10)

Dans ces exemples, la France ou un élément associé sont chacun sujet « porteur » (*carrier*) selon la terminologie de Caffarel. Ces procès sont relationnels de par un verbe d'état qui identifie le sujet de la phrase ou de la proposition indépendante comme une république (10) ou l'un des plus grands pays européens (14), mettant un signe d'égalité entre la langue officielle et le français (12a), entre le français et une langue importante (15) et entre la fête nationale et le 14 juillet (12b), ou qui attribue au sujet certaines caractéristiques (symbole ou valeur) – une étendue de 550 000 km² (11) ou les couleurs bleu, blanc, rouge (13).

Un autre type de procès récurrent est le procès existentiel introduit par le présentatif *il y a* :

- (17) [...] et il y a près de 63 millions d'habitants. (MO1 : 22)
- (18) À Paris, il y a environ 9,8 millions d'habitants. (MO1 : 22)
- (19) Il y a une rivalité entre ces deux villes [...]. (MO3 : 10)

Dans ces exemples (10-19) de procès relationnels et existentiels, l'expérience de la France est présentée à l'apprenant par des phrases sans acteur, dont le sujet est inanimé et non-actif. Les spécificités et les traits distinctifs de la France en seront compris comme posés et introduits comme des faits essentiels et indiscutables, les transformant en qualités inhérentes.

Considérons aussi quelques passages culturels portant sur les relations entre la France et l'Algérie et relatant leur histoire commune ainsi que leurs rapports actuels. De manière générale, les pays du Maghreb seront plutôt présentés dans une relation de dépendance. Leurs ressortissants en partent pour émigrer vers une France où l'on peut vivre, trouver un emploi et étudier, le voyage en sens inverse ne se faisant que pour les vacances : « La France est un très beau pays, et le niveau de vie plus convenable » (G2 : 180). Quand la guerre d'Algérie est évoquée ce sera avec une certaine tendance à minorer la portée et la haine s'ensuivant.

(20) En 1830 l'Algérie est devenue une colonie française, mais en 1954 le pays a voulu être indépendant et une guerre a éclaté. Après huit ans de combats entre les Français et les Algériens, la France a rendu l'indépendance à l'Algérie. Les pieds-noirs, c'est-à-dire les Français nés en Algérie, ont été forcés de partir en abandonnant leurs biens. Il y avait aussi des Algériens qui ont été obligés de partir pour sauver leur vie : les harkis. Ils avaient lutté du côté des Français contre leurs compatriotes (AMF : 46).

(21) Le pays a été occupé par les Français dans les années 1830, il est devenu français en 1847. En 1962 l'Algérie est devenue indépendante après huit ans de guerre très violente [...] Environ un million de Français ont été obligés de quitter l'Algérie très vite et de s'en aller en France. Les Français en France n'aimaient pas ces Français de l'Algérie. (G2 : 202)

(22) L'Algérie a été une colonie grecque, romaine et ensuite française. Elle a été occupée par les Français de 1830 à 1962. [...] L'Algérie est indépendante depuis 1962, mais elle a encore beaucoup de contacts avec la France. (E2 : 59)

Une brève analyse de ces courts extraits pourra éclairer les tendances observées. Dans (20), *l'Algérie* (ou ses équivalents sémantiques : *le pays* et le pronom *elle*) et *les Algériens* sont le sujet grammatical de plusieurs phrases, mais n'en seront ni l'acteur ou l'agent ; de plus, *l'Algérie* n'est sujet que quand le procès est relationnel attributif ou équatif, c'est-à-dire que le verbe est un verbe d'état (être, devenir), ou quand le verbe est à la voix passive avec *la France* comme agent. Une exception : *le pays a voulu être indépendant*, mais ce procès mental impliquant déclaration de volonté sera lié à l'idée qu'une guerre éclate, la conjonction de coordination *et* marquant une extension additive positive (Caffarel 2006 : 31) et une relation logico-sémantique indiquant que la guerre serait à imputer à l'Algérie ayant demandé son indépendance. En outre, dans *une guerre a éclaté*, le verbe *éclater* implique l'absence d'un agent et donne implicitement au lecteur l'impression que la guerre commence sans raison et que la France n'y est pas mêlée ; il s'agit là de ce que Caffarel appelle un *self-engendered process* (2006 : 73). Mais quand l'indépendance est acquise, la France est à la fois acteur et agent et l'Algérie l'objectif, bénéficiaire passif de l'action : *la France a rendu l'indépendance à l'Algérie*. En outre, le fait que certains Algériens ont combattu pour la France signale la division de l'Algérie et, implicitement, que l'indépendance ne faisait pas l'unanimité. Des procès similaires se retrouvent dans (21), mais dans une moindre mesure. En effet, là aussi, l'Algérie est montrée comme l'objet passif

de l'occupation française dont l'indépendance n'est acquise qu'au prix d'une guerre. Cette dernière idée est absente dans (22), mais elle y est remplacée par l'histoire coloniale du pays : la France est considérée comme un colonisateur parmi d'autres, et même si l'Algérie est aujourd'hui indépendante, elle a *encore beaucoup de contacts avec la France* : implicitement, malgré qu'elle soit officiellement indépendante, l'Algérie ne l'est pas vraiment, ce qui est induit par l'opposition qu'introduit la conjonction *mais*. Dans l'ensemble, nous avons ici une sémantique textuelle basée non pas tant sur le lexique que sur la grammaire et donnant l'impression d'une association d'une part entre France et activité, d'autre part entre Algérie et passivité. Dans ces extraits, la grammaire s'avère donc elle aussi porteuse de signification. (Caffarel 2006, Caffarel & Rechniewski 2009, Schleppegrell & Achugar 2003.)

4.4 Modalité

La modalité peut être vue comme la marque de l'attitude de l'énonciateur (ici : l'auteur) par rapport au contenu de son énoncé et peut être considérée comme un commentaire, un jugement, porté sur le contenu du texte ; Le Querler (2004) la caractérise comme « l'expression de l'attitude du locuteur par rapport au contenu propositionnel de son énoncé ». La modalité est donc partie prenante du texte, porteuse d'une signification définie par la position de l'auteur par rapport à son texte ou à « l'univers dans lequel le sujet régissant inscrit la représentation qu'il construit dans son discours » (Vion 2004) et reflet de la relation que l'auteur entend instituer avec son lecteur. Cependant, de sa définition de la modalité, Le Querler « exclut l'assertion simple, qui ne contient aucun marqueur de l'attitude du locuteur : le contenu propositionnel est posé, l'attitude du locuteur est constative ou informative, sans aucun marqueur explicite de modalisation ». Or, nous voulons soutenir ici que les extraits des manuels que nous avons cités, malgré leur forme assertive, sont modalisés et qu'ainsi une absence de modalité au niveau phrastique constitue en fait une modalisation au niveau textuel de l'énoncé, la phrase consistant quant à elle en une affirmation simple au présent de l'indicatif (sauf exception). Cela pourrait être compris comme une éventuelle ambition de non-intervention de la part d'un auteur souhaitant s'effacer et laisser entendre que « les événements ou les arguments présentés sont indépendants de toute intervention » (Rabatel 2004), ce qui à son tour impliquerait qu'une telle intervention pourrait être considérée comme problématique. Mais une autre explication pourrait être que l'auteur tente de ne pas brouiller le contenu du texte par une modalisation, pensant ainsi proposer un apprentissage plus ciblé.

Sauf exception, le temps verbal utilisé dans les trois textes est le présent de l'indicatif. Pour les textes 1 et 3, ceci peut certainement s'expliquer par le fait qu'ils sont proposés au début du parcours d'apprentissage, tandis que le texte 2 est

tiré d'un manuel pour le niveau intermédiaire de la troisième étape (qui correspond à peu près à la troisième année de français). C'est d'ailleurs dans le texte 2 que nous trouvons l'exception, à savoir un verbe au passé composé. Or, « la dimension temporelle du présent [...] est assez floue », constatent Denis & Sancier-Chateau (1994 : 264). Le présent de l'indicatif situe la chronologie non seulement dans l'actuel, mais dans une permanence et une étendue temporelle quasiment illimitée : Maingueneau (2009 : 91) observe que ce type de présent « ne s'oppose pas au passé ou au futur. Il indique au contraire que l'énoncé est censé **toujours vrai**, dans toutes les situations d'énonciation et pour n'importe quel énonciateur » (souligné dans le texte). Cet emploi omnitemporel signale alors une valeur générique, une vérité ou un réel posé comme crédibles et non remis en question, sans limites dans le temps, incluant à la fois le passé, la contemporanéité et l'avenir, comme dans les exemples (10) à (16).

Mais l'indicatif présent peut également signaler la prescription et Martin (2010) constate qu'« exprimer la norme par une phrase à l'indicatif [présent] (entendue comme non explicitement modalisée) crée un « effet de réalité » qui favoriserait le respect de la règle elle-même ». Il s'agit alors d'un temps présent non ancré dans le temporel mais indiquant une vérité communément acceptée et reconnue et portant une valeur injonctive, probablement consolidée par l'enchaînement de plusieurs phrases assertives contribuant ainsi à l'élaboration d'une signification. Une modalité prescriptive ou déontique est alors exprimée sans verbe modal, mais par le moyen d'un temps verbal (le présent de l'indicatif), ce qui confirmerait que l'absence de modalité n'est qu'apparente et impliquerait alors que des phrases comme celles des exemples (10) à (16) pourraient indirectement inciter l'élève à sanctionner toutes les affirmations et à les intégrer dans son savoir sans les remettre en cause.

Ceci paraît d'autant plus aisé que ces affirmations ne peuvent être qualifiées de fausses : la France est bien une république, le drapeau est bien le tricolore et l'hymne national est effectivement la Marseillaise. Nous avons là des assertions qui ont un aspect tout à fait informatif – les apprenants doivent apprendre. Mais il serait aussi possible de rapprocher surtout les exemples (10a), (12a), (12b) et (13) de l'article II de la Constitution française :

La langue de la République est le français.
L'emblème national est le drapeau tricolore, bleu, blanc, rouge.
L'hymne national est la « Marseillaise ».
La devise de la République est « Liberté, Égalité, Fraternité ».
Son principe est : gouvernement du peuple, par le peuple et pour le peuple.

Ces phrases ayant force de loi apportent ici un éclairage complémentaire : la construction syntaxique, le vocabulaire, le présent de l'indicatif à valeur déontique se retrouvent sous différentes variantes dans tous les manuels étudiés. Il semblerait donc raisonnable de discuter le choix de ces sujets se rapportant au national français – non pas qu'ils soient dénués d'intérêt, mais il ne paraît pas incontestable que les textes impliquent une reproduction du national du pays de la langue cible ni d'ailleurs que ce soit la première chose à apprendre.

Nous trouvons dans les manuels d'autres assertions dont la portée de vérité n'est pas toujours manifeste et où l'élève est dépendant de ce que l'on pourrait appeler une « honnêteté auctoriale », comme dans les exemples (5) et (6) (voir ci-dessus) où nous retrouvons la perspective de la francophonie et les exemples (23) à (25) où nous retrouvons l'idée de grandeur de la France :

- (23) La France tient quelques records dans l'union : elle est le plus grand pays, le plus haut (Mont Blanc), consomme le plus de viande et d'électricité nucléaire et a eu le plus de Prix Nobel de littérature [...]. (E1 : 36)
- (24) C'est un grand pays industriel. (G1 : 63)
- (25) La France est le plus grand producteur de vin du monde. (UAF : 76)

Finalement, deux exemples méritent à notre avis une mention particulière, à savoir :

- (26) C'est vraiment une bonne idée d'apprendre le français ! (MO1 : 22)
- (27) [...] et la plus grande ville s'appelle Paris, bien sûr. (MO3 : 10)

Le premier d'entre eux (26) relève sans doute davantage de la réalité subjective d'un auteur entendant conforter l'apprenant dans son choix de langue vivante que d'une réalité tout à fait objective – pour certaines personnes, dans d'autres situations ou contextes, apprendre le français ne sera pas forcément le meilleur choix. Les traces auctoriales dans cette courte phrase sont multiples. Tout d'abord, nous notons l'adjectif évaluatif axiologique positif « bonne » dont la valeur positive est renforcée par l'adverbe subjectif « vraiment ». Ensuite, la modalité exclamative de cette phrase infère « une prédominance de l'affectif » et « une manifestation extrême de la subjectivité du discours puisque le réel n'est ni décrit ni ordonné ni questionné, mais seulement évoqué en cédant la place au sentiment et à l'émotion qu'il éveille chez le locuteur » (Benoist 1987 : 446). Finalement, la place même de cette phrase en position finale du texte lui confère un aspect de

conclusion évidente, à laquelle le lecteur ne devrait que souscrire à moins de remettre son apprentissage du français en question. Quant à l'exemple (27), il présente par l'expression modalisatrice « bien sûr » un certain désir de connivence de la part de l'auteur faisant appel aux connaissances antérieures de l'apprenant : la ville de Paris a déjà été présentée et la capitale est considérée comme un centre naturel et évident. En outre, de manière plus générale, nous notons l'usage de superlatifs comme « le plus grand », « les meilleurs » ou « les plus variés » (E1 : 36 ; E3 : 42 ; G1 : 177), et que les axiologiques (par exemple *bon*, *grand*, *important*) sont tous positifs.

4.5 Multimodalité



MO3 : 10-11 (reproduit ici avec l'autorisation de l'éditeur).

L'approche multimodale (ou socio-sémiotique), élaborée il y a quelques années (voir par exemple Kress & Van Leeuwen (2006) ; Unsworth 2001 ; Van Leeuwen 2005 ; Kress 2010), permet de prendre en considération pour l'analyse non seulement le texte verbal du manuel mais aussi les images, qu'il s'agisse de photographies, d'illustrations, de schémas graphiques ou de peintures, et l'interaction entre les différents modes se mêlant l'un à l'autre afin de renforcer le message transmis ; il s'agit donc d'une théorie de la signification dans toutes ses manifestations. Une entité sémiotique ou textuelle pertinente pourra être identifiée grâce à son apparente complétude de sens, dans le contexte social et communicatif où celui-ci est réalisé (Kress 2010 : 147).⁵ Les questions posées par une telle approche pourraient être formulées comme suit : qui est à l'origine de l'agencement des différentes composantes et dans quel intérêt ? Comment la signification

⁵ "The *text* (or the semiotic entity), the largest level entity, is recognized – from the maker's as much as from the viewer's/hearer's/reader's perspective – by a sense of its 'completeness' in meaning, in the social and communicational environment in which it is made, in which it occurs and in which it is active: the sense that this unit is complete by itself – in some way – that it 'makes sense' by itself, in its appropriate social environment." (Kress 2010 : 147)

a-t-elle été élaborée et quelles sont les significations potentielles des ressources utilisées ? (Kress 2010 : 57).

L'exemple qui fait ici l'objet de notre analyse est celui de la double-page où est proposé l'extrait Texte 2, cité ci-dessus (sous 4.1). En effet, à notre avis, ce texte multimodal peut être considéré comme une entité sémiotique, "that is, a unity of meaning" (Kress 2010 : 142) lui conférant cohésion et cohérence. L'information de ces deux pages est organisée au sein d'une même surface-espace sémiotique, où certaines composantes sont mises en relation de par leur encadrement commun ; le travail sémiotique et la lecture de l'apprenant y seront orientés par leur organisation qui l'amènera à comprendre un aspect comme central ou marginal. L'assemblage de cette double-page est le fait de la fonction-auteur (où, rappelons-le, nous avons inclus l'éditeur, responsable de la mise en page, voir ci-dessus) dans un certain objectif didactique, et doit prendre en considération différents intérêts – ceux du pédagogue, de l'apprenant, du sujet traité (Kress 2010 : 142), ce qui va naturellement guider les choix lors de l'élaboration de l'ensemble.

Cette double-page n'a pas de titre, l'élève est simplement invité à lire ou à écouter le texte verbal, mais elle fait partie du premier chapitre du livre de la troisième étape, intitulé « La France et le français : Vous vous rappelez ? » où sont révisés les acquis. Le parcours de lecture organisé de gauche à droite reflète la structure thématique de la phrase commençant par le thème (le texte verbal) à gauche et la prédication (les illustrations) à droite ; le texte explicatif de révision (ce qui est supposé connu) est supposé initier le travail de l'élève. Les éléments disposés sont le texte verbal à gauche, c'est-à-dire là où sont placés les éléments déjà connus : il s'agit effectivement d'un texte de révision. Au centre et à cheval sur les deux pages, nous pouvons voir des photographies de jeunes adolescents maquillés et habillés des couleurs du tricolore et agitant un drapeau français – leur catégorisation est évidente. Au-dessus d'eux, en médaillon, Molière, et une carte administrative de la France avec les départements. À droite, comme pendant tout à fait symétrique au texte verbal, une peinture de Napoléon Bonaparte regardant la Liberté dont le visage n'est pas celui d'une femme, mais celui d'un homme portant une couronne de lauriers (l'empereur ?), et qui brandit le drapeau français tout en pointant vers l'avant de son index.⁶ Le motif et le message de la peinture ont une portée patriotique, renforcée par la scène de combat militaire en arrière-plan, scène ou plutôt vision ou rêve. Chaque élément peut être compris comme une unité sémiotique propre, mais ils sont réunis et mis en relation de par leur

⁶ Nous avons contacté l'éditeur et l'agence-photo pour avoir le nom exact de la peinture. Après avoir longtemps cherché dans ses archives, l'agence-photo a finalement constaté que la peinture ne montre pas Napoléon comme indiqué, mais Rouget de Lisle composant la Marseillaise en 1792. Il s'agit en fait d'un tableau peint par Pinelli en 1875.

inclusion dans cette même entité et le lien qu'elle établit ainsi. Ce lien pourrait être formulé comme « représentation culturelle » de la France et il serait possible de le comprendre comme une rapide analyse visuelle de la culture française, faite par un auteur devant sélectionner quelques illustrations vues comme représentatives et symboliques. Les éléments sont clairement séparés les uns des autres mais encadrés (*framed*) par leur inclusion dans un texte multimodal nettement délimité, ce qui selon Unsworth (2001 : 109) signifierait que l'importance de chacun est d'autant plus soulignée.

