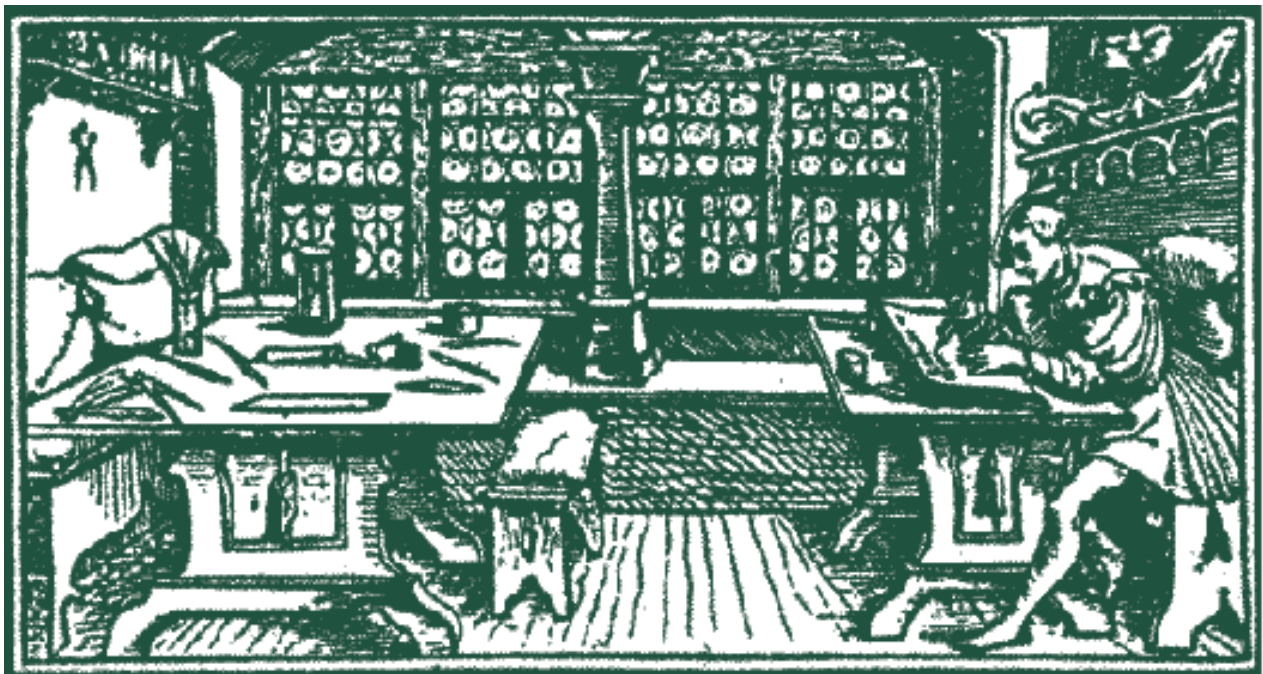




STUDIA UNIVERSITATIS  
BABEȘ-BOLYAI



# PHILOLOGIA

---

3/2017

# STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES

## PHILOLOGIA

---

**EDITORIAL OFFICE:** 31<sup>st</sup> Horea Street, Cluj-Napoca, Romania, Phone: +40 264 405300

---

### **REFEREES:**

Prof. dr. Ramona BORDEI BOCA, Université de Bourgogne, France  
Prof. dr. Sharon MILLAR, University of Southern Denmark, Odense  
Prof. dr. Gilles BARDY, Aix-Marseille Université, France  
Prof. dr. Rudolph WINDISCH, Universität Rostock, Deutschland  
Prof. dr. Louis BEGIONI, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", Italia

### **EDITOR-IN-CHIEF:**

Prof. dr. Corin BRAGA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

### **SECRETARY OF THE EDITORIAL BOARD:**

Conf. dr. Ștefan GENCĂRĂU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

### **MEMBERS:**

Prof. dr. Rodica LASCU POP, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania  
Prof. dr. G. G. NEAMȚU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania  
Prof. dr. Jean Michel GOUVARD, Université de Bordeaux 3, France  
Prof. dr. Sanda TOMESCU BACIU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania  
Prof. dr. Sophie SAFFI, Aix-Marseille Université, France

### **TRANSLATORS:**

Dana NAȘCA-TARTIÈRE, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania  
Annamaria STAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania



YEAR  
MONTH  
ISSUE

Volume 62 (LXII) 2017  
SEPTEMBER  
3

---

PUBLISHED ONLINE: 2017-09-30  
PUBLISHED PRINT: 2017-09-30  
ISSUE DOI:10.24193/subbphilo.2017.3

---

**S T U D I A**  
**UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI**  
**PHILOLOGIA**  
**3**

---

**STUDIA UBB EDITORIAL OFFICE:** B.P. Hasdeu no. 51, 400371 Cluj-Napoca, Romania,  
Phone + 40 264 405352; office@studia.ubbcluj.ro

---

**SUMAR - SOMMAIRE - CONTENTS - INHALT**

**FORM AND DIVERSITY IN REPRESENTATION.  
LANGUAGE AND CULTURAL STUDIES**

*Issue Coordinators: Ștefan GENCĂRĂU, Sanda TOMESCU BACIU*

ȘTEFAN GENCĂRĂU, SANDA TOMESCU BACIU, Introduction .....7

**I . LE ROMAN GRAPHIQUE EN LANGUES GERMANIQUES  
[THE GRAPHIC NOVEL IN GERMANIC LANGUAGES]**

**Section coordonnée par Catherine TEISSIER, Sophie SAFFI,  
Aix-Marseille Univ., CAER EA 854**

- CATHERINE TEISSIER, SOPHIE SAFFI, Le roman graphique en langues germaniques \*  
*The Graphic Novel in Germanic Languages* \* *Romanul grafic în limbi germanice*.... 11
- EMMANUELLE AURENCHE-BEAU, Représentation de l'enfance en RDA dans trois  
romans graphiques des années 2000 \* *A Representation of Childhood in the GDR in*  
*Three Graphic Novels of the 2000s* \* *Reprezentarea copilăriei în RDG în trei romane*  
*grafice din anii 2000* ..... 13

INGEBORG RABENSTEIN-MICHEL, <i>Im Land der Rebellen</i> : un roman graphique au service de l'UE ? * <i>Im Land der Rebellen: A Graphic Novel at the Service of the EU?</i> * În Țara Rebelilor: un roman grafic în serviciul UE?.....	23
JEANNINE FEIX, <i>Die Graphic Novel im Fremdsprachenunterricht</i> * <i>Graphic Novel in Foreign Language Class</i> * <i>Romanul grafic în predarea limbilor străine</i> .....	35
ROBERTA FAUSTA ILARIA VISIONE, <i>Insegnare la storia in tedesco con approccio EMILE: proposta d'intervento didattico</i> * <i>Teaching History in German Language through CLIL Approach: Proposal of Educational Intervention</i> * <i>Predarea istoriei în limba germană prin întrebuițarea metodei CLIL: un posibil model educativ</i> .....	43
SYLVAINÉ FAURE-GODBERT, <i>Maîtres anciens de Nicolas Mahler (d'après Thomas Bernhard)</i> : l'art à l'épreuve de la caricature * <i>Old Masters of Nicolas Mahler (after Thomas Bernhard): Art which Tests the Caricature</i> * <i>Vechi maeștri de Nicolas Mahler (după Thomas Bernhard): arta și proba caricaturii</i> .....	57
FLORENCE BANCAUD, <i>Le Roman graphique : une nouvelle écriture du traumatisme ?</i> * <i>Graphic Novels, a New Way to Write about Trauma?</i> * <i>Romanul grafic : o rescriere a traumei ?</i> .....	73
NATHALIE SCHNITZER, <i>La relation texte-image dans le roman graphique Kermesse au paradis de Birgit Weyhe</i> * <i>The Relation Text-Picture in Birgit Weyhe's Graphic Novel Kermesse au paradis</i> * <i>Relația Text – Pictură în romanul grafic Chermesză în paradis de Birgit Weyhe</i> .....	85
CATHERINE TEISSIER, <i>Bande dessinée et transmission de l'histoire récente : RDA, chute du Mur et réunification</i> * <i>Cartoon and Transmission of Recent History: GDR, Fall of the Wall and Reunification</i> * <i>Bandă desenată și transmitere a istoriei recente: RDG, căderea Zidului și reunificarea</i> .....	99
VÉRONIQUE DALLET-MANN, <i>Variations autour de la « Girlkultur » dans Thea, bande dessinée parue dans Das Heft. Die neue illustrierte Frauenzeitung (1929-31)</i> * <i>Variations on the «Girl Culture» in Thea, Comic Strip Published in Das Heft. Die neue illustrierte Frauenzeitung (1929-31)</i> * <i>Variații referitoare la conceptul Girlkultur în Thea. Banda desenată publicată în Das Heft. Die neue illustrierte Frauenzeitung (1929-31)</i> .....	113

## II. LANGUAGE AND CULTURAL STUDIES

GIOVANNI ROTIROTI, <i>Les 'Chants du mort' et la splendeur noircie de la vie qui résiste</i> * <i>Songs to the Dead and the Dark Splendor of Life Which Resists</i> * <i>Cântecele mortului (ale mortului) și strălucirea întunecată a vieții ce persistă</i> .....	127
IOANA-ANDREEA MUREȘAN, <i>Deconstructing the American Dream: America through Knut Hamsun's Eyes</i> * <i>Destrămând visul american: America prin ochii lui Knut Hamsun</i> .....	147
ȘTEFANA POPA, <i>My Struggle – from Autobiography to Performative Biographism</i> * <i>Lupta Mea – de la autobiografie la biografism performativ</i> .....	155

- CRISTINA VIȘOVAN, Re-writing Old Norse Mythology – Siri Pettersen’s *Odinsbarn* \*  
*Rescrierea mitologiei nordice - romanul lui Siri Pettersen – Odinsbarn*..... 167
- RALUCA POP, IOANA-ANDREEA MUREȘAN, Translating Culture: Exploring *kos/hygge*,  
the Concept of Enjoying a Simple Life, Deeply Rooted in the Norwegian and Danish  
Cultures \* *Interpretarea culturală: Analiza conceptului kos/hygge, despre bucuria  
unei vieți simple, concept adânc înrădăcinat în culturile norvegiană și daneză*..... 181
- ROXANA-EMA DREVE, Adolescence et trauma. La relation mère - fille dans *Hva er  
det med mor*, de Vigdis Hjorth \* *Adolescence and Trauma. The Mother - Daughter  
Relationship in Hva er det med mor, of Vigdis Hjorth* \* *Adolescență și traumă. Relația  
mama - fiică în Hva er det med mor, de Vigdis Hjorth*..... 191
- CATERINA M. GRASL, Written on the Body: ‘Somatic Eloquence’ and the (De)Construction  
of Gender in Eliza Haywood’s *Love in Excess* \* *Scris pe trup: ‘elocvența somatică’ și  
(de)construirea genului în Love in Excess de Eliza Haywood*..... 201
- BEGOÑA A. REGUEIRO SALGADO, Casta Esteban, Carolina Lamas de Letona, and  
Blanca de Gassó: Three Women from the Spanish Second Romanticism \* *Casta  
Esteban, Carolina Lamas de Letona, și Blanca de Gassó: trei reprezentante ale  
celui de-al doilea romantism spaniol* ..... 237
- SOPHIE SAFFI, ȘTEFAN GENCĂRĂU, OANA AURELIA GENCĂRĂU, VIRGINIE CULOMA  
SAUVA, Proposition d’interprétation psychomécanique de l’évolution du  
possessif du latin aux langues romanes \* *Proposal for a Psychomechanical  
Interpretation of the Evolution of the Possessive from Latin to Romance  
Languages* \* *O propunere de interpretare psihomecanică a evoluției posesivului din  
latină în limbile române*..... 261

### III. BOOK REVIEWS

- La comédie à l’époque d’Henri III. Deuxième Série Vol. 8 (1580-1589). Théâtre français  
de la Renaissance, fondé par Enea Balamas et Michel Dassonville, dirigé par Nerina  
Clerici Balmas, Anna Bettoni, Magda Campanini, Concetta Cavallini, Rosanna Gorriss  
Carnos, Michele Mastroianni, Mariangela Miotti, Florence, Leo S. Olschki editore,  
2017, 682 p. (THÉA PICQUET)* ..... 275
- Cultura e filologia di Angelo Poliziano. Traduzione e commenti. A cura di Paolo Viti.  
Florence, Leo S. Olschki editore, 2016, 276 p. (THÉA PICQUET)*..... 277
- Karl Ove Knausgård, *Lupta mea Cartea a Treia: Insula Copilăriei*, traducere din  
limba norvegiană de Roxana-Ema Dreve, Editura Litera, București, 2016, 510  
p. (ȘTEFANA-TEODORA POPA) ..... 279
- Lars Saabye Christensen, *Vizionare (Visning)*, București: Editura Univers, 2014, 239 p.  
(RALUCA-DANIELA RĂDUȚ) ..... 281



## INTRODUCTION

Under the title *Form and Diversity in Representation. Language and Cultural Studies*, we propose an issue that collects the contributions of Romanian and foreign researchers from partner universities, whose common feature is the ability to approach new *forms* supporting the type of cultural content that can relevantly *represent* contemporary European society and society at large.