Les peintures de Molière et de Napoléon sont accompagnées d'un bref texte indiquant qui elles représentent, mais les autres images ne comportent aucune explication. Il semble cependant raisonnable de croire que les jeunes adolescents sont des supporters de l'équipe nationale de football, à savoir « les Bleus » dont il est question dans le texte verbal. Les deux photographies sont néanmoins entièrement décontextualisées, ce qui diminue fortement leur réalisme. Les couleurs sont distinctes, même tranchantes, avec un bleu-blanc-rouge très contrasté, ce qui les fait d'autant plus ressortir par rapport aux couleurs plus paisibles des peintures que leur arrière-plan a été effacé. Les deux photographies d'adolescents ont un lien fort de par leur motif, mais il s'agit en réalité de deux clichés différents. Celui de gauche présentent deux jeunes filles vues légèrement d'en bas qui regardent le lecteur, elles sont supposées plutôt proches de lui, puisqu'on ne les voit que de la taille à la tête. L'image constitue ce qu'Unsworth (2001 : 94) appelle une *visual demand* impliquant une interaction, une relation interpersonnelle entre image et spectateur, et en l'occurrence une exhortation ou invitation plutôt joyeuse au lecteur à entrer en contact avec l'image et à l'approuver. Le cliché de droite montre un jeune homme, habillé et maquillé en tricolore comme les jeunes filles, mais l'air plus sérieux. Lui aussi regarde le lecteur dans les yeux, légèrement penché en avant, ce qui le fait paraître encore plus proche puisqu'on ne voit que sa tête et ses épaules. Ces jeunes, coupés de leur contexte d'origine, sont recontextualisés dans cette double-page où ils deviennent des symboles de la France, au même titre que Molière ou Napoléon, voire même plus importants de par une place centrale qui leur confère quasiment un rôle de médiateurs entre d'une part le texte verbal explicatif et la peinture d'un personnage historique et d'autre part les jeunes apprenants.

L'image de Molière ne représente pas seulement Molière, mais aussi la langue française, classique, établie et reconnue (dans le sens bourdieusien). Les jeunes sont un reflet de l'apprenant : même âge, peut-être le même intérêt pour le sport et la même habitude de se maquiller aux couleurs nationales lors d'un match. Napoléon⁷ symbolise l'histoire et rappelle une ère de conquêtes, la carte adminis-

⁷ Nous l'appelons ainsi et non pas Rouget de Lisle, puisque c'est Napoléon que l'auteur avait l'intention de montrer.

trative renvoie à l'organisation et à l'actualité de la société française. Mais en extrayant ces images de tout contexte et en les re-situant dans cette unité sémiotique, l'auteur prend aussi le risque de faire basculer le discours, de le transformer d'un texte multimodal dont l'objectif est de décrire la France et la francité en un discours national dont l'objectif serait bien différent. L'intention originelle de la double-page, la signification de la photo, l'objectif de l'auteur, sont aussi modifiés par cette nouvelle contextualisation. Les données sont présentées sans commentaires, l'élève ne semble pas supposé apprendre à interpréter des savoirs que l'auteur transmet comme essentiels. Au contraire, la carte de France montrée comme une illustration fonctionne comme un « logo-map » (Anderson [1983] 2006 : 174), un logotype qui justifie et renvoie visuellement au territoire physique de la nation. Car comme le remarque Batuman (2010), les cartes ont une portée idéologique et créent « a cartographic awareness », une conscience cartographique, ainsi qu'un lien rattachant le territoire à l'état, ce qui permet de comprendre la carte parmi les signifiants culturels du « banal nationalism », le nationalisme banal souvent perçu comme anodin (Billig 1995).

De par l'agencement du contenu verbal et multimodal, l'auteur se positionne inévitablement et implicitement comme une sorte de porte-parole, positionnement fondamentalement idéologique puisqu'il est le résultat d'une série de choix dans une série de possibilités, ce qui lui donne une signification (Kress 2010 : 61). Ces choix sont certainement délibérés, mais peut-être pas conscients : l'auteur a choisi Napoléon plutôt que Louis XIV ou de Gaulle, Molière plutôt qu'un écrivain contemporain. Cette décision peut être considérée comme normale, naturelle et évidente, mais ce qui est normal est aussi le résultat de strates diachroniques, formant un héritage façonné le long des générations par la production et la reproduction d'un savoir et d'un pouvoir (Kress 2010 : 145). Il en devient important de noter aussi ce dont le texte ne parle pas : la langue française est associée à la France. Les autres pays d'expression française ne sont pas mentionnés et peut-être est-ce par cette omission, qui elle-même est un choix, que, paradoxalement, l'auteur dévoile le plus explicitement sa propre perspective.

Même si elles représentent des personnes d'époques différentes, les images de la double-page ne dépeignent pas une réalité concrète, observable, que l'on pourrait situer dans le temps et l'espace, mais il s'agit de toute évidence d'une construction destinée à illustrer une notion que l'auteur cherche à mettre en évidence. L'ensemble peut être compris comme un message de l'auteur, où celui-ci propose son commentaire sur la France et la francité, une interprétation ou une réaction influencée par sa propre position dans cette chaîne de transmissions où il a recours aux ressources sémiotiques qu'il juge pertinentes et qu'il va alors sélectionner plus ou moins consciemment pour le formuler : ainsi s'établit un lien entre un discours déjà existant et le discours reproduisant du manuel.

5. Conclusion

Indéniablement, l'auteur a marqué les manuels de son empreinte et sa présence est observable sur le plan du lexique, de la grammaire et de l'image. La sélection des sujets et des thèmes, des appréciatifs et des évaluatifs signalant l'idée d'un « grand pays », un présent de l'indicatif omnitemporel – les traces que nous avons notées sont nombreuses. L'univers culturel décrit devient en premier lieu celui d'un grand pays, détenteur de records et parlant une langue mondiale et nous y reconnaissons les éléments d'une « certaine idée de la France » du général de Gaulle. Par moment, le discours du manuel est un discours quasi-citant, ce qui à notre avis souligne l'idée d'une surénonciation située dans un héritage idéologique, transmis à des apprenants de FLE mais sans référence explicite.⁸ L'auteur est certes présent, mais effacé, et l'origine du discours en est opacifié, ce qui pourrait le rendre d'autant plus légitime. En effet, Rosier (2004 : 68) observe que

un discours peut être d'autant plus légitime qu'il occulte son origine énonciative et sa dimension citationnelle : A dit « e » devient simplement e, qui relève alors du sens commun partagé. [...] soit enfin parce que rien ne distingue cette énonciation d'une autre, si ce n'est son caractère d'expérience universelle. C'est la force de l'idéologie que ces discours allant de soi, sans ancrage énonciatif relativisant leur portée.

Ceci entraîne l'inclusion de ce discours des manuels dans une mémoire discursive (Charaudeau & Maingueneau 2002 : 371-372) se construisant par des occurrences intertextuelles de références discursives, et constituée autour de la communication d'un héritage culturel, français, républicain, de par les auteurs, et où ces derniers constitueraient alors le maillon dans une chaîne de transmission de représentations de la France et de la francité. Peut-être une certaine honnêteté ou sincérité discursives seraient-elles à solliciter de la part de l'auteur, lui permettant de révéler son positionnement discursif et d'élever sa propre voix face à celle du discours auquel il se réfère, ne serait-ce qu'en tant que responsable conscient des choix effectués lors de l'élaboration de l'ouvrage. La prise en charge de ce discours des manuels devient en effet un problème devant être géré par les enseignants. Rabatel & Grossmann (2007) ont cependant constaté que ceux-ci « ne sont pas toujours bien armés par l'institution comme par les éditeurs pour régler les questions d'hétérogénéité énonciative en lien avec la source et la nature des savoirs » et ils préconisent « une meilleure explicitation [...] et le renvoi à des discours secondaires grâce à l'appareil paratextuel ». Une telle prise en charge

⁸ La surénonciation est définie par Rabatel (2007b) « comme la co-construction inégale d'un PDV surplombant jouant le rôle de topique discursif ».

impliquerait également une prise de conscience chez l'auteur, qui certes affirme une vérité (le drapeau français est effectivement bleu, blanc et rouge, et l'hymne national s'appelle la Marseillaise), mais qui lui aussi se situe dans une certaine vision du monde et partage certains « savoirs de *croyance* qui correspondent aux systèmes de valeurs, plus ou moins normés, qui circulent dans un groupe social, qui alimentent les jugements de ses membres, et qui en même temps donnent à celui-ci sa raison d'être identitaire » (Charaudeau 2001 : 345).

Les traces autoriales, bien que discrètes, indiquent néanmoins le positionnement d'un auteur montrant une certaine tendance à valoriser un discours sur la France, et ce, de par la modalisation de l'énoncé, le lexique, la grammaire et la composition multimodale du texte. Elles pourraient alors alimenter une certaine interprétation de la part de l'apprenant, l'amenant éventuellement à inférer ces valeurs dans son apprentissage et l'incluant peut-être contre son propre gré dans la transmission d'un héritage de valeurs. Kress (2010 : 176) observe que la lecture dans un objectif d'apprentissage est une lecture marquée par la notion d'un pouvoir entrant en jeu dans ce contexte. Ce pouvoir, ou cette autorité, fait sans doute partie d'un contexte scolaire, où se fait la reproduction de connaissances légitimes et reconnues, ce qui à son tour porte à conséquence pour l'interprétation intuitive d'un texte comme vrai.

Ainsi, en combinant la grammaire systémique à une analyse multimodale, cette étude a montré comment la transmission d'un héritage idéologique se fait par l'intermédiaire d'un auteur qui lui-même ne constitue sans doute qu'un maillon dans une longue chaîne de reproduction de représentations culturelles et identitaires, une strate dans la diachronie.

Bibliographie

- Adam, Jean-Michel (1990) *Éléments de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Liège : Mardaga.
- Amossy, Ruth et Anne Herschberg Pierrot (2009) *Stéréotypes et clichés*. Paris : Armand Colin.
- Anderson, Benedict ([1983] 2006) *Imagined Communities*. Londres – New York : Verso.
- Arrivé, Michel, Françoise Gadet & Michel Galmiche (1986) *La grammaire d'aujourd'hui*. Paris : Flammarion.
- Batuman, Bülent (2010) The shape of the nation: Visual production of nationalism through maps in Turkey. *Political Geography* 29, pp. 220-234.
- Benoist, Jean-Pierre (1987) L'exclamation comme transformation de modalité. *Revue des études slaves*, 59 (3), pp. 445-452.

- Billig, Michael (1995) *Banal Nationalism*. Londres : SAGE.
- Byram, Michael & Karen Risager (1999) *Language Teachers, Politics and Cultures*. Clevedon. Multilingual Matters.
- Caffarel, Alice (2006) *A Systemic Functional Grammar of French: From Grammar to Discourse*. Londres – New York : Continuum.
- Caffarel, Alice & Elizabeth Rezniewski (2009) A Systemic Functional Approach to Analysing and Interpreting Ideology: An Illustration from French Editorials. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 22 (2009), pp. 27-43.
- CECR: *Cadre européen commun de référence pour les langues* (2005) Strasbourg – Paris, Conseil de l'Europe – Les Éditions Didier. Disponible en ligne (3 mars 2012) : http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/cadre_fr.asp
- Chapelle, Carol A. (2009) A Hidden Curriculum in Language Textbooks: Are Beginning Learners of French at U.S. Universities Taught About Canada? *The Modern Language Journal* 93, ii, pp. 139-152.
- Charaudeau, Patrick & Dominique Maingueneau, sous la dir. de (2002) *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil.
- Charaudeau, Patrick (2001) Langue, discours et identité culturelle. *Revue de pédagogie des langues-cultures* 123, pp. 341-348.
- Combettes, Bernard (1978) Thématization et progression thématique dans les récits d'enfants. *Langue française* 38, pp.74-86.
- Denis, Delphine & Anne Sancier-Chateau (1994) *Grammaire du français*. Paris : Le Livre de Poche.
- Foucault, Michel (1994) *Dits et écrits 1954-1988*. Tome 1 : 1954-1969. Édition établie sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald. Paris : Gallimard.
- de Gaulle, Charles (1954) *Mémoires de guerre*. Paris, Plon.
- Gy11. *Läroplan för gymnasieskolan 2011*. Disponible en ligne (le 3 octobre 2012) : <http://www.skolverket.se/forskola-och-skola/gymnasieutbildning/amnes-och-laroplaner/laroplan-for-gymnasieskolan-1.161294>
- Halliday, M.A.K. & Christian M.I.M. Matthiessen (2004) *An Introduction to Functional Grammar*. Londres : Arnold.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine ([1999] 2009) *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin.
- Kramsch, Claire (1995) The cultural component of language teaching. *Language, Culture and Curriculum* 8/2, 83-92.
- Kress, Gunther (2010) *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. Londres – New York : Routledge.
- Kress, Gunther & Theo Van Leeuwen (2006) *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Londres : Routledge.

- Le Querler, Nicole (2004) Les modalités en français. *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 82 fasc. 3, 2004. Langues et littératures modernes – Moderne taal en litterkunde, pp. 643-656.
- Maingueneau, Dominique (2009) *Analyser les textes de communication*. Paris : Armand Colin.
- Martin, Fabienne (2010) Indéfini, modalité et généricité dans la Déclaration des Droits de l'Homme. *Argumentation et Analyse du Discours* 4 (en ligne, consulté le 18 juin 2012)
- Noije, Lonke Van & Ellen Hijmans (2005) National identity and nationalism in New Year's speeches of French presidents. *Communications* 30 (2005), 23-54.
- Peyrefitte, Alain (1994) *C'était de Gaulle*. Tome 1 : *La France redevient la France*. Paris : Éditions de Fallois, Fayard.
- Rabatel, Alain (2000) Valeurs représentative et énonciative du « présentatif » c'est et marquage du point de vue. *Langue française* n°128, pp. 52-73.
- Rabatel, Alain (2001) Valeurs énonciative et représentative des "présentatifs" *c'est, il y a, voici/voilà* : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit. *Revue de Sémantique et Pragmatique* n°9, pp. 11-144.
- Rabatel, Alain (2004) L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques. *Langages* 156, pp. 3-17.
- Rabatel, Alain (2007a) La figure de l'auteur à travers la construction théorico-didactique des objets grammaticaux. *Lidil* 35.
- Rabatel, Alain (2007b) Les enjeux des postures énonciatives et de leur utilisation en didactique. *Éducation et didactique* vol. 1 – n° 2.
- Rabatel, Alain et Francis Grossmann (2007) Figures de l'auteur et hiérarchisation énonciative. *Lidil*, 35.
- Rosier, Laurence (2004) La circulation des discours à la lumière de « l'effacement énonciatif » : l'exemple du discours puriste sur la langue. *Langages* 156, pp. 165-178.
- Schleppegrell, Mary & Mariana Achugar (2003) Learning Language and Learning History: A Functional Linguistics Approach. *TESOL Journal* 12, 2, pp. 21-27.
- Thompson, Geoff (2004) *Introducing Functional Grammar*. Second edition. Londres : Hodder education.
- Unsworth, Len (2001) *Teaching Multiliteracies Across the Curriculum. Changing contexts of text and image in classroom practice*. Berkshire : Open University Press.
- Van Leeuwen, Theo (2005) *Introducing Social Semiotics*. Londres : Routledge.
- Verrier, Jacky (2001) Influences du savoir et de la culture postmodernes sur l'enseignement du français langue étrangère. *IRAL* 39, pp. 135-151.

- Vion, Robert (2004) Modalités, modalisations et discours représentés. *Langages*, 38e année, 156 : 96-110.
- Wodak, Ruth, Rudolf de Cillia, Martin Reisigl et Karin Liebhart ([1999] 2009) *The Discursive Construction of National Identity*. Second edition. Edinburgh : Edinburgh University Press.