Thus, the issue celebrates our ten-year cooperation with Aix-Marseille University and with the CAER (Centre aixois d'études romanes) research centre in particular, and illustrates the openness towards languages and cultures that go beyond the Romance linguistic area, specific to this French laboratory and demonstrated by the cooperation with ECHANGES (Équipe sur les cultures et humanités anciennes et nouvelles germaniques et slaves), LESA (Laboratoire d'études en sciences des arts), LIF (Laboratoire d'Informatique Fondamentale) and LPL (Laboratoire Parole et Langage) from the same university.

The section of the volume centred on aspects pertaining to the form, issues and evolution of the graphic novel in the Germanic languages propounds a novel research object whose relevance is confirmed both by the methods and theoretical framework required by its analysis (linguistics, comparativism, the psychomechanics of language, stylistics, terminology, as indicated by the section coordinators) and by the domains that stand to benefit from this kind of research (philosophy of language, language teaching, translation and translation theory, contemporary sociology, the education and development of a European consciousness). The result? A new perspective on a *form* that has caused reservations for a number of reasons, some of the most frequently invoked being its artlessness, its facile reading, its less educated readership, while in fact this form presupposes a degree of fusion between the codifying and reading acts that is rarely demanded from other kinds of literary production. The names and contributions of those who ensure this change of perception are mentioned by the section coordinators, our colleagues Sophie Saffi and Catherine Teissiere.



The section adjacent to the one dedicated to the cooperation with the French centres includes for the most part contributions by researchers established within the department of Scandinavian languages and literature of our university, a department with a tradition that spans more than 25 years, focusing on studies in Norwegian language and literature, accompanied by a number of external contributions. The studies in this section represent as many research directions developed and consolidated within the department of Scandinavian languages and literature and within the doctoral studies programme dedicated to the Scandinavian space, both of these marking singular achievements in the Romanian academic context of the past quarter century. At the core of this section lies the interest for a particular way of perceiving diversity. Thus, Ioana-Andreia MUREȘAN looks at the manner in which Knut Hamsun observes *the American way of life* in the volume *Fra det moderne Amerikas aandsliv (Din viața culturală a Americii moderne – contributor's translation)*. Focusing on the contemporary Norwegian author Karl Ove Knausgård and employing concepts such as *autobiography, autofiction, performative biographism*, Ștefana POPA identifies criteria that ensure the classification of this author's work as a *proximate genre* delineating three possible types corresponding to the concepts used to support the argumentation. For her part, while investigating the thematic universe of the novel *Odinsbarn* by the Scandinavian writer Siri Pettersen, Cristina VIȘOVAN analyses the result of re-writing myth/myths and the expansion of mythical properties to include *the world we live in*.

Moving over into the area of translation studies, Ștefana POPA working with Ioana-Andreia MUREȘAN prove that the translation act *tends to become an effort to understand the manner in which cultural identity, values and attitudes are expressed through language*. Roxana DREVE focuses on a novel whose significance lies in its outlining the role of trauma, Vigdis Hjorth's *Hva er det med mor*, a novel in whose world trauma is approached in relation to the way in which womanhood and motherhood affect intergenerational relationships. In the same direction, but this time within the British imaginary realm, Caterina M. GRASL discovers in the universe of Eliza HAYWOOD's work the limits of verbal communication and the possibilities of compensating for those by resorting to a *language of bodily signs* to express emotional states. Still circumscribed by perception, the study of Begoña A. Regueiro SALGADO discusses women's literature in 19th century Spain, where authors such as Casta Esteban, Carolina Lamas de Letona, Blanca de Gassó and Rosalía de Castro succeed in overcoming the limitations implied by their status of *men's spiritual supporters*, legitimising their own participation in the literary world.

## INTRODUCTION

In this way, the section opens and ends with contributions pertaining to the Romance linguistic area. The interest of Giovanni ROTIROTI in the funeral songs included in Brăiloiu's compendium, his endeavour to identify connections between Celan's metaphors and the mentioned oral sources and, last but not least, the comparative study, within the Romance linguistic area, of a lexico-grammatical class carried out by a CAER team (Sophie SAFFI, Ștefan GENCĂRĂU, Virgine CULOMA SAUVA, Oana Aurelia GENCĂRĂU) are each an expression of the diversity of cultural forms and aspects included in this issue.

(Translation from Romanian: Ioana Nan)

*Ștefan Gencărau, Sanda Tomescu Baci*



## LE ROMAN GRAPHIQUE EN LANGUES GERMANIQUES

Depuis 2008, nous organisons régulièrement des rencontres scientifiques de Linguistique Comparée des Langues Romanes (LICOLAR), dont les Actes ont été publiés dans la revue *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* de l'Université de Cluj-Napoca, concrétisant ainsi les excellentes relations de confiance et d'échanges scientifiques qu'entretiennent les enseignants-chercheurs des Universités d'Aix-Marseille et de Cluj-Napoca.

La présente publication est le résultat d'un appel à contribution que nous avons lancé dans le cadre d'un projet de plus grande envergure autour de la bande dessinée et du roman graphique, s'ouvrant également aux langues germaniques. Les articles sélectionnés par le comité scientifique seront publiés en deux temps : une sélection d'articles dédiés au *Roman graphique en langues germaniques* est publiée dans ce numéro de la revue *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia* de l'Université de Cluj-Napoca, puis en 2018, un numéro des *Cahiers d'Études Romanes* – revue d'Aix-Marseille Université (AMU) – sera consacré au *Roman graphique en langues romanes*.

Le comité scientifique était constitué de romanistes et germanistes spécialistes d'art, littérature, civilisation et linguistique, de cinq laboratoires d'AMU (CAER, ECHANGES, LESA, LIF, LPL), de 2 universités françaises et 8 universités étrangères. Il représente un gage de sérieux et d'une dimension internationale.

Les 35 propositions d'articles ont été organisées en 5 sections : 1-Définir le roman graphique ; 2-Roman graphique et représentation, linguistique et cognition ; 3-Roman graphique, idéologie et culture ; 4-Le roman graphique en classe de langue ; 5-Traduction, adaptation et réécriture. L'objectif était de traiter le roman graphique sous tous ses aspects : sa définition, ses origines, ses caractéristiques éditoriales et culturelles (genre littéraire, rapport iconographie et texte), sont des sujets abordés dans la première section. La deuxième section, représentée ici par l'article de N. SCHNITZER, est consacrée à la représentation spatiale en bande dessinée (iconographie et texte), au discours indirect, aux variations linguistiques dans le roman graphique, aux codes linguistiques de la bande dessinée et à la relation texte-image et au pertexte, à son adaptation pour un lectorat dyslexique. La troisième section, dédiée aux aspects idéologiques et culturels, a été l'occasion de traiter le témoignage et la transmission mémorielle (article de C. TEISSIER), les liens du roman graphique avec l'histoire et l'identité des peuples, la construction européenne (article de I. RABENSTEIN-MICHEL), les années de plomb en Allemagne et en Italie (article de C. LETTIERI), sont aussi abordées l'expression de la colère, de la peur et de l'enfermement, le

traitement du traumatisme (article de F. BANCAUD), la représentation de l'enfance (article d'E. AURENCHE-BEAU), de la femme (article de V. DALLET-MANN). C'est la section la plus représentée dans la sélection d'articles que nous présentons ici. La quatrième section réunit les approches didactiques : le roman graphique comme support d'évaluation remédiate, en méthodologie CLIL ou EMILE (articles de R. F. I. VISIONE, de J. FEIX), la bande dessinée pour enseigner l'histoire, le roman graphique comme objet didactique fondamental dans l'enseignement d'une langue étrangère, non seulement comme véhicule textuel d'informations linguistiques mais aussi comme outil à caractère divulgatif pour l'apprentissage d'une culture différente, culture qui émerge dans les images relatives aux thématiques fondamentales ayant caractérisé l'histoire italienne ou allemande. La cinquième et dernière section aborde les questions de traduction, d'adaptation et de réécriture, la rencontre du roman graphique avec la littérature et le cinéma (article de S. FAURE-GODBERT).

Les articles présentés ici dans le cadre de l'appel *Le roman graphique en langues romanes et germaniques* reflètent la diversité des approches, en permettant de s'exprimer des points de vue à la fois traditionnels et innovants sur un objet d'étude original et en visant la transversalité. Le projet a réussi à allier des écoles théoriques et des disciplines différentes (par exemple, pour la session linguistique, guillaumisme, cognitivisme, comparatisme etc.), à offrir une diversité tant sur le plan des langues décrites que sur les domaines d'analyse proposés (éditorial, textuel et iconographique, littéraire, civilisationniste, pédagogique, etc.). Sa réussite sera pleinement visible avec le deuxième volet de la publication des articles consacrés au domaine des langues romanes, dans un prochain numéro des *Cahiers d'Etudes Romanes* (AMU). L'ouverture affichée a eu des conséquences positives immédiates avec des propositions de nouvelles collaborations, le cadre plus vaste de notre projet sur la bande dessinée et le roman graphique. Nous espérons que la lecture des articles réunis ici dans un premier temps suscitera chez le lecteur le désir de prolonger l'exploration d'un genre protéiforme et porteur d'une richesse que nous ne faisons encore que découvrir.

Fait à Aix-en-Provence, le 20 juillet 2017

*Catherine Teissier<sup>1</sup>, Sophie Saffi<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Aix Marseille Univ, ECHANGES, Aix-en-Provence, France, littérature allemande contemporaine, relations franco-allemandes et transferts culturels, comparaison des systèmes politiques et sociaux, discours mémoriels et représentation de l'histoire, E-mail : catherine.teissier@univ-amu.fr

<sup>2</sup> Aix Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France, linguistique italienne et romane, représentation spatiale, psychomécanique du langage, corpus BD et roman graphique, E-mail : sophie.saffi@univ-amu.fr

## REPRÉSENTATION DE L'ENFANCE EN RDA DANS TROIS ROMANS GRAPHIQUES DES ANNEES 2000

EMMANUELLE AURENCHÉ-BEAU<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *A Representation of Childhood in the GDR in Three Graphic Novels of the 2000s.* The article deals with three German graphic novels, *Grenzgebiete* from Claire Lenkova (2009), *Such dir was aus, aber beeil dich* from Nadia Budde (2009) et *Kinderland* from Mawil (2014) and studies how the three authors evoke their childhood in the GDR of the 1980ies (autofictional/documentary approach).

**Key words:** *graphic novel, GDR, documentary/autofictional approach.*

**REZUMAT.** *Reprezentarea copilăriei în RDG în trei romane grafice din anii 2000.* Articolul se îndreaptă spre trei romane grafice germane, *Grenzgebiete* de Claire Lenkova (2009), *Such dir was aus, aber beeil dich* de Nadia Budde (2009) și *Kinderland* de Mawil (2014), spre a se interesa de modul în care autorii acestora își evocă, fiecare în maniera sa (autoficțională/documentară), copilăria în RDG-ul anilor 1980.

**Cuvinte cheie:** *roman grafic, RDG, demers documentar, demers autoficțional*

Une partie des romans graphiques<sup>2</sup> sur la RDA qui ont paru ces dernières années<sup>3</sup> se présentent comme des récits autobiographiques. Œuvres d'auteurs nés en RDA et y ayant vécu leurs années d'enfance et de jeunesse, ils évoquent

---

<sup>1</sup> Université Lumière-Lyon2, LCE EA 1853, littérature et histoire : impact de l'histoire sur la production littéraire (notamment romanesque) des écrivains de langue allemande, évolution des genres littéraires, littérature et peinture la littérature allemande contemporaine et son rapport au passé. E-mail : emmanuelle.aurenche@univ-lyon2.fr

<sup>2</sup> Sur la distinction entre roman graphique et bande dessinée cf par exemple Thierry Groensteen, « Roman graphique », in : *Neuvième art 2.0. La revue en ligne de la Cité internationale de la banque dessinée et de l'image*, Angoulême, septembre 2012, <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article448>.

<sup>3</sup> Hélène Camarade en recense une douzaine parus depuis 2009 et fait l'hypothèse que leur publication a accompagné le 20<sup>ème</sup> et le 25<sup>ème</sup> anniversaire de la chute du Mur, « Mémoires et représentations de la RDA dans le roman graphique et la bande dessinée allemande contemporaine », cf Aurenche-Beau Emmanuelle, Boldorf Marcel, Zschachlitz Ralf (dir), *RDA : culture, critique, crise*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017.

la RDA du point de vue de l'enfant qu'ils étaient dans les années 1970-80<sup>4</sup>. Nous nous pencherons ici principalement sur deux d'entre eux *Kinderland* de Mawil<sup>5</sup> et *Choisis quelque chose, mais dépêche-toi ! (Such dir was aus, aber beeil dich !)* de Nadia Budde<sup>6</sup>.