Manuels étudiés

- E1 : *Escalade 1*. 2001. Stockholm, Almqvist & Wiksell / Liber AB (textbok)
- E2 : *Escalade 2*. 2002. Stockholm, Almqvist & Wiksell / Liber AB (textbok)
- E3 : *Escalade 3*. 2003. Stockholm, Almqvist & Wiksell / Liber AB (textbok)
- E4 : *Escalade 4*. 2004. Stockholm, Almqvist & Wiksell / Liber AB (textbok)
- G1 : *Génial 1*. 2002. Stockholm, Natur & Kultur.
- G2 : *Génial 2*. 2003. Stockholm, Natur & Kultur.
- G3 : *Génial 3*. 2004. Stockholm, Natur & Kultur.
- G4 : *Génial 4*. 2005. Stockholm, Natur & Kultur.
- MO1 : *Mais oui 1*. 2007. Stockholm, Liber AB.
- MO2 : *Mais oui 2*. 2008. Stockholm, Liber AB.
- MO3 : *Mais oui 3*. 2009. Stockholm, Liber AB.
- UAP : *Un Air de Paris*. 1990. Solna / Malmö, Ekelunds förlag / Gleerups.
- UAF : *Un Air de France*. [1991] 2002. Solna / Malmö, Ekelunds förlag / Gleerups.
- AVF : *Un Air de la Vie Française*. [1996] 2006. Malmö, Gleerups.
- AMF : *Un Air du Monde Français*. 1992. Solna / Malmö, Ekelunds förlag / Gleerups.

Le concept de « pudeur » :
transmissions et transgressions.
Réflexions sur le rôle provocateur de quelques
auteurs français des XX^e et XXI^e siècles

Eva Ahlstedt[†]

Le célèbre sociologue allemand Norbert Elias a ouvert un champ d'investigations fécond en étudiant les transformations des sociétés occidentales du Moyen Âge jusqu'à notre époque en parallèle avec les transformations des règles de comportement et de bienséance. Selon ses théories, il est possible de distinguer une évolution très précise dans le processus de civilisation.¹ Les sociétés féodales, avec leur multitude de petites unités indépendantes, se transforment peu à peu en des sociétés plus grandes, où le pouvoir et le droit d'utiliser la violence ont été monopolisés par un monarque tout-puissant (Elias 1994 : XII-XIII). Dans la phase suivante, le pouvoir passe des mains du monarque absolu et des aristocrates qui l'entourent dans celles de la nouvelle élite qui règne actuellement en Occident, les représentants de la société industrielle et postindustrielle, issus de ses deux classes principales, la bourgeoisie et la classe ouvrière (*ibid.* : 463).

Une des théories les plus débattues d'Elias concerne l'importance du concept de pudeur dans le processus de civilisation. Nous utiliserons dans cette étude le mot « pudeur » pour parler des réactions de gêne manifestées par les êtres humains par rapport au corps et à la sexualité. Cela correspond dans les grandes lignes à la définition du mot donnée par Paul Robert dans son *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française* (1972 s.v. « pudeur ») : « Sentiment de honte, de gêne qu'une personne éprouve à faire, à envisager des choses de nature sexuelle » et « réaction inspirée par ce sentiment », ou encore à la définition donnée par *Le Dictionnaire Larousse* : « Disposition à éprouver de la gêne devant ce qui peut blesser la décence, devant l'évocation de choses très

¹ Norbert Elias, *The Civilizing Process. Sociogenetic and Psychogenetic investigations* (1994). Version originale : *Über den Prozess der Zivilisation*, tomes I-II, 1939. Voir aussi du même auteur : *La Société de cour* (1974). Version originale *Die höfische Gesellschaft* (1969).

personnelles et, en particulier, l'évocation de choses sexuelles [...]. Discretion, retenue qui empêche de dire ou de faire quelque chose qui peut blesser la modestie, la délicatesse ».² Comme Norbert Elias écrit en allemand, il s'agit toutefois d'une traduction, l'expression utilisée par lui étant *Scham* ou *Körperscham*, mots qui pourraient être rendus en français de manière plus littérale par « honte » et « honte du corps ». Le concept de la bienséance est intimement lié à celui de pudeur, puisque les règles de bienséance, transmises d'une génération à l'autre, prescrivent la « [c]onduite sociale en accord avec les usages » (Robert 1972, s.v. « bienséance »). Selon Elias, la raison principale pour laquelle les êtres humains se soumettent aux règles de bienséance est la crainte de perdre en prestige social, puisque le fait d'avoir obtenu une certaine « civilité » ou « politesse » constitue un signe d'appartenance à la classe supérieure (*op. cit.* : 385). Ceux qui aspirent à l'ascension sociale s'efforcent d'imiter ceux qui sont déjà arrivés au sommet de la hiérarchie (*ibid.* : 360). On surveille les autres pour voir s'ils sont dignes d'appartenir à l'élite ou non. Dans les pays occidentaux, la cour royale a longtemps été considérée comme le centre du bon goût et la cour de France jouissait aux XVII^e et XVIII^e siècles d'une influence tout à fait exceptionnelle.³

Elias arrive à la conclusion que le processus de civilisation est marqué par un système de contraintes progressivement intériorisées (1994 : 365). Les individus apprennent, dès l'enfance, à maîtriser leurs émotions et leurs instincts. Le contrôle exercé sur l'individu de l'extérieur est remplacé par celui du super-ego (*ibid.* : 375). Les règles de comportement, soutient Elias, sont, à notre époque, bien plus strictes qu'au Moyen Âge en ce qui concerne le corps et la sexualité, et il prévoit que l'évolution des sociétés ira vers une augmentation du contrôle de soi (*ibid.* : 375).

Les idées d'Elias ont cependant été remises en question aussi bien sur des points précis que dans leur ensemble. Notamment, l'ethnologue allemand Hans Peter Duerr pulvérise systématiquement la construction théorique de son collègue dans les cinq volumes de son ouvrage *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, publiés entre 1988 et 2002. Il apporte d'amples preuves pour montrer que les réactions de pudeur existent dans toutes les sociétés connues et que l'idée du sang-gêne des hommes au Moyen Âge n'est qu'un mythe basé sur des sources fautives ou mal interprétées. Cela vaut d'ailleurs aussi pour les mythes concernant les peuples dits primitifs, qui, selon les témoignages de multiples ethnologues, possèdent en réalité des règles de comportement très strictes (Duerr 1988 : 135 *et seq.*). Duerr ne pense pas, contrairement à Elias, qu'il soit possible de distinguer une évolution générale dans le domaine de la pudeur et il soutient que de toute façon

² Site internet, consulté le 15/08/2012 :

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pudeur/64989>.

³ C'est d'ailleurs le sujet traité par Elias dans son livre *La Société de cour* ([1969]1974).

l'évolution actuelle des sociétés européennes n'est pas caractérisée par un renforcement des réactions de pudeur, comme l'avait prédit Elias, mais bien au contraire par un relâchement qui s'explique entre autres par l'anonymité croissante dans les grandes villes (Duerr 1988 : 10-11 ; 1990 : 20-24).⁴

L'attaque de Duerr contre Elias a donné lieu à un vif débat auquel ont participé nombre de spécialistes.⁵ Certains prennent parti pour l'un ou l'autre des deux chercheurs ou essaient de raccorder leurs points de vue. D'autres proposent des explications alternatives à partir de leurs approches particulières, qu'elles soient psychologiques, anthropologiques ou sociologiques. Tous sont cependant d'accord pour dire que les comportements considérés comme décents ou indécents dans un milieu particulier connaissent une évolution constante, ce qui rend les investigations concernant les manifestations de pudeur au cours de l'histoire si fascinantes.

Elias avait élaboré ses théories dans les années trente et n'avait donc pas pu prévoir l'évolution ultérieure dans les sociétés occidentales. Pendant l'époque qui précède la publication de son ouvrage, c'est-à-dire la fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième, la bonne société en Europe semble en effet avoir connu une période particulièrement pudibonde. Dans les salons élégants, il était de bon ton de cacher ce qui se réfère à la sexualité par un voile de silence ou sous des périphrases euphémiques (Elias, 1994 : 280-294). La célèbre expression de Lord Alfred Douglas à propos de l'homosexualité, « l'amour qui n'ose pas dire son nom », en est un bon exemple.⁶ Michel Foucault estime que la littérature offre une voie d'échappement importante aux contraintes sexuelles imposées par la société, ce qui expliquerait l'innovation littéraire à la fin du XIX^e siècle, phénomène qu'il commente de la manière suivante dans *Les Mots et les choses* (1966 : 313) :

[...] la littérature se distingue de plus en plus du discours d'idées, et s'enferme dans une intransitivité radicale ; elle se détache de toutes les valeurs qui pouvaient à l'âge classique la faire circuler (le goût, le plaisir, le naturel, le vrai), et elle fait naître dans son propre espace tout

⁴ Voir aussi à ce sujet Paul (2007, p. 88) qui constate qu'en opposition diamétrale avec les prévisions d'Elias, l'époque actuelle est caractérisée par un notable manque de pudeur. L'étude de Paul, publiée dans *Mittelweg* 36, 2/2007, peut être consultée en ligne sur le site suivant, consulté le 15/08/2012 :

<http://www.hisonline.de/fileadmin/verlag/leseproben/9783936096316.pdf>.

⁵ Pour un compte rendu plus détaillé de ce débat, voir la réplique donnée par Duerr dans la préface du deuxième volume et dans la postface du cinquième volume de son ouvrage, ainsi que l'étude de Paul, citée dans la note précédente.

⁶ Dans la version originale « The love that dares not speak its name ». Cette phrase figure dans un poème de Lord Alfred Douglas intitulé « Two Loves », publié dans *The Chameleon*, n° 1, 1894. Oscar Wilde s'en servit pendant le procès d'immoralité au tribunal de Londres dont il fut l'objet en 1895.

ce qui peut en assurer la dénégation ludique (le scandaleux, le laid, l'impossible) [...].

Le but de la présente étude est de montrer comment l'abaissement du seuil de pudeur que l'on observe dans les sociétés occidentales contemporaines, surtout après la deuxième guerre mondiale, se reflète dans la littérature française dès le début du vingtième siècle et dans la réception de celle-ci. Le relâchement des contraintes, noté par Duerr et tant d'autres sociologues, se confirme aussi bien à travers l'introduction dans la littérature de haute gamme de thématiques sexuelles jusque-là taboues, que dans l'accueil de ces œuvres non-conformistes, acceptées en fin de compte malgré la résistance initiale d'une partie de la critique. À l'aide de quelques célèbres écrivains français du 20^e siècle, parmi lesquels il convient de citer Proust, Gide, Colette, Duras et Doubrovsky, nous illustrerons comment la littérature a repoussé de plus en plus loin les frontières de la pudeur. Ce sont des auteurs qui s'attaquent avec un calme auguste aux tabous sexuels et aux règles de bienséance de leur époque. La peur de dégradation sociale, qui empêche, selon Elias, si souvent les êtres humains d'enfreindre les règles du bon ton, n'a apparemment pas eu de prise sur eux. Les critiques n'ont pas manqué de le leur reprocher, mais leur statut dans le canon littéraire n'en a pas été sérieusement remis en question. D'ailleurs ce genre de réactions se font de plus en plus rares, ce qui était l'hypothèse que les mœurs ont évolué sous l'influence des nouvelles classes sociales arrivées au pouvoir.

Marcel Proust

Commençons par le cas de Marcel Proust.⁷ Les lecteurs de nos jours ne sont probablement pas sensibles au côté transgressif qu'avait l'œuvre de Proust aux yeux des lecteurs qui l'ont découverte juste après la première guerre mondiale. Et pourtant, comme l'écrit François Porché, en 1927, dans un livre intitulé justement *L'Amour qui n'ose pas dire son nom*, « la première partie de *Sodome et Gomorrhe* [publiée en 1921] produisit un peu l'effet d'un pavillon planté par un explorateur sur une terre nouvelle » (*op. cit.* : 15). Porché compare Proust à un explorateur, ce qui est bien trouvé, puisque le narrateur de *La Recherche* se présente souvent lui-

⁷ Nous avons précédemment abordé ce sujet dans notre thèse de doctorat soutenue en 1983 et publiée en 1985, *La Pudeur en crise*, une analyse de l'accueil critique de *La recherche du temps perdu* par les contemporains français 1913-1930. Le titre de la thèse s'inspire d'un article de Marcel Prévost, intitulé « La crise de la pudeur », publié dans *La Revue de France* du 1^{er} décembre 1921. Prévost se sert de l'expression de manière humoristique pour décrire la réaction des contemporains devant un tas de phénomènes neufs, par exemple les maillots de bains, les danses et les spectacles, mais aussi avec une référence implicite à Proust, puisqu'il évoque des livres intitulés « Sodome et Gomorrhe » qu'on peut, à l'effroi de certains, apercevoir dans les librairies (Ahlstedt, 1985, p. 76).

même comme un homme de science, parfois effectivement comme un explorateur, mais surtout comme un botaniste qui décrit le comportement humain en observateur objectif et détaché. Ce qui a tant étonné les contemporains est naturellement le célèbre passage au début de *Sodome et Gomorrhe*, où la rencontre entre le baron de Charlus et le giletier Jupien est comparée à l'attente d'une orchidée rare qui a besoin de l'arrivée d'un bourdon particulier pour pouvoir être fécondée. Par contre, on se demande si Porché et les autres critiques qui soulignent à la même époque la nouveauté du sujet littéraire abordé par Proust n'exagèrent pas : les écrivains français n'ont évidemment pas attendu l'arrivée de Proust pour parler de manière plus ou moins dissimulée, ou plus ou moins ouverte, de l'homosexualité. En ce qui concerne l'observation des mœurs, on peut par exemple citer Saint-Simon, et parmi les romanciers, Balzac. Il existait même des exemples très récents lorsque Porché se prononce de manière aussi catégorique. En 1910, donc quelques années avant la publication du premier volume de *La Recherche*, Gustave Binet de Valmer, connu sous le nom de plume de Binet-Valmer, avait publié un roman intitulé *Lucien* dans lequel le personnage principal était un homosexuel (Ahlstedt, 1985 : 56-58). Ce livre n'avait rien d'une apologie de l'homosexualité, bien au contraire : Binet-Valmer était sur le plan politique très conservateur et avait veillé à ce que le destin de son héros de roman soit parfaitement décourageant : Lucien est un anti-héros qui connaît peu à peu un déclassement social total et qui finit pas se suicider. Mais, malgré cela, Binet-Valmer avait l'impression d'avoir été calomnié : il explique dans une lettre à Proust qu'il était convaincu que c'était à cause de ce livre qu'il n'avait pas obtenu la Légion d'honneur, qu'il pensait avoir méritée.⁸ Les soupçons de Binet-Valmer peuvent prêter à sourire mais n'étaient pas aussi farfelus qu'on pourrait le penser. En 1923, Victor Marguerite a par exemple vécu l'humiliation de se faire retirer sa Légion d'honneur à cause de la publication d'un roman intitulé *La Garçonne* (Ahlstedt 1985 : 121), et deux écrivains qui ont essayé en 1926 de lancer la revue *Inversions* ont été condamnés à six mois de prison (Ahlstedt 1994 : 87).

La raison pour laquelle la publication de *Sodome et Gomorrhe* a créé un tel effet de nouveauté est sans doute d'une part l'originalité et la profondeur des observations apportées par le narrateur de Proust, d'autre part l'étendue et l'importance accordées au sujet : déjà l'introduction de *Sodome et Gomorrhe* comporte une quarantaine de pages qui situent le sujet de manière remarquable. Rajoutons à cela l'attitude tolérante du narrateur à l'égard d'un phénomène qu'on réprouvait d'habitude avec les expressions les plus virulentes : il ne condamne pas les personnages homosexuels qu'il décrit, allant jusqu'à parler de la beauté d'une

⁸ Voir Ahlstedt, 1980, « Marcel Proust et Binet-Valmer ». *Bulletin des Amis de Marcel Proust*, n°30, pp. 161-186.

rencontre aussi miraculeuse que celle entre un vieux baron lourd et grisonnant (Charlus) avec un homme jeune (Jupien) que la nature avait doté de cette particularité de n'aimer que les hommes âgés.

Proust lui-même était parfaitement conscient du côté transgressif de son œuvre. En 1908, il annonce à son ami Louis d'Albufera qu'il prépare un « essai sur la Pédérastie » qui « ne sera pas facile à publier » (Proust, *Correspondance*, VIII : 113). L'année suivante, il explique que son texte est devenu « un véritable roman, et un roman extrêmement impudique en certaines parties » (*ibid.* : IX, 155-157). En 1912, il écrit à Fasquelle, qui devait lire le manuscrit en vue d'une éventuelle publication : « L'ouvrage en question est ce qu'on appelait autrefois un ouvrage *indécent* et beaucoup plus indécent même que ce qu'on a l'habitude de publier. » (Proust, *Choix de lettres* : 181). Juste avant la publication de *Sodome et Gomorrhe*, il a exprimé dans ses lettres à ses proches (notamment à son frère) des craintes concernant les représailles qu'il risquait d'encourir : notamment qu'on lui enlève sa croix de la légion d'honneur (Ahlstedt 1985 : 44). Il avait aussi peur qu'on le traite d'efféminé ou que l'on passe tout simplement son livre sous silence (*ibid.* : 47-48). Dans une certaine mesure, Proust se sert cependant de l'idée de l'indécence de son œuvre pour aguicher les lecteurs. Il veille à plusieurs reprises à ce que la maison d'édition utilise, en présentant son livre aux critiques, l'expression « ne saurait être mis entre toutes les mains » ou « à ne pas laisser lire aux jeunes filles » (*ibid.* : 82). Sa peur d'être considéré comme immoral était en somme moins forte que sa peur d'être considéré comme ennuyeux.