Il est peut-être utile de présenter brièvement leurs auteurs. Né en 1976 à Berlin-Est, Mawil est l'auteur de plusieurs autres romans graphiques d'inspiration autobiographique, évoquant ses années de lycéen (*Die Band*, Berlin, Reprodukt, 2004), sa vie sentimentale (*Wir können ja auch Freunde bleiben*, Berlin, Reprodukt, 2003) ou son quotidien de jeune dessinateur (*Action Sorgenkind*, Berlin, Reprodukt, 2007). Née en 1967, Nadia Budde, est, quant à elle, l'auteur de nombreux albums-jeunesse, comme *Eins zwei drei Tiere* (1999) ou *Trauriger Tiger toastet Tomaten* (2000) pour ne citer que les plus connus. *Choisis quelque chose, mais dépêche-toi !* qui s'adresse à un public un peu plus âgé a été particulièrement remarqué et a reçu plusieurs prix en Allemagne, notamment le Prix Max und Moritz (*Max-und-Moritz-Preis*<sup>7</sup>) et le Prix de la littérature de jeunesse (*Deutscher Jugendliteraturpreis*) en 2010. Il a également été primé à l'étranger, obtenant le prix de la foire du livre de jeunesse de Bologne en 2010 et la « pépite » dans la catégorie BD/manga du festival de Montreuil en 2012.

Après avoir brièvement présenté la manière dont les deux auteurs construisent leur récit (de sortie) d'enfance, nous voudrions surtout nous intéresser à la manière dont leurs livres parviennent, chacun à leur façon, à donner aux (jeunes) lecteurs une idée de la vie d'un enfant dans la RDA des années 1980. Afin de mieux cerner la spécificité de leur approche, nous aurons également recours à la comparaison avec un autre roman graphique qui fait des choix narratifs et esthétiques différents, celui de Claire Lenkova, *Grenzgebiete*<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> La présentation de Nadia Budde est accompagnée d'une photo qui la représente avec le même vêtement et les mêmes couettes que son personnage. Le nom du personnage principal de *Kinderland*, Mirco, surnom de Marco Wutzke (K 124) n'est pas sans faire écho à celui de l'auteur, Markus Witzel, Mawil, son pseudonyme, en étant un autre avatar.

<sup>5</sup> Berlin, Reprodukt, 2014 ; traduction française de Paul Derouet : *Kinderland*, Paris, Gallimard, 2014. Nous utiliserons désormais l'abréviation K pour le citer.

<sup>6</sup> Frankfurt am Main, Fischer, 2009 ; traduction française de Vincent Hautmann : *Choisis quelque chose, mais dépêche-toi!*, Paris, L'Agrume, 2012. Nous utiliserons l'abréviation S pour le citer, les pages n'étant pas numérotées, nous nous contenterons de renvois aux chapitres.

<sup>7</sup> *Kinderland* l'a obtenu en 2014. En 2015, Mawil a été invité au festival d'Angoulême, sur le site duquel on trouve une très bonne présentation en français de son roman graphique: <http://www.lintermede.com/dossier-festival-bd-angouleme-portrait-markus-witzel.php>.

<sup>8</sup> Hildesheim, Gerstenberg, 2009. Le livre n'est pas traduit en français. Nous le citerons en utilisant l'abréviation G suivie du numéro de la page.

Le même phénomène s'observe en ce qui concerne la question de la fuite (approche autofictionnelle/approche documentaire).

## Mawil, une chronique des dernières semaines de la RDA

Le livre de Mawil, pour commencer par lui, est de facture plutôt classique, avec des planches composées de vignettes en nombre variable dont la taille s'ajuste aux besoins de la narration. Le dessin emprunte à différents styles, en fonction des réalités évoquées<sup>9</sup>. La présence de la tour de télévision et celle du Mur (K 47) situent clairement l'action du livre à Berlin-Est, tandis que l'évocation de son ouverture à la fin du livre date précisément l'action<sup>10</sup>. Son personnage principal est le jeune Mirco, *alter ego* de l'auteur, un garçon âgé d'une douzaine d'années dont on découvre le quotidien de collégien. Le récit est fait d'une succession de séquences. Après un avant-propos montrant le réveil difficile du héros (K 3-7), le livre décrit une de ses journées (K 11-51) : son trajet pour se rendre au collège, ses cours, sans oublier les récréations. Le roman évoque ensuite (K 52-105), de manière plus décousue, divers moments du quotidien : ses activités après l'école, les jeux dans un terrain vague, ses cours de piano, son service d'enfant de chœur, les après-midis de pionniers, ainsi que les moments passés en famille, les repas du soir, les disputes avec sa petite sœur, un week-end au bord de la mer... Le chapitre central (K 108-153) est occupé par l'évocation d'une sortie de classe, puis le quotidien reprend jusqu'à l'ouverture du Mur (K 156-292).

Ce cadre posé, le livre de Mawil se présente comme une évocation relativement classique d'entrée dans l'adolescence, largement centrée autour des thèmes de l'opposition entre le monde des jeunes et le monde des adultes (représenté par les parents et les professeurs), du jeu avec les limites et avec les « conventions » comme lorsque Mirco et ses camarades, lors de la sortie de classe, font le mur et déclenchent en pleine nuit la sirène d'alarme (K 143) ou lorsqu'ils refusent de fêter de manière convenue l'anniversaire des pionniers et décident, par un vote, d'organiser un tournoi de ping-pong (K 234).

Les allusions au contexte de la RDA sont certes discrètes, elles sont néanmoins bien présentes et le livre, si on le lit sous ce que Thierry Groensteen appelle le régime de la « contemplation »<sup>11</sup>, c'est-à-dire si l'on prête davantage attention à l'arrière-plan, au décor, aux clins d'œil de l'auteur au lecteur qu'à l'« action », peut être lu et regardé aussi comme un document sur la RDA de la fin des années 1980. La réussite et le succès du livre tiennent sans doute en grande partie au naturel avec lequel Mawil intègre, aussi bien dans le texte que dans

---

<sup>9</sup> Le fameux match de ping-pong qui occupe le centre du livre et qui en est la scène la plus longue est manifestement inspiré des mangas japonais.

<sup>10</sup> On sait par ailleurs que le personnage principal, Mirco, qui est le double de l'auteur, est en 7<sup>ème</sup> classe, il a donc 12-13 ans, ce qui correspond à l'âge qu'avait Mawil (né en 1976) en 1989.

<sup>11</sup> *La BD mode d'emploi*, Paris, les impressions nouvelles, 2007, p. 68.



l'image, un certain nombre d'éléments propres à la RDA. Sont ainsi évoquées des réalités concernant la vie des jeunes, comme l'organisation des pionniers Ernst Thälmann (du nom d'un résistant communiste arrêté par les nazis et mort en camp de concentration), une organisation de jeunesse à laquelle appartenait tous les jeunes entre 9-10 et 13-14 ans. Le fait que le seul élève de la classe qui n'en fait pas partie subisse les pressions insistantes de la professeure de russe (qui en est la responsable au sein du collège) montre bien la force de l'emprise idéologique exercée par le régime sur la jeunesse. Texte et image, en tout cas, se complètent parfaitement pour en montrer les rituels : saluts, slogans (« Freundschaft », « Für Frieden und Sozialismus ... immer bereit »), chants (K 74), uniformes – chemise blanche et foulard rouge. L'ensemble est cependant traité avec humour, comme le montre, par exemple, la succession de deux vignettes représentant, l'une, un vitrail de l'église où Mirco est enfant de chœur – on y voit le Christ en croix – et l'autre, une peinture réaliste-socialiste avec un ouvrier et une paysanne brandissant un drapeau rouge (K 73-74), et par le fait que Mirco répond « Amen » au lieu de « Toujours prêts » ! *Kinderland* aborde, en effet, aussi le fait que Mirco appartient à une famille catholique et montre combien l'appartenance à une Église et la pratique religieuse étaient taboues – Mirco qui doit se rendre à l'église pour y servir la messe n'ose pas dire la vérité à son ami Torsten et lui fait croire qu'il a un cours de piano (K 70).

Sont également évoqués la propagande anti-impérialiste et le discours manichéen à l'égard de l'Ouest, l'association texte-image étant, là encore, particulièrement bien exploitée : le discours de Mme Kranz, la professeure de russe qui est également, comme on l'a vu, la responsable des pionniers, est accompagné de dessins reproduisant des images des films de propagande qui étaient montrés aux élèves (K 84). On découvre cependant aussi, autre réalité de la RDA, que la même Mme Kranz, toute responsable des pionniers qu'elle est, lit le *Spiegel*, un hebdomadaire de l'Ouest et regarde la télévision de la RFA (K 216) !

Est également évoqué le sujet tabou de la « fuite de la République ». On apprend par exemple qu'une des élèves de la classe, absente depuis plusieurs semaines, est passée à l'Ouest avec sa famille (K 28, 86). On comprend aussi que Torsten est mal vu de Mme Kranz et d'un certain nombre d'élèves parce que son père a quitté la RDA (K 85) et on découvre que les parents de Mirco envisagent eux aussi de partir (K 105).

Mais la vie en RDA est aussi évoquée grâce aux objets du quotidien. L'appartement de la famille de Mirco contient ainsi un certain nombre d'objets typiques de la RDA. Dans la chambre de Mirco (K 3) on découvre, par exemple, la peluche du Sandmännchen qui renvoie à une célèbre émission de télévision pour enfants et la revue *Mosaik*, une revue de bandes dessinées, probable lecture de Mawil lui-même. Le mobilier du salon avec la table basse, le canapé à carreaux marron, la vieille télévision (K 50) sont également tout à fait représentatifs. Les

décor extérieurs, l'architecture, avec les grands ensembles en béton préfabriqué (les *Plattenbauten*, K 14), le mobilier urbain, la présence d'une fresque dans le plus pur style réaliste-socialiste (K 220) contribuent eux aussi à ancrer le récit dans la réalité de la RDA. Ils évoquent également discrètement certaines réalités de la vie quotidienne : la queue devant la boucherie, les *Trabant* (en panne K 12), les bus (déviés K 15)... Ce souci d'ancrer le récit dans une réalité spatio-temporelle bien précise se retrouve aussi dans le dessin des vêtements – la blouse de la dame du bus (K 15), les vêtements de sport démodés au regard des standards de l'Ouest (K 30) – et dans la représentation d'objets inconnus à l'Ouest, comme les jeux électroniques russes (K 20), les briques de lait (K 23), distribuées gratuitement aux enfants, le scooter *Schwalbe*, scooter-culte de la RDA (K 208) ou dans l'emploi d'expressions propres à la RDA comme « Volkseigentum » (propriété du peuple), « Klassenkollektiv » (collectif classe), « Pionierehrenwort » (parole de pionnier) auquel Torsten, qui n'est pas pionnier, préfère « Indianerehrenwort » (parole d'Indien) (qui renvoie aux romans de Karl May, redécouvert en RDA dans les années 1980 (K 152-153), « Westpakete » (paquets en provenance de l'Ouest (K 151)), « die Firma », (l'entreprise, pour désigner la « Stasi ») (seul terme qui bénéficie d'une note explicative).

Tout cela fait de *Kinderland* un livre qui permet au lecteur de découvrir de manière assez complète et nuancée les différents aspects de la vie d'un collégien en RDA, entre nécessaire intégration et acceptation d'un certain nombre de rituels et jeu avec les limites qui permet une certaine marge de liberté.

### **Nadia Budde, une évocation thématique de la vie en RDA**

Le livre de Nadia Budde, pour aborder un autre exemple de roman graphique évoquant une enfance et une jeunesse en RDA, se caractérise par une plus grande variété formelle que celui de Mawil : certains chapitres (ch 2,7) ne comportent aucun découpage en cases, d'autres (ch 7) alternent pages découpées en vignettes (avec ou sans bulles) et pages plus libres ; le texte est tantôt inséré dans des rectangles ou des ellipses de couleur, tantôt libre, disposé par exemple en arrondi ou en biais pour épouser le dessin, il peut même occuper l'ensemble de la page (ch 6) et, dans un inventaire à la Prévert, répertorier tout ce qu'est « être un enfant ».

Notons en outre que, contrairement à celui de Mawil, il ne comporte aucune indication précise de temps et de lieu – on n'y trouve aucune date et ni les scènes à la campagne, ni les scènes dans le grand ensemble périurbain ne sont précisément situées. Il ne contient pas non plus de véritable récit, de véritable « action ». Les différents chapitres évoquent davantage des souvenirs regroupés autour de thèmes, comme le monde des adultes/des grands-parents ;

la place et le rôle des femmes dans la société ; la vie à la campagne/la vie à la ville ; l'école ; les activités d'un enfant ; ses questionnements métaphysiques autour de la mort ou du temps<sup>12</sup>. Épousant le point de vue de l'enfant, il se caractérise surtout par une attention à des détails et par le côté très sensuel des souvenirs qui peuvent être visuels (les vêtements tous identiques des femmes, la nuque craquelée du grand-père), mais aussi auditifs (les tubes de l'époque), gustatifs (le goût des pommes de terre cuites à la poêle avec un œuf, celui de la bière à laquelle on ajoute du sucre ou de l'intraduisible « liqueur d'œuf » (Eierlikör)) ou encore olfactifs (l'odeur de la sueur des femmes quand elles reviennent des champs). Ils permettent en tout cas au lecteur de se faire une idée très concrète de l'enfance de la narratrice.