En ce qui concerne la réaction des lecteurs de l'époque, il n'est pas possible d'apporter d'illustrations très détaillées ici, mais nous avons sélectionné trois extraits pour donner une idée de la teneur du débat. Citons tout d'abord Roger Allard, qui rend compte du premier volume de *Sodome et Gomorrhe* dans *La Nouvelle revue française* du 1^{er} septembre 1921. Il n'est pas gêné par le sujet lancé par Proust. Bien au contraire, la nouveauté de la thématique est à son avis un des grands atouts de l'œuvre :

« On ne saurait préjuger de la suite du roman, mais ce premier chapitre sur les hommes-femmes est une date d'histoire littéraire. En effet ces pages d'une si brûlante éloquence, d'une poésie si âpre et si noble, rompent un charme, le charme esthétique de l'inversion sexuelle, sous lequel les arts et la littérature sont si longtemps demeurés » (*La N.R.F.*, tome XVII, n° 96, p. 355).

Étant donné que l'œuvre proustienne était désormais publiée par les soins de la maison d'édition de *La N.R.F.*, il n'est pas étonnant que le critique désigné pour faire le compte rendu pour cette revue soit élogieux, mais les formules dont Allard se sert pour souligner la nouveauté du sujet méritent quand même d'être

signalées : il s'agirait donc d'une « date d'histoire littéraire » ! Comparons ce jugement lyrique avec celui, complètement contraire, d'Henri Ghéon, qui écrit dans *La Revue des jeunes*, en 1923, un article dans lequel il compare les attitudes morales de Proust (qui venait de mourir) et de Gide. Voici sa conclusion concernant Proust :

Moralement, sa pire faute fut d'oser peindre et nommer, sans hypocrisie, comme choses courantes et reçues, des vices jusqu'à lui secrets ou réprouvés ; ce n'est pas débrider l'abcès, mais répandre le pus et organiser la « septicémie » (*La Revue des jeunes*, 10 mars 1923, tome XXXV, n° 213 : 596).

Le critique qui fournit notre troisième illustration, Lucien Dubech, s'exprime sur un ton hautement moqueur dans son article intitulé « Lit-on MP ? », publié dans *La Revue critique des idées et des livres* du 25 avril 1923 :

Nous n'étions pas, l'autre soir, entre petits garçons. Nous n'étions pas entre prêcheurs. Nous sommes tous les onze joyeux, bien portants et nous n'avons pas peur d'appeler un chat un chat. Cependant, aucun de nous ne laissera passer sans hurler certains passages de Proust. Comment en parlez-vous, dira-t-on, si vous ne l'avez pas lu ? Pardon, c'est une des raisons qui nous ont engagés à ne pas le lire, et ces passages, vous le savez de reste, traînent partout. (*La Revue critique des idées et des livres*, 25 avril 1923, tome XXXV, n° 211 : 214)

La stratégie de Dubech est originale : c'est malgré tout audacieux de critiquer un livre qu'on n'a même pas lu ! Mais son attaque est sans doute efficace. Il faudrait que les lecteurs soient très sûrs de leur flair littéraire pour oser braver la raillerie de ces onze hommes de lettres « joyeux et bien portants » en défendant l'œuvre visée.

François Porché offre au début de *L'Amour qui n'ose pas dire son nom* (1927), que nous avons déjà cité ci-dessus, un témoignage éloquent de la gêne provoquée par le sujet de l'homosexualité juste après la première guerre mondiale. Il révèle dans l'introduction de son livre qu'il aurait voulu écrire sur les rapports entre littérature et homosexualité déjà en 1923, mais qu'il n'avait pu surmonter son embarras :

Cette barrière de conventions, de convenances, contre laquelle je butais, je m'aperçus vite qu'elle n'était pas toute extérieure, qu'elle existait aussi en moi. Bref, la pudeur me limitait de toutes parts : quand je m'interrogeais, une timidité personnelle qui me semblait insurmontable ; quand je regardais au dehors, le sentiment d'une interdiction

grosse de menaces, l'appréhension du blâme que je risquerais d'encourir si j'enfreignais cette défense. (Porché 1927 : 7)

Il ajoute qu'en 1923, « nul n'eût osé croire [...] qu'un homosexuel, non pas cette fois-ci sous le voile de la fiction, mais à découvert et en parlant en son nom personnel, entreprendrait l'apologie de son penchant » (*ibid.* : 172). Cette remarque se réfère bien entendu à André Gide, et nous permet ainsi de passer à notre deuxième auteur provocateur.⁹

André Gide

Comme on le sait, Gide était un des fondateurs de *La NRF* et avait fini par accepter de publier l'œuvre de Proust après un premier rejet. Cependant, il n'a jamais cessé d'avoir des sentiments partagés en ce qui concerne cette œuvre. Il admirait son confrère pour son grand talent mais était également déçu d'avoir été devancé par lui (Ahlstedt 1985 : 69-70, Ahlstedt 1994 : 69-72). Lors de la publication de *Sodome et Gomorrhe*, il avait déjà dans les tiroirs de son bureau, depuis quelques années, quelques exemplaires de *Corydon* et de *Si le grain ne meurt* qu'il n'avait pas osé soumettre au regard public. A présent il le regrettait amèrement, et l'œuvre de Proust ayant ouvert une brèche (et ayant reçu un accueil somme toute favorable), il publia coup sur coup *Corydon* en 1924, *Les Faux-Monnayeurs* en 1925 et *Si le grain ne meurt* en 1926.

Corydon est un livre pseudo-scientifique dans lequel un savant fictif, créé par Gide pour l'occasion, essaie de démontrer que l'homosexualité existe aussi parmi les animaux et les plantes, son point de vue étant qu'il s'agit d'une variété naturelle de la sexualité, et non pas d'une aberration condamnable. Le livre n'a pas été très bien accueilli par la presse de l'époque : la tendance générale était de le passer sous silence (Ahlstedt 1994 : 71-93). En ce qui concerne *Les Faux-Monnayeurs*, Gide a créé un personnage écrivain d'à peu près son propre âge (Edouard), qui suit avec curiosité les aventures d'une bande de garçons. Ce narrateur séduit son propre neveu, un lycéen qui est depuis longtemps amoureux de lui et qui est très heureux de devenir son amant à la fin du récit. L'audace de Gide ne consiste pas seulement à mettre en scène une relation amoureuse considérée à l'époque comme odieuse et scandaleuse, mais à le faire sans le moindre commentaire qui laisserait comprendre qu'il la regarde comme blâmable.

Cependant, c'est bien avec *Si le grain ne meurt* que Gide repousse les frontières de la pudeur de la manière la plus radicale et qu'on peut dire que lui aussi plante son pavillon sur une terre nouvelle, comme l'avait dit Porché à

⁹ Nous avons déjà traité ce sujet de manière plus approfondie dans le livre suivant, publié en 1994 : *André Gide et le débat sur l'homosexualité de L'Immoraliste (1902) à Si le grain ne meurt (1926)*.

propos de Proust. Proust n'avait jamais songé à révéler devant le public quoi que ce soit sur sa vie privée, tandis que Gide décrit dans ce livre touchant et sincère, avec des détails très précis, comment il avait découvert l'attirance qu'il éprouvait pour les jeunes garçons. Le *Journal* de Gide offre un témoignage intéressant d'une conversation que les deux écrivains auraient eu en mai 1921 à ce sujet (Gide, *Journal*, I : 1124). Proust avait dit qu'il était possible de tout dire « à condition de ne jamais dire : *Je* », attitude que Gide qualifiera plus tard d'hypocrite. Gide, de son côté, avait un grand désir de rompre le silence et de révéler ses pensées véritables. Voici ce qu'il écrit à Edmond Gosse le 16 janvier 1927 pour justifier la publication de *Si le grain ne meurt* :

Pourquoi j'ai écrit ce livre ? – Parce que j'ai cru que je *devais* l'écrire.
Ce que j'en attends ? – Rien que de très fâcheux pour moi (et pas seulement pour moi hélas !) Et certes il a fallu que cette obligation morale fût bien impérative pour me faire passer outre ; mais, vraiment, il m'eût paru lâche de me laisser arrêter par la considération de cette peine et du danger [...].
Cher ami, j'ai le mensonge en horreur. Je ne puis prendre mon parti de ce camouflage conventionnel qui travestit systématiquement l'œuvre de X..., de Y... et de tant d'autres. J'ai écrit le livre pour « créer un précédent », donner un exemple de franchise, éclairer quelques-uns, en rassurer d'autres, forcer l'opinion de tenir compte de ce que l'on ignore ou que l'on affecte ignorer au grand dam de la psychologie, de la morale, de l'art... et de la société. (Gide, « Lettres », *La N.R.F.*, 1^{er} juillet 1928 : 49-50)

Les réactions des critiques lors de la publication de *Si le grain ne meurt* divergèrent, mais en fin de compte la sincérité du geste de Gide éveilla du respect (Ahlstedt 1994 : 131-164). Il se tira plutôt bien d'affaire, même avec un Prix Nobel que l'Académie suédoise lui accorda en 1947, quatre années avant sa mort (*ibid.* : 183). L'extrait suivant d'une brochure publiée en 1948 par le comité Nobel donne à Gide et à son œuvre émancipatoire une sorte de consécration officielle :

On a souvent reproché à Gide de dépraver et désorienter la jeunesse ; la grande influence qu'on est bien forcé de lui reconnaître est considérée par beaucoup comme néfaste. C'est l'ancienne accusation que l'on porte contre tous les émancipateurs de l'esprit. Il n'y a pas lieu de protester : il suffit de constater la valeur de ses vrais disciples... C'est sans doute par là, autant et plus encore que par son œuvre littéraire, qu'il a mérité l'insigne honneur que vient de lui accorder la Suède. (*Les Prix Nobel en 1947* : 90. Cité d'après Roger Martin Du Gard 1951 : 145)

De nombreux auteurs homosexuels suivirent sur les traces de Proust et de Gide et, entre les deux guerres mondiales, on assiste ainsi à une formidable vague de littérature homosexuelle en France. Il convient de consulter à ce sujet le livre de Patrick Dubuis qui vient de paraître, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet* (2011). Citons parmi les très nombreux écrivains abordés dans ce livre, Jean Cocteau, Francis Carco, Jean Genet, Julien Green, Henry de Montherlant, René Crevel, Maurice Sachs et Marguerite Yourcenar. Plus récemment, au début des années quatre-vingt-dix, Hervé Guibert, mort tragiquement à l'âge de 36 ans, a provoqué un grand remous médiatique en révélant non seulement des détails intimes de sa vie sexuelle, mais aussi le fait qu'il était malade du sida. Par ses livres, surtout *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), « il a joué un rôle considérable en changeant les attitudes publiques en France par rapport au sida », estime l'auteur anonyme de sa fiche biographique dans Wikipedia¹⁰

Signalons, en passant, que le sujet de l'homosexualité était encore assez novateur en 1968 dans le domaine littéraire anglophone pour créer un succès à scandale lorsqu'une salle de théâtre newyorkaise fit monter la pièce intitulée *The Boys in the Band* :

The Boys in the Band is a groundbreaking play by Mart Crowley that earned historical significance by being the first successful work to unabashedly depict the lives of gay men. Over a year before the Stonewall Rebellion, it premiered off-Broadway on April 14, 1968 at Theater Four, where it had a surprising popular run of just over 1,000 performances.¹¹

Rachilde et Colette

Les auteurs femmes avaient une autre lutte à mener. La pudeur étant considérée depuis des siècles comme une qualité caractéristique des membres du beau sexe¹², les tabous qui pesaient sur l'expression littéraire de la sexualité féminine étaient particulièrement forts. Pendant la Belle époque, certaines romancières émancipées se font cependant remarquer par leur comportement non-conformiste et l'audace de leurs livres, par exemple Rachilde et Colette, qui fréquentaient les mêmes salons que Proust et Gide pendant leur jeunesse. Déjà en 1884, à l'âge de vingt ans, Rachilde publia *Monsieur Vénus*, qui raconte l'histoire fantasque d'une jeune fille de la haute société aux allures masculines qui s'éprend d'un jeune ouvrier efféminé. Les contemporains de Rachilde trouvaient *Monsieur Vénus* osé et

¹⁰ Notre traduction. Source internet consultée 10/08/2012 : http://en.wikipedia.org/wiki/Herv%C3%A9_Guibert.

¹¹ Site internet consulté le 10/08/2012 : <http://www.enotes.com/boys-band/>

¹² Voir par exemple Duerr 2002, p. 162-175.

blâmable, frisant la pornographie, et le livre aurait sans doute été voué à un oubli permanent s'il n'avait pas été déterré dernièrement par les spécialistes de la littérature « queer », qui y voient un exemple précoce de ce courant et qui essaient de rendre à Rachilde la place qu'elle mérite, à leur avis, dans l'histoire de la littérature française.¹³

En ce qui concerne Colette, elle fut très tôt entourée d'une réputation ambiguë, habilement attisée par son premier mari Willy (Henri Gauthier-Villars) qui s'en servait pour des fins de publicité. Il était lui-même homme de lettres et aimait répandre autour de sa personne un mythe de libertinage. Ayant persuadé sa jeune femme d'écrire sous sa surveillance les livres semi-autobiographiques sur Claudine, il les épiçait d'histoires érotiques et les publiait sous son propre nom.¹⁴ Dans la création du personnage principal de *La Vagabonde* (1911), appelé Renée Néré, Colette s'inspirait des difficultés qu'elle vécut après son divorce d'avec Willy, notamment l'ostracisme qu'elle connut à l'époque où elle gagnait sa vie comme mime et danseuse de variété. Pendant l'entre-deux-guerres, elle s'établit peu à peu comme la plus célèbre romancière française de son époque (Southworth 2004 : 8). Le charme et le franc-parler de ses récits intimistes, qu'ils soient autobiographiques ou fictionnels, continuent à enchanter les lecteurs.

Marguerite Duras

Dans la génération suivante, Marguerite Duras mérite une place importante parmi les écrivaines qui se sont attaquées aux règles de bienséance. Duras a enfreint de nombreux tabous concernant ce qu'une femme peut se permettre d'écrire ou de dire. Il est vrai qu'une bonne partie de ses livres ont paru à une époque relativement récente, où ce qu'il était permis d'écrire sans encourir la désapprobation sociale avait beaucoup évolué, mais il faut malgré tout admirer le courage avec lequel elle dépasse les tabous qui frappaient encore à son époque (et d'ailleurs dans une certaine mesure encore à la nôtre) la sexualité des femmes. La narratrice de *L'Amant*, qu'il est si facile d'identifier (à tort ou à raison) avec Duras¹⁵, évoque elle-même cette évolution des mœurs au début du livre :

¹³ Voici un extrait de la présentation de la traduction anglaise du livre, publiée en 2004 sous le titre *Monsieur Venus. A Material Novel* : « A writer and cultural arbiter of a salon in France from the early 1880s until 1930, Rachilde (Marguerite Eymery) won celebrity with this scandalously decadent novel. An inversion of the Pygmalion story, the book was judged to be pornographic, and a Belgian court sentenced its author (in absentia) to two years in prison. Verlaine congratulated Rachilde on the invention of a new vice. » (Site internet, consulté le 15/08/12 : http://books.google.se/books/about/Monsieur_V%C3%A9nus.html?id=cDTU9_y6TuMC&redir_esc=y)

¹⁴ Voir à ce sujet Colette, *Mes apprentissages* (1936) et Southworth, 2004, p. 3 et pp. 111-112.)

¹⁵ Nous avons commenté ailleurs le fait qu'il soit imprudent de mettre un trait d'union entre auteur et narratrice, puisqu'il s'agit d'une œuvre autofictionnelle plutôt que d'un récit autobiographique traditionnel. Voir par exemple Ahlstedt 2003 : 38-40, Ahlstedt 2009 : 200 et Ahlstedt 2010 : 1-15.

J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur. Écrire pour eux était encore moral. (Duras 1984 : 14 -15) :

Suit une déclaration d'intentions assez embrouillée où la narratrice insiste sur l'importance d'écrire sans se laisser entraver par la censure intérieure ou extérieure. C'est une introduction poétique qui enchaîne sur l'histoire de la rencontre de la narratrice avec l'amant chinois, à l'âge de quinze ans. La narratrice de *L'Amant*, devenue au moment de l'énonciation du récit une femme âgée, annonce son projet de raconter de nouveau cette histoire déjà présentée sous forme romanesque dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950). Elle remarque que cette fois-ci elle pourra l'écrire sans la crainte de blesser sa mère ou ses frères, morts depuis bien des années. Le fait que Duras met ainsi en scène des personnages que les lecteurs ont une tendance à identifier avec elle et les membres de sa famille rend le récit particulièrement audacieux. Dans *L'Amant*, elle raconte la défloration de la très jeune fille blanche par son amant chinois, le désir incestueux de la narratrice pour ses frères, surtout le plus jeune (d'ailleurs réalisé dans la nouvelle version de l'œuvre publiée en 1991, *L'Amant de la Chine du Nord*), ainsi que son désir pour sa camarade Hélène Lagonelle. Elle va jusqu'à vouloir prêter Hélène à son amant pour pouvoir les regarder faire l'amour ensemble.