Une des grandes qualités du livre est, en outre, d'évoquer une enfance dans sa dimension universelle<sup>13</sup>, sans occulter ni mettre excessivement en avant le fait que cette enfance s'est déroulée en RDA. Le livre nous semble, en effet, donner à la RDA sa juste place de composante parmi d'autres de l'enfance de la narratrice. Nadia Budde inévitablement, et c'est bien sûr un des intérêts du livre, la donne néanmoins à voir par le dessin et par le texte. Le choix de couleurs plutôt ternes (bleu gris marron) qui dominent le livre et qui frappent aussi bien dans l'évocation de la vie à la campagne que de la vie en ville, traduit ainsi, sans doute, la grisaille et l'uniformité qui pouvaient, dans une certaine mesure, caractériser la RDA.

La vie à la campagne semble marquée par un quotidien rythmé par le travail aux champs : on y voit les allers-retours du camion qui transporte les femmes, sans doute employées d'une coopérative agricole (LPG), dans un sens le matin, dans l'autre le soir (S ch 2). Les femmes sont toutes vêtues de la même manière, il y a les vêtements de travail semblables à ceux des hommes (salopettes bleues et bottes) et ceux de la maison (blouses et fichus aux motifs colorés) – l'enfant qu'était la narratrice remarque même que toutes semblent en outre porter les mêmes culottes roses qu'elle voit sécher sur les cordes à linge (S ch 1), allusion au système économique de la RDA et à la production en masse de produits tous semblables... Elles ont en outre toutes la même coiffure, la même permanente parfois ratée.

---

<sup>12</sup> Il a d'ailleurs pu être comparé à un dictionnaire en bandes dessinées : Julia Franck, « Erzähl, wie es war », *Die Zeit*, 10-6-09 <http://www.zeit.de/2009/25/L-KJ-Budde>.

<sup>13</sup> Le sous-titre allemand « Kindsein in zehn Kapiteln » nous semble précisément insister sur cette dimension universelle d'évocation de l'enfance, le lieu où se déroule cette enfance étant d'une certaine manière secondaire, même s'il est évidemment impossible d'en faire abstraction. Il nous semble regrettable que la traduction française ait précisé « Souvenirs d'enfance de Berlin-Est en dix chapitres ». *Kinderland* nous semble de même mettre l'accent sur l'enfance et sur la RDA avant tout comme pays de l'enfance.

La vie en ville, plus précisément dans le grand ensemble situé en périphérie d'une ville qui n'est pas nommée, où elle vit avec sa mère est également placée sous le sceau de l'uniformité. Nadia Budde évoque et représente les appartements tous agencés selon le même plan et tous meublés de la même manière si bien que, comme le remarque la narratrice avec humour, on n'est pas désorienté dans les appartements de ses amis (S ch 7).

Mais cette uniformité et ce poids de la collectivité ne semblent pas exclure des moments de fête, représentés au contraire à l'aide de couleurs vives, où l'on s'habille autrement et où l'on prépare des mets qui sortent de l'ordinaire, comme à l'occasion d'une fête de famille (les cinquante ans de mariage de ses grands-parents (S ch 2)) ou comme le jour de la fête des femmes, le 8 mars. Si les femmes travaillent comme des hommes, portent des bleus de travail, ont de grosses voix, des mains calleuses et des aisselles non épilées qui sentent la sueur, elles ne savent pas moins, le jour de la fête des femmes, le 8 mars, s'offrir des broches à fleurs qui fascinent la petite fille qu'était la narratrice (S ch 2). Cette dernière se souvient aussi de ses jeux d'enfant, notamment avec l'ascenseur, qui donnent lieu à une double page sens dessus dessous (S ch 7), ou, à la manière d'un détective, sur les traces d'un camarade qui saigne du nez (S ch 8).

En lien avec cette présentation contrastée de la RDA, Nadia Budde évoque aussi certains aspects tabous, comme la pollution de certaines zones très industrialisées, notamment la région de Bitterfeld, où les usines chimiques déversaient leurs déchets dans les cours d'eaux si bien qu'ils étaient recouverts d'une pellicule argentée, tandis que le ciel était jaune et que les pluies étaient noires (S ch 4). Certaines autres réalités comme la surveillance de la population au moyen, par exemple, du « livre de maison » dans lequel devaient être consignés les visiteurs de l'Ouest, les écoutes téléphoniques, la surveillance de la population par la Stasi, le manque d'enthousiasme des adultes qui participaient, contraints et forcés, aux manifestations du 1<sup>er</sup> mai ou qui rechignaient à pavoiser leur fenêtre (S ch 7), sans oublier la peur du régime qu'une partie de la population quitte le pays, au point que le bulletin météo n'indiquait pas la profondeur de la Baltique ni celle de certains lacs, sont présentes elles aussi (S ch 4), mais davantage comme des choses qui intriguent l'enfant que comme des éléments utilisés à des fins de critique politique explicite.

## **Claire Lenkova, une approche documentaire de l'histoire de la RDA**

Le projet du livre de Claire Lenkova, quant à lui, est davantage de nature documentaire<sup>14</sup>, même si le récit est également mis (un peu artificiellement)

---

<sup>14</sup> La quatrième de couverture le présente comme un « Sachcomic », une BD documentaire ; son format (48 pages) relève en outre davantage de la BD classique.

dans la bouche d'un enfant qui, à l'occasion d'une excursion dans les montagnes qui se trouvent entre la Bavière et la Thuringe, dans une zone qui se trouvait donc sur la frontière inter-allemande, demande à son petit frère s'il se souvient encore de la RDA qu'ils ont quittée enfants et se met à lui raconter l'histoire de leur famille – le livre, comme ceux de Budde et Mawil est également autobiographique<sup>15</sup>. Mais à la différence de *Kinderland* et de *Choisis quelque chose, mais dépêche-toi*, *Zones frontières (Grenzgebiete)* inclut l'histoire personnelle dans une histoire de l'Allemagne après la Seconde guerre mondiale qui commence par le rappel des conditions de sa division (G 9) et se termine avec la réunification (G 44) et qui est complétée par des encarts explicatifs rédigés par/avec l'aide d'un historien (Bernd Lindner de la *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland/Zeitgeschichtliches Forum Leipzig*).