Duras représente pour ainsi dire la fin de la honte et le désir déroulé en toute liberté. Un des personnages principaux de ces fictions, Anne-Marie Stretter, symbolise l'érotisme débridé au féminin. Selon l'expression de Duras, « elle se donne à qui veut d'elle » (Duras, *India Song*, 2000 : 46). Elle enlève le fiancé de Lol V. Stein devant le regard fasciné de celle-ci (*Le ravissement de Lol V. Stein*), s'entoure d'une bande d'amants au su de son mari, l'ambassadeur de France à Calcutta, et couche avec les princes laotiens et cambodgiens en visite à l'ambassade (*India Song*, *L'Amant de la Chine du Nord*). Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Duras évoque, comme quelque chose de très poétique et pas du tout blâmable, de très jeunes filles qui se laissent caresser par des inconnus, après la tombée de la nuit, sur la plage. Dans plusieurs de ses livres, la prostitution féminine est glorifiée (*Un barrage*, *Le Boa*, *L'Amant de la Chine du Nord*).

Récemment, on a monté quelques-uns des textes les plus provocateurs de Duras sur la scène en France, par exemple *La Maladie de la mort*, l'histoire d'un homosexuel qui paye une femme pour disposer de son corps à sa guise, afin de savoir s'il est capable de faire l'amour avec elle, et *L'Homme assis dans le couloir*, un texte court qui décrit dès la première scène, le corps nu d'une femme battue gisant par terre. Mais cette femme n'est pas censée être une victime, elle est là de son propre gré et s'approche de l'homme qui l'a maltraitée dans une scène de fellation. Pour représenter cela au théâtre, où les règles de bienséance concernant l'exposition des corps nus sont plus difficiles à rompre qu'au cinéma, il a

bien entendu fallu utiliser des techniques appropriées : on se tire d'affaire en ne montrant pas grand-chose et en racontant tout¹⁶. Pour ce qui est des réactions du public, il est possible de s'en faire une idée à travers les commentaires publiés sur Internet. A propos de la représentation de *L'Homme assis dans le couloir* au Théâtre des deux rêves à Paris, un des spectateurs note par exemple le 25 août 2009¹⁷ :

Très beau spectacle. Tout y est, la grâce, la sensualité des corps et de la voix. Allez-y.

Mais une autre spectatrice s'exprime avec plus de retenue, dans une entrée datée du 5 septembre 2009 :

[...] la voix lit magnifiquement le texte, les comédiens/danseurs sont magnétiques, le son en off et le violoncelle donnent une très belle tonalité. Mais la mise en scène, même si elle se veut distante et non illustrative, reste trop réaliste. Ça m'a beaucoup gênée. Trop. (*Ibid.*)

Si la représentation fut un succès auprès des spectateurs sensibles à la force poétique de la prose de Duras, la mise en scène a donc malgré tout provoqué quelques réactions de pudeur.

Un tout autre texte de Duras, qui n'a rien de particulièrement érotique, a donné lieu à des réactions encore plus vives. Dans *La Douleur*, livre publié en 1985 qui se baserait, selon l'auteur, sur un journal intime qu'elle aurait tenu pendant la guerre, Duras décrit de manière détaillée l'état de faiblesse corporelle de son mari (Robert Antelme, appelé dans le livre Robert L.) au retour des camps de concentration, où il avait failli mourir. Elle révèle aussi qu'elle avait déjà décidé de le quitter pour son meilleur ami (Dionys Mascolo, appelé D. dans le livre) dont elle était tombée amoureuse durant l'absence du mari et dont elle devint peu de temps après enceinte. Selon Laure Adler, auteur d'une des biographies les plus célèbres de Duras, ni Robert Antelme, ni Dionys Mascolo n'ont jamais pu lui pardonner cette indiscretion (Adler 1998 : 528-529). Voici comment Adler commente la décision de Duras de publier ce livre :

¹⁶ Voir à ce sujet le volume collectif *Mettre en scène Marguerite Duras*, sous la direction d'Anne Cousseau & Dominique Denès (Presses universitaires de Nancy, 2011) et surtout la contribution de Sandrine Gironde, qui a mis en scène *La Maladie de la mort* à Nancy en 2011. Voici comment elle explique ses choix artistiques :

« Je souhaite insister sur l'acte de maintenir cette parole suspendue, en tension, sans montrer ce que le récit raconte, sans mettre en scène les personnages du récit. Le « manque à voir » sur lequel l'écriture repose entraîne une « présence de creux », invitant ainsi chaque spectateur à se questionner sur ce que vient interroger M. Duras. » (*Op. cit.* : 45.)

¹⁷ Texte mis en scène par Marie-Martine Cheveaux. Site Internet consulté le 15/08/2012 : <http://www.billetreduc.com/30481/evtcrit.htm>.

Depuis longtemps Duras viole les règles de la bienséance. Avec la publication de *La douleur* en avril 1985, elle prend le risque de violer celles de l'amour et de l'amitié. Livre poignant qui coupe le souffle, *La douleur* n'aurait en effet pas été publié si Robert Antelme avait été consulté. [...] Marguerite savait que Robert serait choqué de voir ainsi sa vie exposée. Elle n'en a pas tenu compte [...]. (Adler 1998 : 528).

Adler soulève ici un problème évoqué de plus en plus souvent ces dernières années par les critiques littéraires, c'est-à-dire le fait que les écrivains qui choisissent de s'exposer, en racontant leur vie privée, risquent d'exposer en même temps les membres de leur famille, leurs amants ou leurs amis proches, qui, eux, n'ont pas fait le choix de rendre leur intimité publique. L'autocensure appliquée autrefois par les maisons d'édition semble connaître un affaiblissement considérable à l'époque actuelle. Parfois on peut même se demander si les maisons d'édition ne considèrent pas les amendes qui peuvent résulter de telles indiscretions comme un investissement rentable à cause de la publicité que cela fournit. Citons par exemple « l'affaire Angot » : l'ex-femme du compagnon de Christine Angot a porté plainte à l'occasion de la parution du roman *Le Marché des amants* (2008), dans lequel elle a cru se reconnaître et a reçu un dédommagement de 10 000 euros¹⁸, ce qui n'a pas empêché Angot de récidiver dans son roman suivant, *Les Petits*, donnant lieu à un nouveau procès juridique.¹⁹

Serge Doubrovsky

Enfin, en évoquant le succès formidable qu'ont connu les livres autobiographiques ou autofictionnels depuis une trentaine d'années, il convient de citer un des auteurs les plus célèbres dans ce domaine, Serge Doubrovsky. Dès la publication de ses premiers livres pendant les années soixante-dix, Doubrovsky transgresse les règles tacites de ce qu'on peut dire non seulement sur son propre compte mais aussi sur le compte des autres. Dans le cas de cet auteur, ce sont surtout les portraits intimes des femmes qu'il a croisées pendant sa vie qui frappent

¹⁸ « [...] lors de la parution du précédent roman de Christine Angot *Le Marché des amants* (Seuil, 2008), qui mettait déjà en scène la vie de son compagnon et père de ses enfants, Elise Bidoit s'était indignée de cette violation de son intimité, d'autant que la romancière avait commis l'erreur de conserver les prénoms éthiopiens rares en France de deux d'entre eux (Kebra et Tafari) et de décrire si précisément son domicile qu'il en devenait parfaitement situable ; les avocats des deux parties avaient alors négocié et la plaignante avait été secrètement dédommagée à hauteur de 10 000 euros. » (Site internet consulté le 25/08/2012 : <http://passouline.blog.lemonde.fr/2011/02/18/christine-angot-attaquee-par-lun-de-ses-personnages/>).

¹⁹ Site internet consulté le 25/08/2012 : <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20110216.OBS8167/christine-angot-bientot-au-tribunal.html>.

par un manque de délicatesse allant bien au-delà de ce qu'on a l'habitude de raconter au sujet d'une ancienne maîtresse. Il est vrai que la plupart de ces femmes sont seulement évoquées par un prénom, parfois même un prénom inventé comme dans le cas de Rachel, l'héroïne d'*Un amour de soi* (1982), mais pour bien des lecteurs initiés, elles sont malgré tout faciles à identifier. Le portrait de Rachel est particulièrement brutal : l'auteur se sert de cette occasion pour se venger d'une collègue d'université qui l'avait beaucoup blessé en le quittant à une époque où il était très vulnérable. Doubrovsky n'ignore pas qu'il aurait été impossible de publier ce livre aux Etats-Unis, où sa victime n'aurait sans doute pas hésité à le poursuivre en justice. Par contre la maison d'édition française comptait apparemment sur le fait que la plupart de ceux qui pouvaient identifier Rachel ne sauraient lire un roman en français.

En France, la discussion la plus vive à propos des livres de Doubrovsky fut provoquée par la publication du *Livre brisé* en 1989. Ce qui a surtout choqué les lecteurs, c'est le fait que le livre paraisse peu de temps après la mort de sa deuxième épouse. Doubrovsky y raconte l'histoire de leur relation avec son franc-parler habituel. Il se justifie en affirmant qu'Ilse (elle figure avec son vrai nom dans le livre) avait donné son consentement à ces révélations. Elle est cependant morte subitement au milieu de la rédaction du livre, dans des circonstances peu claires, suite à une overdose d'alcool : on ne saura jamais si elle avait voulu se suicider ou si sa mort était accidentelle. Ce qui déclencha le débat fut une émission d'*Apostrophes*, où le veuf inconsolable se vit attaquer par Bernard Pivot. Celui-ci demanda à l'auteur s'il ne s'estimait pas lui-même partiellement coupable de la mort de sa femme qu'il avait peut-être déstabilisée en lui faisant lire le manuscrit dans lequel il exposait ses secrets les plus intimes. Doubrovsky raconte l'effet que cette attaque a eu sur lui dans son roman suivant, intitulé *L'Après-vivre* (1994 : 309). En tant que lecteur, il est facile de ressentir de la sympathie pour lui, puisqu'il souffrait horriblement de la mort de son épouse et se faisait lui-même les reproches les plus durs.

Les défenseurs de Doubrovsky soulignent parfois qu'il a été encore plus implacable pour lui-même dans ses livres que pour les autres, ce qui justifierait dans une certaine mesure son projet littéraire. Il est vrai qu'il ne s'épargne pas. Pour n'en donner qu'un exemple, il se décrit dans son dernier livre, *Un homme de passage* (2011), avec tous les défauts de la vieillesse. Il raconte que son corps, dont il était autrefois si fier, est devenu repoussant et impuissant et que sa mémoire défaillante le place souvent dans les situations les plus humiliantes. L'audace d'écrire sur sa propre impuissance sexuelle mérite d'être signalée comme un geste particulièrement courageux, d'autant plus que Doubrovsky s'était vanté dans les volumes antérieurs de ses prouesses au lit avec ses épouses et nombreuses maîtresses.

En guise de conclusion

Comme les exemples cités ci-dessus le montrent, nous assistons pendant la période analysée, c'est-à-dire la fin du XIX^e siècle jusqu'à l'époque actuelle, à une baisse continue du seuil de pudeur en France concernant les thématiques sexuelles qu'on peut aborder sans être censuré ou « exclu de la bonne société ». Dans le cas d'un écrivain, cette exclusion correspondrait dans un premier temps à voir ses manuscrits refusés par les maisons d'édition et les revues littéraires prestigieuses, et dans une perspective plus large à être exclu des manuels d'histoire littéraire et des anthologies d'écrivains reconnus, bref du canon littéraire. Selon les multiples preuves apportées par Duerr, les sociétés occidentales contemporaines se caractérisent par un manque de gêne sans précédent au cours des siècles pour ce qui est de la sexualité. Cela ne vaut pas seulement pour le domaine littéraire mais aussi pour le cinéma, la télévision, les médias sociaux, etc. La frontière entre la vie privée et la vie publique s'efface. Cependant, il est impossible de savoir ce que l'avenir apportera. Les générations futures, assisteront-elles à une continuation de révélations autobiographiques de plus en plus « impudiques », ou y aura-t-il plutôt un backlash ? On peut se demander s'il n'y aura pas un moment où « tout aura été dit » et tous les tabous auront été abolis, et alors les bénéfices (sous la forme d'un accroissement de renom ou d'avantages financiers) ne pourront plus être escomptés par ceux qui voudraient se distinguer en s'illustrant dans ce domaine. Il est cependant difficile de croire que le public finira par se lasser : la curiosité humaine a toujours été insatiable au sujet de la sexualité des autres. Par contre un changement de pouvoir politique ou une évolution sociétale que nous ne pouvons pas prévoir aujourd'hui pourraient créer un climat plus répressif. Veillons donc à ne pas tirer de conclusions prématurées : les erreurs commises par tant de scientifiques qui se sont risqués à le faire nous rendent circonspecte. Les sociologues et les spécialistes de l'histoire littéraire qui se pencheront sur ces questions dans un siècle ou deux seront mieux placés pour y répondre.

Bibliographie

- Adler, Laure (1998) *Marguerite Duras*. Paris : Gallimard.
- Ahlstedt, Eva (1980) « Marcel Proust et Binet-Valmer ». *Bulletin des Amis de Marcel Proust*, n° 30 : 161-186.
- Ahlstedt, Eva (1985) *La Pudeur en crise. Un aspect de l'accueil d'A la recherche du temps perdu de Marcel Proust 1913-1930*. Romanica Gothoburgensia XXIV. Göteborg : Acta Universitatis Gothoburgensis et Paris : Jean Touzot.

- Ahlstedt, Eva (1994) *André Gide et le débat sur l'homosexualité de L'Immoraliste (1902) à Si le grain ne meurt (1926)*. Göteborg : Romanica Gothoburgensia XLIII. Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Ahlstedt, Eva (2003) *Le « cycle du Barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Romanica Gothoburgensia L. Göteborg : Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Ahlstedt, Eva (2009) « L'autoportrait à l'époque de l'autofiction. Les cas Gary et Duras. » In : *Portraits biographiques*. Etudes réunies et présentées par Robert Dion et Mahigan Lepage, pp. 199-216. Poitiers : La Licorne. Presses universitaires de Rennes.
- Ahlstedt, Eva (2010) « Construction et déconstruction de l'image publique de Marguerite Duras. La bataille des biographes ». In : *Actes du XVIIe congrès des romanistes scandinaves*. Tampere University Press. Jukka Havu et al. (eds) Tampere Studies in Language (series B 5) pp. 1-15.
- Colette, Sidonie Gabrielle (1911) *La Vagabonde*. Paris : Ollendorff.
- Colette, Sidonie Gabrielle (1936). *Mes apprentissages. Ce que Claudine n'a pas dit*. Paris : J. Ferenczi et fils.
- Dobrovsky, Serge (1982) *Un amour de soi*. Paris : Hachette.
- Dobrovsky, Serge (1989) *Le Livre brisé*. Paris : Grasset.
- Dobrovsky, Serge (1994) *L'Après-vivre*. Paris : Grasset.
- Dobrovsky, Serge (2011) *Un homme de passage*. Paris : Grasset.
- Dubuis, Patrick (2011) *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*. Paris : L'Harmattan.
- Duerr, Hans Peter (1988) *Der Mythos vom Zivilisationsprozess*, Band 1. Nacktheit und Scham. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag.
- Duerr, Hans Peter (1990) *Der Mythos vom Zivilisationsprozess*, Band 2. Intimität. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag.
- Duerr, Hans Peter (2002) *Der Mythos vom Zivilisationsprozess*, Band 5. Die Tatsachen des Lebens. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag.
- Duras, Marguerite (1950) *Un barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard.
- Duras, Marguerite (1954) *Des journées entières dans les arbres, suivi de Le Boa, Madame Dodin, Les chantiers*. Gallimard : Paris.
- Duras, Marguerite (1964) *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard.
- Duras, Marguerite (1973) *India Song*. Paris : Gallimard.
- Duras, Marguerite (1980) *L'Homme assis dans le couloir*. Paris : Minuit.
- Duras, Marguerite (1982) *La Maladie de la mort*. Paris : Minuit.
- Duras, Marguerite (1984) *L'Amant*. Paris : Minuit.
- Duras, Marguerite (1986) *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Paris : Minuit.
- Duras, Marguerite (1991) *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris : Gallimard.

- Elias, Norbert (1994/2000) *The Civilizing Process. Sociogenetic and Psychogenetic investigations*. Translated by Edmund Jephcott, revised Edition edited by Eric Dunning, Johan Goudsblom and Stephen Menzel. Oxford, UK and Malden : Massachusetts Blackwell Publishers. (Version originale : Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Band I-II. Basel : Verlag Haus zum Falken, 1939.)
- Gide, André (1924) *Corydon*. Paris : Gallimard.
- Gide, André (1925) *Les Faux-Monnayeurs*. Paris : Gallimard.
- Gide, André (1926) *Si le grain ne meurt*. Paris : Gallimard.
- Gide, André (1928) « Lettres », La N.R.F., 1er juillet 1928, 15e année, n° 178 : 49-50.
- Gide, André (1996) *Journal I (1887-1925)*. Édition établie, présentée et annotée par Éric Marty. Paris : Gallimard.
- Gironde, Sandrine (2011) « La Maladie de la mort : notes de mise en scène », in : *Mettre en scène Marguerite Duras*, pp. 43-49. Sous la direction de Anne Cousseau & Dominique Denès. Nancy : Presses universitaires de Nancy.
- Martin Du Gard, Roger (1951) *Notes sur André Gide 1913-1951*. Paris : Gallimard.
- Paul, Axel T. (2007) « Die Gewalt der Scham », *Mittelweg* 36, 2/2007. Site Internet : <http://www.hisonline.de/fileadmin/verlag/leseproben/9783936096316.pdf>.
- Porché, François (1927) *L'Amour qui n'ose pas dire son nom*. Paris : Grasset.
- Prévost, Marcel (1921) « La crise de la pudeur (Billet à Françoise) », *La Revue de France*, 1er décembre, 1re année, n°18 : 455.
- Proust, Marcel (1965) *Choix de lettres*. Présentées et annotées par Philip Kolb. Paris : Plon.
- Proust, Marcel (1970) *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb. Paris : Plon.
- Rachilde ([1884]1977) *Monsieur Vénus*. Paris : Flammarion.
- Rachilde (2004) *Monsieur Venus: A Materialist Novel*. Translation: Melanie Hawthorne. Introduced and annotated by Melanie Hawthorne and Liz Constable. New York: The Modern Language Association of America. Version originale: Monsieur Vénus. Paris : Flammarion, 1884.
- Southworth, Helen (2004) *The Intersecting Realities and Fictions of Virginia Woolf and Colette*. Columbus : The Ohio State University Press.

Finalemment...

Les langues romanes à Göteborg

Ingmar Söhrman

Lorsque le Ministre de l'Éducation Nationale Gunnar Wennerberg¹ inaugura l'École Supérieure de Göteborg (Göteborgs högskola), le 15 septembre 1891, il y avait déjà parmi les sept chaires (toutes en lettres) une chaire de linguistique néo-européenne avec l'obligation d'enseigner la philologie romane (Lindberg & Nilsson 1996 I : 30). La chaire de philologie romane est donc l'une des premières de l'École supérieure qui allait devenir l'Université de Göteborg 63 ans plus tard. À la même époque, on créa des chaires de philologie romane aux Universités de Lund et d'Uppsala², tandis que l'École Supérieure de Stockholm devait attendre encore presque 50 ans. Bien que les écoles supérieures de Göteborg et Stockholm ne s'appellent pas *universités* en suédois puisqu'on n'avait pas toutes les facultés traditionnelles, Göteborg suivit l'exemple de Stockholm qui avait pris la décision au moment de sa fondation en 1877, que lorsqu'il fallait traduire le nom en français (et en anglais et en latin) on allait utiliser le mot *université/university/universitas*. À Göteborg le recteur utilisa dès le début le mot *université*.³

1. Le début des études romanes et les premiers professeurs

Johan Vising (1855-1942), professeur de 1891 à 1922, fut appelé à la première chaire de philologie romane à Göteborg puisque le seul autre romaniste compétent, Hugo von Feilitzen, était mort prématurément en 1907 (Carlsson 1976 : 89 ; Sundell 2013 : 318). Vising avait étudié à Uppsala avec Theodor Hagberg, professeur de linguistique néo-européenne, comme directeur de thèse, et il était collègue avec Per Adolf Geijer, qui allait être élu le premier professeur de philologie romane de l'Université d'Uppsala, et qui était aussi une source d'inspiration à Vising tout comme l'était le docteur Carl Wahlund, plus tard professeur honoraire (Sundell 2013 : 311). La spécialité de Vising était l'anglo-normand.

¹ Wennerberg lui-même était un poète et compositeur reconnu et très populaire à l'époque. Il écrivit une série de chansons sur la vie libre des étudiants suédois des années 1840, *Gluntarna*, desquelles certaines chansons restent connues et qui se chantent même aujourd'hui, surtout à Uppsala.

² Cf. Sundell 2013.

³ Pour connaître l'histoire de l'université voir Lindberg & Nilsson 1996.

Dans son étude sur les langues romanes à Uppsala, le professeur Lennart Carlsson constate que Vising était « un des plus éminents romanistes que la Suède ait jamais produit » (Carlsson 1976 : 89).

Dans l'autobiographie de Vising, *Minnesbilder* (Souvenirs), de 1938, on retrouve une description personnelle des études romanes à Uppsala et surtout à Göteborg ainsi que des personnages importants des débuts de la philologie romane⁴ en Suède – et en plus, très reconnus en France et ailleurs. Au début, Vising hésita entre le grec classique et les langues romanes puisqu'il avait étudié les deux (et le latin), mais il croyait qu'en Suède il y avait plus de possibilités de faire sa carrière dans le champ de la philologie romane (Vising 1938 : 56), et on ne peut pas le contredire.

Pendant la préparation de sa thèse il passa un semestre à Paris et tomba amoureux de la ville, bien qu'il eût trouvé une chambre dans une pension avec le lugubre nom de *Mauvais*, laquelle lui a plu malgré tout. Il apprécia énormément ses professeurs – Gaston Paris et Arsène Darmesteter. Vising était apparemment un homme très sociable et passait beaucoup de temps avec ses nouveaux amis parisiens, sans toutefois oublier ses études, et comme il le constata lui-même il ne parlait pas très bien le français lors de son arrivée à Paris, chose à laquelle il semble avoir remédié pendant son séjour (Vising 1938 : 59-62). Après avoir soutenu sa thèse *Étude sur le dialecte anglo-normand du XII^e siècle* à Uppsala en 1882, Vising écrivit l'étude *Sur la versification anglo-normande* l'année où il fut nommé professeur au lycée de Vänersborg. Deux ans plus tard il obtint le même poste à Lund où il put aussi travailler partiellement à l'université en tant que « privat-dozent » comme il l'avait fait à Uppsala depuis la soutenance. Il aimait bien les deux villes, mais à Lund il s'avéra aussi être un rebelle qui n'était pas disposé à accepter des conditions traditionnelles injustes imposées par le chapitre – à l'époque l'enseignement était contrôlé par l'église (Vising 1938 : 92-95). Il se vit obligé de présenter sa candidature au poste de professeur de philologie romane, puisqu'à Lund on allait fonder la première chaire de cette spécialité, et il termina vite (trop vite selon lui-même) son œuvre *Die realen Tempora der Vergangenheit im Französischen und in den übrigen romanischen Sprachen*, livre apparemment très apprécié par Wilhelm Meyer-Lübke, un des grands maîtres de la philologie romane à l'époque. Vising savait bien qu'il n'avait aucune chance étant donné que l'érudit Fredrik Wulff de Lund se présenterait, mais il savait aussi que l'on allait fonder une chaire à Göteborg, un poste qu'il obtint en 1891.

Ses intérêts linguistiques n'étaient pas limités à l'anglo-normand, bien qu'il écrive l'article « Det franska språket i England » (La langue française en Angleterre), et il fut invité à écrire *Anglo-norman language and literature* publié à

⁴ Pour étudier la « préhistoire » de cette philologie en Suède voir Sundell 2013.

Oxford. Il dédia temps et efforts aux autres langues et littératures romanes comme on peut le constater dans ses articles « Den portugisiska litteraturens pånyttfödelse » (« La renaissance de la littérature portugaise » dans *Ny svensk tidskrift* 1890), « Dante », « Den provensalska trubadurdiktingen » (« La poésie des troubadours »), « Rolandsången » (« La Chanson de Roland », « Camões » et l'œuvre qui, pendant plusieurs décennies a été l'outil principal pour les Suédois intéressés par la culture française, c'est-à-dire son dictionnaire français-suédois (*Fransk-svensk ordbok*, 1936). Dans l'hommage à Vising (voir Vising 1925) on retrouve sa bibliographie. Sa formation de philologue ne l'empêcha pas d'étudier la stylistique et de promouvoir l'étude du français contemporain et l'apprentissage de la langue vivante. Il paraît que c'est pendant son séjour à Paris qu'il commença à apprendre à parler la langue et à s'y intéresser. Pendant plusieurs années, avant d'être nommé professeur à Göteborg, il traduisit des textes scientifiques suédois en français, avec de bons résultats semble-t-il. Une conséquence de cet intérêt est qu'il introduisit l'étude du français moderne à Göteborg. Il se différenciait des collègues de Göteborg en ce qui concerne l'objectif sur la pratique de la langue vivante : il engagea des Français comme professeurs de conversation et pour enseigner d'autres activités pratiques car déjà à cette époque il y avait ceux qui mettaient en question l'enseignement des aspects communicatifs d'une langue à l'université et non seulement les aspects plus théoriques de la philologie (Lindberg & Nilsson 1996 : 141-151), une discussion qui revient, malheureusement, avec une certaine fréquence, semble-t-il, quand les autorités veulent réduire le rôle des langues vivantes à l'université.

On doit considérer son professorat comme une époque de construction, et la recherche n'avait pas l'importance qu'elle allait avoir plus tard, mais il faut reconnaître qu'il sut enthousiasmer quelques personnes à soutenir leurs thèses de « licence » (licentiatexamen), ce qui correspond à la moitié d'un doctorat, et en 1907 Wilhelm Nyman défendit sa thèse de doctorat, *Étude sur les adjectifs, les participes et les nombres ordinaux substantivés en vieux provençal*. En 1916 eut lieu la première soutenance d'une thèse de doctorat de français (et la deuxième sous la direction de Vising) lorsque Gunnar Billing défendit sa thèse *Étude sur le style des premiers romans français en vers (1150-1175)*.

Vising fut élu recteur de l'École supérieure en 1899, un poste qu'il garda pendant 10 ans, et c'est aussi pendant son rectorat que l'on construisit et inaugura (en 1907) l'édifice principal de l'École supérieure à Vasaparken dans le centre de la ville, où réside le recteur encore aujourd'hui et où se trouve l'amphithéâtre traditionnel de l'université.

À en juger par ses mémoires il semble qu'il menait une vie sociale très active. Il ne se maria pas et vivait la vie de son époque ; il passa les seize premières années comme professeur à Göteborg près de l'université à la rue *Nya Allén* et

ensuite il se vit obligé à déménager dans un immeuble juste à côté de l'université (à Vasagatan 23), immeuble qu'il acheta plus tard. Comme il n'avait pas de famille il laissa sa fortune aux langues romanes à l'université et même aujourd'hui on peut utiliser cet argent pour acheter des livres à la bibliothèque du séminaire de philologie romane et pour organiser des conférences et d'autres activités pour les professeurs de langues romanes à l'université ce dont on lui reste très reconnaissant.

Quand Vising prit sa retraite, Gunnar Biller remplaça le futur professeur de philologie romane pendant l'année universitaire 1922-1923. À part sa thèse, Biller écrivit plusieurs livres scolaires dont le plus connu est, certainement, la grammaire française (*Fransk språklära*) qu'il écrivit avec le docteur Christer Thorn et qu'on allait utiliser dans les lycées et universités pendant plusieurs décennies. Biller n'occupait pas de poste universitaire, et il allait travailler comme professeur de lycée le reste de ses jours.

Le successeur de Vising, Hilding Kjellman (1885-1953, professeur de langues romanes à Göteborg 1923-1935), avait aussi fait son doctorat à Uppsala (en 1913) sous la direction du professeur Erik Staaff, le successeur de Geijer (Carlsson 1976 : 90). Kjellman avait enseigné le français 1920-1923 à Högre lärarinne-seminariet (le Séminaire supérieur de professeurs femmes) à Stockholm, mais il allait avoir une carrière un peu différente puisqu'il quitta la chaire déjà après douze ans pour être nommé préfet de la région de Halland (1935-1943) et plus tard de celle d'Uppsala (1943-1952). Avec la nomination de Kjellman la chaire changea de nom en « professeur de langues romanes ». Plus tard il fut aussi élu vice-recteur de l'École supérieure de Göteborg (1931-1935), et pendant ces années il prit un rôle actif, sinon décisif, dans la construction de la Maison des étudiants de l'université.

Bien qu'il suive la tradition philologique, il avait aussi un intérêt pour la syntaxe comme on peut le constater dans sa thèse *La construction de l'infinitif dépendant d'une locution impersonnelle des origines au XV^e siècle*, où il analysa d'une manière méticuleuse les possibles constructions avec l'infinitif et les facteurs qui font choisir une préposition (*à* ou *de*) ou une construction sans préposition. Il poursuivit ce projet avec la publication *La construction moderne de l'infinitif dit sujet logique en français* en 1919 ce qui mène l'étude jusqu'à l'année 1700. À la cérémonie d'installation comme professeur il donna un discours d'inauguration nommé *La Vierge et le Miracle : une page de l'histoire de la poésie française* (« Madonna och mirakel. Ett blad ur den franska diktingens historia », publié dans la prestigieuse revue littéraire *Ord och bild*). Il était un chercheur très actif et publia quatre éditions de textes français médiévaux ainsi qu'une édition provençale. De plus, il écrivit des études sur la grammaire, la sémantique et la formation des mots en français ainsi qu'en provençal. Kjellman

était, en plus, très engagé dans les discussions pédagogiques et le rôle du français dans le système scolaire suédois. Son don didactique le mena à d'autres missions, et il paraît qu'il souhaitait retourner à la recherche après avoir pris sa retraite, mais sa mort prématurée l'empêcha de réaliser son rêve.

Entre autres activités, Kjellman fut nommé arbitre des conflits du marché de travail en plusieurs occasions, et il fut aussi secrétaire de la Société du tourisme en Suède (Svenska turistföreningen) pendant plusieurs années et, par conséquent, il avait un intérêt spécial pour les attractions touristiques et naturelles surtout dans le nord de la Suède. Il savait aussi combiner ses différents champs d'intérêt et publia « Regnards resa i Lappland : ett 250-årsminne » (Le voyage de Regnard en Laponie. Le 250^e anniversaire ; *Svenska turistföreningens årsskrift*, 1931 : 235-258) à part plusieurs articles sur la nature, le paysage et le tourisme en Suède.

Quand Kjellman quitta la chaire, un troisième docteur d'Uppsala, Karl Michaëlsson (1890-1961), lui succéda, les deux premières années comme intérimaire et à partir de 1937 comme professeur ordinaire jusqu'à sa retraite en 1957.

Comme Kjellman, il avait étudié sous la direction de Erik Staaff et en 1927 il soutint sa thèse *Études sur les noms de personne français d'après les rôles de taille parisiens (rôles de 1292, 1296-1300, 1313)*. Avant de commencer ses études de doctorat il passa plusieurs années à Paris où il étudia à la Sorbonne et à l'École des Hautes Études, mais déjà avant ce séjour à Paris son cœur francophile battait pour ce pays et sa culture. Son champ d'études était l'onomasiologie et surtout les noms médiévaux dans les tailles (fiscales) de Paris, dont il commença un grand inventaire, un projet commencé avec sa thèse de 1927 et il put publier la deuxième monographie sur le sujet en 1936 (cf. Ahlborn, Andolf, Bergh 1952), et la troisième en 1951 (*rôle de 1313*), et la quatrième en 1958 (*rôle de 1296*) et en 1962 (*rôle de 1297*; œuvre posthume publié par son fils Erik Michaëlsson).

Son discours inaugural *La clarté de la langue française* (« Det franska språkets klarhet » ; publié par Svenska humanistiska förbundet, [Skrifter,] 47) peut sembler trop exagéré et nationaliste aujourd'hui, mais il faut penser au climat idéologique de l'époque et que le mythe de la clarté de la langue française a été promu pendant très longtemps. Bien qu'on puisse considérer sa production limitée en ce qui concerne le thème (c'est-à-dire l'onomasiologie), il traitait bien des thèmes différents dans ses séminaires et ses élèves écrivirent leurs thèses sur des problèmes linguistiques très variés. À Uppsala il fit la connaissance du jeune romaniste Nils Hedberg (1903-1965), un éminent connaisseur de la langue espagnole et de l'Amérique Latine qui déménagea à Göteborg. Hedberg y donna des cours d'espagnol (et de russe) à l'École Supérieure et aussi à l'École Commerciale et en 1939 il fonda l'Institut Ibéro-américain dont il fut le premier directeur. Il laissa une collection très importante de livres sur l'Espagne et l'Amérique Latine à la bibliothèque de l'institut.

Il faut constater que pendant le professorat de Michaëlsson il y avait plus d'étudiants de langues romanes que d'allemand et autant que ceux d'anglais et cela déjà en 1940, avant la guerre. On a pu constater qu'il était un excellent directeur de thèse et, évidemment, il dédia beaucoup de temps aux études et recherches de ses disciples. Au total 13 thèses furent soutenues pendant son professorat ce qui était un nombre remarquable. Les étudiants universitaires n'étaient pas très nombreux à l'époque.

Vers la fin de son professorat il initia la création de la série *Romanica Gothoburgensia, Acta Universitatis Gothoburgensis*, où on a jusqu'à présent publié 71 volumes (celui-ci inclus). C'est aussi pendant son époque que l'École supérieure est passée au rang d'université en 1954. En plus, Michaëlsson était aussi membre de l'Académie Royale des Sciences et des Belles-Lettres à Göteborg (Kungliga Vetenskaps- och Vitterhets-Samhället i Göteborg ; cf. www).

2. La nouvelle époque des langues romanes

Le nouveau professeur, Hans Nilsson-Ehle (1910-1983, professeur de langues romanes 1957-77), avait fait son doctorat à Lund avec le professeur Alf Lombard, ancien élève du professeur Erik Staaff à Uppsala. Nilsson-Ehle avait traité un thème morphologique du français *Les adverbess en -ment compléments d'un verbe en français moderne* (1941), une œuvre que l'on pourrait considérer comme rénovatrice de la linguistique romane en Suède puisqu'elle étudiait la langue selon des principes contemporains. Il fut ensuite « privat-dozent » à l'université de Lund pendant plusieurs années et aussi professeur de lycée à Lund, avant d'être nommé professeur à l'Université de Göteborg en 1957. Il s'intéressait à la syntaxe et à la sémantique modernes, non seulement en français mais aussi en italien, ce que montre clairement son livre *Les propositions complétives juxtaposées en italien moderne* (1947). Il publia beaucoup d'articles et de compte-rendus, surtout dans les revues *Studia neophilologica* et *Moderna språk*.

C'est sous l'égide de Nilsson-Ehle qu'on a vu une réforme qui transforma les études romanes, quand le ministère décida de séparer les langues romanes en 1961. C'est à partir de cette année qu'on peut étudier non seulement le français, mais aussi l'espagnol, l'italien, le portugais et le roumain. Cette dernière langue a été promue par l'enthousiaste professeur Alf Lombard à Lund, et c'est encore là que l'on peut aujourd'hui l'étudier. La langue qui perdit son rôle dans les études romanes fut le provençal. En combinaison avec la réforme antérieure, la création de nouveaux postes fixes comme maîtres de conférences (universitetslektor) changea l'enseignement universitaire radicalement en même temps qu'augmenta considérablement le nombre d'étudiants.

L'italien et l'Italie attiraient de plus en plus l'attention de Nilsson-Ehle, et il travaillait sur des thèmes italiens. Il cherchait le soutien de la faculté pour la

création d'une chaire d'italien, mais, malheureusement, cette idée ne s'est concrétisée que plus de trente ans plus tard. Néanmoins, il étudia surtout le dialecte italien *romanesco* et aussi un des écrivains les plus reconnus de ce dialecte, Giuseppe Giachino Belli. Avec Pietro Belloni il publia des articles sur ce dialecte et sur Belli dans le volume *Voci romanesche*, publié en 1957.

Nilsson-Ehle était un linguiste rénovateur et original dans son œuvre et dans son professorat, et comme il symbolisait aussi le changement de la direction scientifique de la recherche, il promouvait l'intérêt pour la langue contemporaine vivante au lieu de la philologie traditionnelle sans s'opposer à la continuation de celle-ci. La philologie a été une tendance primordiale et très prospère en Scandinavie, qu'on a malheureusement en grande partie perdu maintenant, sauf à Stockholm où le docteur Anders Bengtsson fait un effort impressionnant pour maintenir l'intérêt pour l'édition de textes français médiévaux. En 1991 Lars Lindvall et Olof Eriksson publièrent le volume *Varia Romanica* avec des articles de Nilsson-Ehle sur la linguistique et la littérature françaises et italiennes ainsi que des comptes-rendus.

On peut considérer le professorat de Nilsson-Ehle comme un seuil entre un système solitaire (avec un ou peut-être deux professeurs) et un système avec une équipe de professeurs et l'établissement d'un groupe professionnel de professeurs dont la plupart étaient maîtres de conférence et non plus seulement titulaire de la chaire et « privat-dozent » qui donnaient des cours, mais aussi avec des maîtres de conférences à temps complet et d'autres professeurs qui donnaient des cours plus réguliers comme base de l'enseignement des nombreux étudiants à partir des années 60.

Lorsque Nilsson-Ehle prit sa retraite, Gunnar von Proschwitz (1922-2005) lui succéda. Tout comme le premier professeur de langues romanes à Göteborg issu de Göteborg, von Proschwitz⁵ avait soutenu sa thèse sur la lexicologie du XVIII^e siècle, *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais*, à Göteborg en 1956. Il continua sur la voie lexicologique quelques années plus tard en publiant l'étude *Gustave III et la langue française* en 1962 et maints articles dont on peut voir une bonne sélection dans le livre commémoratif *Idées et Mots au Siècle des Lumières*, publié en 1988.

von Proschwitz allait rester fidèle au XVIII^e siècle dans ses recherches, et il entama le projet très réussi d'enthousiasmer des doctorants à se dédier à la philologie tardive, c'est-à-dire à l'édition de textes du XVIII^e siècle, un projet qu'il commença lorsqu'il était professeur de littérature française à l'Université d'Uppsala (1968-1970). Lui-même couronna en 1990 ce projet avec la publication de

⁵ En ce qui concerne l'information sur les vies et activités de Gunnar von Proschwitz et Lars Lindvall je dois remercier le professeur Olof Eriksson pour sa disposition de lire et corriger le texte.

l'œuvre *Beaumarchais et Le Courier de l'Europe* (2 vols., Oxford: The Voltaire Foundation) en collaboration avec sa femme Mavis von Proschwitz. En plus, il était un épistologue reconnu avec des œuvres sur Alexis Piron (1982), Carl Gustaf Tessin (1983) et le roi Gustave III (1986).

Il avait été chercheur (forskardocent) de français à l'Université de Göteborg jusqu'à ce qu'il obtienne la chaire de littérature française à Uppsala, dont il fut le premier possesseur et qui était, en fait, la première chaire de littérature française en Suède. Il y initia trois projets de doctorat dédiés à la correspondance littéraire de Frédéric Melchior Grimm, mais il quitta la chaire après seulement deux ans pour revenir à Göteborg à un poste de maître de conférences en attendant la retraite de son prédécesseur. Le nom de la chaire changea et il devint le premier professeur de langues romanes, *spécialement* français (romanska språk, särskilt franska, un titre pratiquement impossible à traduire à d'autres langues) 1978-1988. À Göteborg il continua son projet d'éditions de correspondances du XVIII^e siècle avec cinq thèses, et il rédigea lui-même une édition. Il avait une prédilection pour les beaux livres et il en publia plusieurs. En 1987 il fut nommé professeur invité à la Sorbonne et il donna aussi des conférences au Collège de France. Pour les étudiants de cette époque c'est sans doute le livre qu'il écrivit avec Jean-Baptiste Brunet-Jailly *Bien écrire/bien parler. Introduction aux études universitaires de français* qui est l'œuvre la plus connue de sa main. Il était un écrivain et chercheur infatigable et publia beaucoup de livres sur la littérature et la culture du XVIII^e siècle. von Proschwitz était aussi membre de l'Académie Royale des Sciences et des Belles-Lettres à Göteborg (Kungliga Vetenskaps- och Vitterhets-Samhället i Göteborg). Ses qualités scientifiques et culturelles allaient lui donner plusieurs distinctions notables, et il fut nommé Officier de la Légion d'Honneur, et docteur honoris causa par l'Université Stendhal à Grenoble, et en 1999 il reçut « le Grand Prix de la Francophonie » par l'Académie Française. Il était membre de plusieurs académies françaises (entre autres l'Académie Septentrionale à Paris). Aucun autre romaniste à Göteborg n'a reçu autant de distinctions académiques et culturelles.

Comme l'espagnol gagnait peu à peu du terrain dans les lycées suédois on commença pendant les années 70 à discuter la possibilité de créer une chaire d'espagnol à l'université. Il y en avait une seule en Suède, celle de langues ibéro-romanes à Stockholm, et l'université de Göteborg décida d'annoncer une nouvelle chaire d'espagnol. Malheureusement, cette chaire allait suivre un chemin épineux, car ce n'est qu'après treize ans qu'on put nommer le premier titulaire. En 1981 aucune personne compétente ne s'est présentée, et le docteur Per Rosengren servit de remplaçant de 1980 à 1982. Il était maître de conférences d'espagnol, et il avait passé son doctorat à Göteborg en 1974 avec la thèse *Presencia y ausencia de los pronombres personales sujetos en español moderno*. En 1982 on annonça la

chaire une deuxième fois, et il y avait 24 candidats. Après beaucoup de discussions on donna la chaire au docteur autrichien Michael Metzeltin en 1983, mais il n'en prit pas possession et y renonça en 1984. Le poste resta vacant.

Lars Lindvall (1935-), professeur de 1988 à 2002, fit son doctorat à Göteborg en 1971 avec la thèse *Sempres, lues, tost, viste et leur synonymes* et avec lui on est revenu à un vrai romaniste comme professeur titulaire, bien qu'on maintienne la nom de la chaire : langues romanes, spécialement français. Lindvall avait été chercheur (forskardocent) 1971-84 à Göteborg, quand il fut nommé titulaire de la chaire de langues romanes à Lund, où il resta jusqu'à sa nomination comme professeur à Göteborg. À Lund il organisa avec ses collègues le dixième congrès des romanistes scandinaves, dont on publia plus tard les actes – *Actes du X^e congrès des romanistes scandinaves. Lund, 10-14 août 1987*.

Lindvall est un grand connaisseur de l'ancien français, mais aussi un promoteur des autres langues romanes, surtout l'italien et le catalan sans parler du français moderne, et au congrès de Lund il montra justement son intérêt pour le catalan en étudiant un problème du chef d'œuvre médiéval *Tirant lo Blanc* « Prest et de continent – *Remarques sur leur emplois dans Tristan lo Blanc* ». Il a publié plusieurs articles justement sur le catalan dans la revue *Moderna språk*. Néanmoins, on peut constater qu'en premier lieu il est un grand lexicologue et spécialiste d'attribution de textes. Les études lexicologiques portent surtout, mais pas seulement, sur l'usage médiéval de certains adverbes temporels en langues romanes, chose qu'on peut retrouver dans des articles dans *Revue Romane (RR)* et *Studia Neophilologica (SN)*: *tosto* et *presto* en italien (*SN* 1974), *lèu* en occitan (*RR* 1981), *immantimente*, *tantosto*, *incontinente* en italien (*RR* 1975). Évidemment, il a aussi travaillé sur d'autres thèmes linguistiques comme l'origine et le développement du mot *assassin* (*SN* 1974) et sur la concurrence entre les verbes *sembrare* et *parere* en italien moderne (*Neuphilologische Mitteilungen* 1986).

Il se peut que sa grande contribution à la recherche se retrouve dans le champ de l'attribution des textes dont témoignent les articles « Jean Renart och Galeran de Bretagne » (*Data linguistica*, vol. 15) et « Structures syntaxiques et structures stylistiques dans l'œuvre de Chrestien de Troyes » (*Romania*, 1981, 4).

Surtout pendant ses dernières années comme titulaire de la chaire, il montra un grand intérêt pour la linguistique contrastive et initia des projets de doctorat où les doctorants allaient créer un corpus parallèle et réaliser des projets de syntaxe comparée en se basant sur les données du corpus, ce qui donna des résultats très positifs sous forme de thèses de doctorat en français et en italien.

Depuis 1988 Lindvall est membre de l'Académie Royale Suédoise des Belles-Lettres, de l'Histoire et des Antiquités (Kungliga Vitterhetsakademien).

3. L'époque de plusieurs professeurs de langues romanes

En 1987 on revint à l'idée d'annoncer la chaire d'espagnol et c'est Lars Fant qui l'obtint, mais comme il obtint celle de Stockholm en même temps il n'occupera jamais celle de Göteborg. On peut imaginer la frustration de la faculté quand on dut annoncer la chaire pour la quatrième fois, et c'est alors que le premier titulaire vint en prendre possession. Ken Benson (1956- ; professeur à Göteborg 1993-2012) est spécialiste de l'œuvre de l'écrivain espagnol contemporain Juan Benet. Benson avait fait son doctorat à Stockholm en 1989 avec la thèse *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*, un projet de recherche qu'il conclut quinze ans plus tard avec son grande œuvre *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, publié en 2004. Avant d'être nommé professeur à l'université de Göteborg il était un des trois rédacteurs-en-chef du dictionnaire *Norstedts spanska ordbok (Le dictionnaire espagnol de Norstedts)*, qui est devenu l'outil principal des étudiants avancés d'espagnol en Suède. Il avait aussi travaillé comme traducteur à Ericsson et comme maître de conférences d'espagnol à l'Université de Stockholm. Ses intérêts l'avaient aussi mené à des problèmes théoriques d'analyse littéraire et à la littérature espagnole du Siècle d'or ainsi que des siècles suivants, le XVIII^e et le XIX^e, études qu'il présenta au congrès organisé à Uppsala sur les contacts suéco-espagnols du XVIII^e siècle. Avec le professeur Timo Riiho de Helsinki et Ingmar Söhrman, maître de conférences à Göteborg, il organisa le premier congrès des hispanistes et lusitanistes scandinaves à Madrid en 2006, et en collaboration avec les professeurs Eva Ahlstedt et Ingmar Söhrman il organisa en 2011 le XVIII^e congrès des romanistes scandinaves à Göteborg.

Pendant presque vingt ans il contribua en tant que professeur une ambiance dynamique et productrice avec des séminaires supérieurs fréquents ce qui donna des résultats efficaces dans tous les sens du mot, et on peut noter de nombreuses thèses en espagnol pendant son professorat. En 2012 il accepta un poste de littérature espagnole à Stockholm et quitta Göteborg au début de 2013, bien qu'il maintienne des liens académiques et amicaux.

Avec lui l'intérêt pour les études supérieures avaient augmenté rapidement et en peu d'années le département avait eu plusieurs candidats au doctorat en espagnol. Ses initiatives et son engagement aussi pour l'enseignement de l'espagnol se reflètent dans les plans d'étude ainsi que la force et la bonne ambiance de la « section » de l'espagnol à Göteborg. Il prit aussi un rôle actif comme vice-directeur du nouveau département de langues et de littératures à l'Université de Göteborg, créé en 2009. Pendant ses années à Göteborg, Benson occupa également plusieurs fonctions administratives aussi au niveau de la faculté et de l'université où son talent innovateur et perspicace a donné des résultats de longue durée.

Christina Heldner (1942-) étudia le français, l'anglais, la philosophie, la phonétique et la linguistique générale à l'Université de Stockholm, où elle obtint un doctorat de langues romanes en 1982 avec la thèse *La portée de la négation. Un examen de quelques facteurs sémantiques et textuels pertinents à sa détermination dans des énoncés authentiques*.

Après avoir soutenu sa thèse elle fut nommée maître de conférences de linguistique générale et coordinatrice d'études à l'Université d'Umeå jusqu'en 1992. Elle a aussi occupé le poste d'assistante de recherches en français (forskar-assistent) à la même université (1985-1990). En 1991 elle obtint son habilitation et devint « privat-dozent » de français. Après dix années dans le nord de la Suède, elle fut, en 1992, nommée maître de conférences de français à Göteborg et, encore une fois, coordinatrice du français. En 1999 elle fut nommée professeur titulaire de français à l'Université de Göteborg, un poste qu'elle maintint jusqu'à sa retraite en 2009. Elle a été et reste, même aujourd'hui membre de plusieurs comités académiques à Göteborg et ailleurs. Heldner a toujours voué un intérêt particulier aux séminaires des doctorants, ce qui a contribué d'une manière décisive à la production de bonnes thèses de français et d'italien à Göteborg. Elle est aussi reconnue comme un très bon chercheur, perspicace et minutieuse.

Le sujet de la thèse suggère les voies que ses recherches allaient prendre par la suite – c'est-à-dire syntaxe, sémantique et pragmatique. Dans ce domaine, elle a notamment étudié la quantification négative, les déterminants du nom, la dislocation à gauche (et à droite) et les constructions impersonnelles en français moderne. En même temps, elle s'est également intéressée à l'enseignement des langues étrangères, ainsi qu'aux problèmes de psycholinguistique relevant du recodage lexical.

Qu'il nous soit permis de noter un petit article illustratif de Heldner qui rassemble d'une manière congéniale les traits essentiels de la pragmatique en peu de pages, « Pippi Långstrump som lingvist » (Fifi Brindacier comme linguiste) en 1989. Cet article montre aussi que son grand intérêt pour la linguistique ne l'a jamais empêchée d'avoir un faible pour la littérature, et surtout la littérature pour enfants. De plus, son travail précis et minimaliste montre aussi sa capacité didactique, vu que le texte est facile à suivre, bien que traitant de situations pragmatiquement compliquées. Mais depuis le milieu des années 90 son attention s'est surtout dirigée vers la traductologie. La perspective adoptée a été celle de la critique des traductions dans une perspective stylistique et esthétique, mais aussi, dans une certaine mesure, culturelle. Parmi les problèmes explorés se trouvent le symbolisme phonique, la variation rythmique et lexicale, la sémantisation du rythme et les effets esthétiques d'une fracture de symétrie.

En dehors des littératures française, suédoise et anglaise elle a aussi montré un penchant pour la poésie italienne (surtout l'œuvre de Dante) et pour la poésie

grecque (elle vient de conclure une traduction en suédois du grand chef-d'œuvre du poète Odyseas Elytis, *To Axion Esti*). En combinant la plupart de ces intérêts elle a initié un grand projet sur l'ensemble des traductions en suédois de la *Divine Comédie* et c'est en 2008 que fut publié le livre *Översättningskritik och estetisk form. Jämförande studier av språk och stil i Dantes Divina Commedia och sju svenska översättningar*, une étude où s'élabore un modèle théorique pertinent pour l'évaluation de textes poétiques en traduction. Ensuite, ce modèle a fait l'objet d'un certain nombre de présentations dans les pays nordiques et en Italie, à l'occasion de congrès et de séminaires. Il a également été appliqué à d'autres textes poétiques comme les *Sonnets* de Shakespeare et à la poésie de Tomas Tranströmer. (Voir aussi la bibliographie complète en 'www' et Ahlstedt, Söhrman 2009 : 13-15.)

Eva Ahlstedt (1949-2013) naquit à Göteborg, et après le baccalauréat elle étudia le français, l'espagnol et l'anglais à l'université de cette ville. Elle resta fidèle à son alma mater et fit son doctorat à Göteborg en 1983 avec une thèse sur Marcel Proust, *La Pudeur en Crise. Un aspect de l'accueil d'A la recherche du temps perdu de Marcel Proust (1913-1930)*. C'est le commencement de plusieurs études sur la littérature française moderne où Ahlstedt se dédia surtout à Proust, à Gide et à Duras, comme on le verra par la suite. En 1994 elle publia donc *André Gide et le débat sur l'homosexualité de L'Immoraliste (1902) à Si le grain ne meurt (1926) et Le « cycle du Barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras* en 2004, pour ne mentionner que les livres. Elle écrivit plusieurs articles que l'on peut retrouver dans sa bibliographie dans ce volume. Elle fut nommée assistante de recherches (forskarassistent) en 1986, un poste qu'elle maintint pendant cinq ans, et après cela elle travailla quelques années à Göteborg. En 1994 elle fut nommée maître de conférences en français à l'École supérieure d'Örebro (plus tard l'Université d'Örebro). Trois ans plus tard elle obtint le poste de maître de conférences de français à Göteborg qu'elle combina avec celui de directrice des études du français et directrice du département. En 1998 elle obtint l'habilitation comme « privat-dozent ».

Elle était connue comme une organisatrice très efficace et pragmatique, ce qui la rendit très appréciée par ses collègues, et elle occupa pendant longtemps des fonctions administratives. Cependant, elle ne laissa pas de côté la recherche comme on le constate en lisant sa bibliographie, malgré ses nombreuses obligations administratives et didactiques. En 2007 elle fut nommée professeur titulaire, un poste où sa grande compétence littéraire était très productive et inspiratrice. Les soutenances de thèses de doctorat en témoignent. Elle fut donc elle-même un chercheur très habile et enthousiaste. En 2007 elle organisa une conférence sur Marguerite Duras à Göteborg, dont elle publia les actes dans la série de Romanica Gothoburgensia (LCIV). Bien que Marguerite Duras ait été son sujet de travail

principal pendant ces dernières années, on peut constater que son esprit innovateur la mena récemment à l'œuvre d'un des grands écrivains français contemporains – Serge Doubrovsky. Autre fait remarquable, elle n'a jamais vraiment abandonné un seul de « ses écrivains antérieurs » ; au contraire, tout en ajoutant la production littéraire d'autres auteurs reconnus et intéressants, elle poursuivait sa recherche sur les précédents. Son rôle comme source d'inspiration et de productivité a marqué l'ambiance de la recherche de façon très positive.

Ingmar Söhrman (1950-) étudia les langues romanes et slaves ainsi que l'anglais et le latin à l'Université d'Uppsala. Il passa deux ans comme lecteur de suédois à l'Université d'Alcalá en Espagne (1989-91) et il fit un doctorat en philologie romane à Uppsala avec la thèse *Las construcciones condicionales en castellano contemporáneo*. Avant cela (en 1989) il avait publié un livre sur les contacts culturels suéco-romans, *Sverige och de romanska kulturerna* (La Suède et les cultures romanes). Après avoir soutenu sa thèse il fut nommé maître de conférences d'espagnol à l'Université d'Umeå dans le nord de la Suède, où il établit les études d'espagnol. C'est là qu'il fut nommé « privat-dozent » en 1993, la même année qu'il écrivit avec Martin Lexell le livre sur la culture suédoise pour les étudiants espagnols, *La cultura sueca*. En 1997 il publia un livre sur le rôle de la langue dans le procès de la création d'une nation, *Språk, nationer och andra farligheter* (Langues, nations et autres dangers).

En 1998 il fut nommé maître de conférences d'espagnol à l'Université de Göteborg où il occupa aussi les fonctions de directeur des études en espagnol et de directeur du département de langues romanes.

Bien que l'espagnol reste le sujet principal de sa recherche il a dédié beaucoup d'énergie à d'autres langues romanes, surtout au roumain et au rhéto-roman, sans pour autant exclure les autres langues romanes. En 2006 il publia une histoire des langues romanes destinée aux étudiants suédois, *Vägen från latinet* (Le chemin du latin) et l'année suivante fut publié son volume sur la linguistique contrastive pour les professeurs d'espagnol comme langue étrangère, *La lingüística contrastiva como herramienta para la enseñanza de español como lengua extranjera*. En 2008 il fut nommé professeur titulaire d'espagnol, et trois ans plus tard, en automne 2011, il fut transféré à un nouveau poste, et à partir de 2012 il est donc professeur de langues romanes, « spécialement espagnol » (romanska språk, särskilt spanska). Dans sa bibliographie on peut noter la grande variation de langue et de thèmes (www). Il est aussi membre de l'Académie Royale des Sciences et des Belles-Lettres à Göteborg (Kungliga Vetenskaps- och Vitterhets-Samhället i Göteborg).

Le plus récent des professeurs d'une langue romane est Enrico Tiozzo (1945-) qui passa son doctorat à La Sapienza, l'Università di Roma, avec une thèse sur l'interaction des aspects littéraires et philosophique dans l'œuvre de Pär Lager-

kvist. Il vint en Suède en 1970 comme lecteur étranger d'italien à l'Université de Göteborg où, plus tard, il fut habilité, en 2003, c'est-à-dire « privat-dozent ». Il fut nommé professeur d'italien, le premier à Göteborg, en 2009, un poste qu'il occupa jusqu'à sa retraite en 2012.

Il est un chercheur très actif et il a publié plusieurs livres et articles surtout sur des écrivains populaires du début du XX^e siècle avant et pendant le fascisme, qui après la guerre ont été négligés et oubliés, comme Guido da Verona, Mario Mariani et Luciano Zuccoli dont il a récemment analysé l'œuvre dans *Luciano Zuccoli e la narrativa della vita elegante*. Avec le docteur Ulla Åkerström il a organisé trois colloques sur des thèmes littéraires italiens, dont il a aussi publié les actes, par exemple *La letteratura italiana del Novecento. I temi, l'insegnamento, la ricerca. Atti del Corso superiore di aggiornamento del Dipartimento di italianistica dell'Università di Göteborg 18-19 settembre 2008*. Un autre thème sur lequel il a publié un grand nombre d'articles est le prix Nobel et les discussions de l'Académie Suédoise sur de possibles candidats italiens, chose qui a causé des débats en Italie. Tiozzo est aussi un traducteur appliqué et prolifique d'auteurs suédois en italien, comme Johannes Edfelt, Kjell Espmark, Lars Forssell, Katarina Frostenson, Folke Isaksson, Kristina Lugn, Östen Sjöstrand et Tomas Tranströmer.⁶

4. En guise de conclusion

On peut aussi constater que l'université a nommé cinq docteurs honoris causa en langues romanes. Le premier est Nils Hedberg, le fondateur de l'Institut Ibéro-américain, nommé en 1964, et puis Gérald Antoine de la Sorbonne, Paris, qui fut nommé en 1982. Trois ans plus tard c'était le tour de l'écrivain et professeur d'espagnol à l'université de Göteborg Arne Lundgren, reconnu surtout pour ses traductions de livres brésiliens. En 2000 le docteur Jean-Baptiste Brunot-Jailly fut nommé docteur honoris causa. Il passa les années de 1967 à 1984 comme lecteur étranger à l'Université de Göteborg, et pendant plusieurs années il fut chargé des langues scandinaves à l'Université de Lyon où il organisa les échanges d'étudiants entre les deux pays. Le dernier est le prolifique professeur Emma Martinell Gifre de la Universitat de Barcelona. Elle a donné des cours de doctorat à l'Université de Göteborg et elle a aussi pris soin des étudiants et doctorants de notre université pendant leurs séjours à Barcelone.

Pour terminer, on peut constater que pendant l'existence des langues romanes à l'Université de Göteborg jusqu'à aujourd'hui (octobre 2014) on a soutenu 64

⁶ Voir aussi (www) pour une liste plus complète de son œuvre.

thèses de « licence » (licentiatuppsatser), mi-chemin au doctorat⁷, et aussi 64 thèses de doctorat dont 42 en français, 17 en espagnol, 5 en italien et 2 en provençal. Constatons aussi que des thèses en espagnol onze ont été présentées après la création de la chaire d'espagnol.

L'avenir paraît relativement prometteur. Mais pour l'instant on n'enseigne plus l'italien, et après des années heureuses avec plusieurs professeurs des différentes langues romanes on se trouve en 2014, encore une fois, dans une situation où il n'y a qu'un seul professeur de langues romanes. Ce qui peut être positif c'est qu'il est romaniste avec des intérêts linguistiques et aussi littéraires très vastes, mais la prudence de l'auteur nous empêche de nous prononcer sur ses limites et sa compétence.

Sans rien prétendre on peut aussi constater une chose que nous paraît positive, à savoir qu'il y a une grande diversité parmi les professeurs et les maîtres de conférences ainsi que parmi les autres enseignants. Pour nous limiter aux professeurs titulaires, encore une fois on peut constater qu'en ce qui concerne la recherche ainsi qu'au sujet des universités où ils ont étudié on retrouve une grande variation d'intérêts ce qui a contribué à donner une base solide et variée aux études romanes à Göteborg. Quatre des professeurs ont passé le doctorat à Uppsala, trois à Göteborg, deux à Stockholm, un à Lund et un à Rome – une belle gamme universitaire.

Finalement, il faut avouer que cet article est injuste en ce qui concerne l'enseignement des langues romanes à l'Université de Göteborg (et tant d'autres) comme la part de lion de ce travail a été dans les mains des maîtres de conférences et des adjoints et des lecteurs étrangers qui ont fait un travail extraordinaire sans lequel les études universitaires des langues romanes n'auraient pas donné de si bons résultats. Ce sont eux qui ont amené les étudiants à continuer leurs études avec tant d'intérêt. Dans une étude ultérieure plus vaste, nous allons raconter aussi cette part de l'histoire des études romanes à Göteborg, mais qu'il nous soit permis d'arrêter ici cet exposé.

Bibliographie

- Ahlborn, Gunnar, Andolf, Sven et Bergh, Lars (1952) *Mélanges de philologie romane offerts à M. Karl Michaëlsson*, Göteborg.
- Ahlstedt, Eva et Söhrman, Ingmar (éds) (2009) *Paroles sur la langue. Études linguistiques et littéraires. Mélanges offerts au professeur Christina Heldner* à

⁷ *Filosofie licentiat* est un examen qui existait jusqu'au début des années soixante-dix et qui revint vers la fin des années quatre-vingt-dix.

- l'occasion de son départ à la retraite*. Göteborg : Romanica Gothoburgensia LXIV, Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Carlsson, Lennart (1976) « L'Étude des langues romane depuis 1890 » In *Faculty of Arts at Uppsala University. Linguistics and Philology*, Uppsala, pp. 89-98.
- Dahlén, Erik « G. Hilding Kjellman », *Svenskt Biografiskt Lexikon* (version informatisée chez Riksarkivet)
<http://www.nad.riksarkivet.se/SBL/Presentation.aspx?id=11549> (Disponible le 11-10-2013).
- Ellegård, Alvar « Karl M H Michaëlsson ». *Svenskt Biografiskt Lexikon* (version informatisée chez Riksarkivet)
<http://www.nad.riksarkivet.se/SBL/Presentation.aspx?id=9342> (Disponible le 11-10-2013).
- Heldner, Christina. S.a. <http://www.sprak.gu.se/kontakta-oss/emeriti/heldner-christina/>
- Karlsson, Birger & Lindberg Bo, (éds. (2011) *Kungl. vetenskaps- och vitterhets-samhället i Göteborg: minnesteckningar över avlidna ledamöter 2003-2009. Minnesteckningar / Kungl. vetenskaps- och vitterhets-samhället i Göteborg, 2001*
- Kungliga vetenskaps- och vitterhets-samhället i Göteborg, <http://www.kvvs.se/>
- Lindberg, Bo & Ingemar Nilsson (1996) *Göteborgs universitets historia*, 2 vol., Göteborg : Rektorsämbetet, Göteborgs universitet.
- Nilsson, Ingemar (1996) *Göteborgs universitet 1891-1995. Data över professorer, docenter, avhandlingar och befordringsärenden*, vol. 1-2. Göteborg: Rektorsämbetet, Göteborgs universitet.
- Skoglund, Lars-Olov « Hans G. G. Nilsson-Ehle ». *Svenskt Biografiskt Lexikon* (version informatisée chez Riksarkivet)
<http://www.nad.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=8106> (Disponible le 16-10- 2013)
- Sundell, Lars-Göran (2013) « Les débuts de la philologie romane à Uppsala ». In Coco Norén, Kerstin Jonasson, Henning Nølke et Maria Svensson (éds) *Modalité, évidentialité et autres friandises langagières. Mélanges offerts à Hans Kronning à l'occasion de ses soixante ans*. Bern et al. : Peter Lang, pp. 311-326.
- Söhrman, Ingmar. S.a. <http://www.sprak.gu.se/kontakta-oss/larare/sohrman-ingmar/>
- Tiozzo, Enrico. S.a. <http://www.sprak.gu.se/kontakta-oss/emeriti/tiozzo-enrico/>
- Tuneld, John. (1958) « Landshövdingen professor Hilding Kjellmans tryckta skrifter ». *Gustaf Adolfs Akademiens minnesbok 1942—1957*, Uppsala, pp. 351—358.

Vising, Johan (1925) *Mélanges de philologie offerts à M. Johan Vising par ses élèves et ses amis scandinaves à l'occasion du soixante-dixième anniversaire de sa naissance le 20 avril 1925*. Göteborg : Gumperts.

Vising, Johan (1938) *Minnesbilder*. Stockholm: Bonniers förlag.

Voir aussi <http://www.sprak.gu.se/om/personal/>

Les auteurs

Eva Ahlstedt[†], Göteborg

Cecilia Alvstad, Oslo

cecilia.alvstad@ilos.uio.no

Mattias Aronsson, Falun

mar@du.se

Gro Björnerud Mo, Oslo

g.b.mo@ilos.uio.no

Elisabeth Bladh, Göteborg

elisabeth.bladh@sprak.gu.se

Carla Cariboni Killander, Lund

Carla.Cariboni_Killander@rom.lu.se

Jacob Carlson, Göteborg

jacob.carlson@sprak.gu.se

Andrea Castro, Göteborg

andrea.castro@sprak.gu.se

Inger Enkvist, Lund

inger.enkvist@rom.lu.se

Olof Eriksson, Göteborg

olof.eriksson@lnu.se

Anna Forné, Göteborg

anna.forne@sprak.gu.se

Karin Gundersen, Oslo

karin.gundersen@ilos.uio.no

Christina Heldner, Göteborg

christina.heldner@rom.gu.se

Malin Isaksson, Umeå

malin.isaksson@franska.umu.se

Britt-Marie Karlsson, Göteborg

britt-marie.karlsson@sprak.gu.se

Christina Kullberg, Uppsala

Christina.Kullberg@moderna.uu.se

Sonja Lagerwall, Göteborg

sonia.lagerwall@sprak.gu.se

Nadine Laporte, Pau

nalaporte@hotmail.fr

Marianne Molander Beyer, Göteborg	marianne.molander@ped.gu.se
Barbro Nilsson Sharp, Umeå	barbro.nilsson@franska.umu.se
Martin Nordeborg, Göteborg	martin.nordeborg@sprak.gu.se
Britta Olinder, Göteborg	britta.olinder@sprak.gu.se
Michel Olsen [†] , Roskilde	
Ann-Sofie Persson, Linköping	ann-sofie.persson@liu.se
Mårten Ramnäs, Göteborg	marten.ramnas@sprak.gu.se
Torsten Rönnerstrand, Göteborg	torsten.ronnerstrand@comhem.se
Ingmar Söhrman, Göteborg	ingmar.sohrman@rom.gu.se
Richard Sörman, Göteborg	richard.sorman@sprak.gu.se
Elisabeth Tegelberg, Göteborg	elisabeth.tegelberg@sprak.gu.se
Egil Törnqvist, Amsterdam	p.e.tornqvist@gmail.com
Katharina Vajta, Göteborg	katharina.vajta@sprak.gu.se
Ulla Åkerström, Göteborg	ulla.akerstrom@sprak.gu.se