L'évocation des destins des différents membres de la famille à partir d'une sorte d'album-photos illustre ainsi différentes réalités de la RDA plutôt liées à ses « mauvais côtés », car aucun des membres de la famille n'adhère au régime. Le grand-père, qui se situe très rapidement dans une attitude critique, quitte le pays, y abandonnant sa femme et sa fille, c'est-à-dire la mère de la narratrice (G 14). Les parents de la narratrice, qui sont chrétiens, refusent de participer au régime et en subissent les conséquences : le père, qui ne veut pas faire son service militaire, est incarcéré et passe plusieurs années en prison (G 19-20) ; la famille survit difficilement (G 20) et découvrira qu'elle était surveillée par la Stasi (G 27) ; les enfants, qui ne font pas partie des organisations de jeunesse de la RDA, ne pourront pas passer le bac et devront se contenter d'emplois subalternes (G 25).

Le graphisme semble tout à fait en lien avec ce caractère documentaire. Il est très réaliste, certaines vignettes sont en noir et blanc, légèrement colorisées et ressemblent, comme on l'a vu, à des photos (G 5, 11, 20, 26, 40), certains dessins reprennent même des séquences de télévision (G 23, 41, 44) et citent des slogans, comme ceux des manifestations de l'automne 1989 (G 41). Comme Mawil et Nadia Budde, Claire Lenkova apporte en outre un soin tout particulier au dessin des décors qui évoquent parfaitement la RDA, que ce soit les scènes d'intérieur avec le salon des parents de la narratrice (G 15, 27), le magasin « Konsum » dans lequel sa mère l'envoie faire les courses ou les scènes d'extérieur, les scènes de rue (G 17, 21) et la reproduction quasi-photographique du siège de la Stasi (G 26). Il est juste un peu regrettable qu'on ait parfois l'impression que les dessins et les phylactères servent seulement à illustrer les récitatifs qui sont eux-mêmes une illustration

---

<sup>15</sup> La quatrième de couverture indique que le livre s'appuie sur des expériences personnelles de l'auteure. Claire Lenkova précise elle-même dans une interview que ses parents qui étaient témoins de Jehova, ont quitté la RDA à la fin des années 80 et qu'ils se sont installés en Bavière, <http://www.art-magazin.de/kunst/6440-rtkl-kopfkino-dresden-comics-gehoren-die-galerie>.

des explications historiques (G 9, 12, 21). La qualité des dessins et la variété des approches choisies, qui témoignent d'une véritable recherche graphique, permettent cependant au livre, malgré cette ambition didactique assumée<sup>16</sup>, de ne jamais être ennuyeux. La frontière inter-allemande coupe ainsi la page (G 5) par une ligne en zig-zag, avec, d'un côté, une évocation de l'Ouest avec la Bavière et, de l'autre, une évocation de l'Est avec la Thuringe (il est juste curieux que la Thuringe soit à gauche de la ligne et la Bavière à droite...). Un mur en construction dessiné de biais coupe de même la double page (G 10-11), avec des dessins représentant, d'une part, des gens sautant d'une fenêtre ou empruntant un tunnel dans l'espoir de passer à l'Ouest et, de l'autre, des policiers est-allemands devant un mirador ou un poste-frontière. L'ouverture du mur dans la nuit du 9 au 10 novembre 1989, quant à elle, est représentée par une file de Trabant traversant la double page (G 42-43). Le livre témoigne aussi d'un souci de se mettre littéralement à la hauteur d'un enfant en représentant, par exemple, en contre-plongée la vendeuse du magasin où sa mère l'envoie faire les courses ou en évoquant la manière dont l'enfant voit la réalité, imaginant par exemple que les Trabant, parce qu'elles dégagent un nuage de fumée, fonctionnent selon le même procédé de propulsion arrière que les fusées (G 17). Elle évoque aussi ses questions (elle demande par exemple à sa mère pourquoi elle ne va pas au jardin d'enfants<sup>17</sup>), ses difficultés à comprendre certains mots du langage des adultes comme « staatenlos » (apatride) lorsque ses parents évoquent leur statut une fois que leur demande de départ définitif de la RDA aura été acceptée : elle l'associe à « schwebelos, schwebend » (planant, flottant) (G 34). Elle fait aussi une place à ses souvenirs d'école, affirme aimer « l'ordre et la discipline » qui y règnent (G 23), même si tout le monde ne croit pas que « la RDA va rattraper et même dépasser la RFA », comme l'affirmait la maîtresse (G 23). Tous ces aspects personnels qui rendent le livre vivant et authentique sont certainement, avec la rigueur de sa reconstitution historique et avec la qualité de ses encarts informatifs, un des éléments expliquant l'intérêt que le livre a suscité, même s'il ne semble pas avoir connu le même succès que celui de Mawil et Nadia Budde.

Chacun à leur manière, les trois livres étudiés montrent donc, à partir des souvenirs d'enfance de leurs auteurs, ce qu'était la vie en RDA. Si Mawil choisit de l'évoquer en abordant une période bien délimitée, celle qui précède immédiatement la chute du Mur, Nadia Budde privilégie une approche thématique,

---

<sup>16</sup> Comme l'indique la 4<sup>ème</sup> de couverture : « Deutschland war vierzig Jahre lang durch Mauer und Stacheldraht geteilt. Für Kinder von heute ist das kaum noch vorstellbar. Wie es zu Teilung, Mauerfall und Wiedervereinigung kam und wie es war, das Leben in der DDR, wird in diesem Sachcomic (...) erzählt ».

<sup>17</sup> Les explications historiques précisent que l'éducation politique commence dès la crèche et se poursuit au jardin d'enfants et à l'école (G 19).

tandis que Claire Lenkova a recours à la forme de l'album-photos qui lui permet de traiter la totalité de la période d'existence de la RDA. Ces différents types d'approche, ainsi que le choix de l'autofiction pure chez Mawil et Nadia Budde, et d'une combinaison autofiction/approche documentaire chez Claire Lenkova nous semblent complémentaires, notamment pour des lecteurs n'ayant pas connu la RDA. Ces derniers pourront lire avec profit, pour mieux comprendre les livres de Mawil et Nadia Budde, les explications données dans le livre de Claire Lenkova<sup>18</sup>. On peut cependant se demander si les romans graphiques plus personnels et plus spontanés ne sont pas plus efficaces dans la transmission de la mémoire.

## BIBLIOGRAPHIE

- BUDDE, Nadia (2012) *Such dir was aus, aber beeil dich*, Fischer, Frankfurt am Main; traduction française de Vincent Hauptmann : *Choisis quelque chose, mais dépêche-toi !*, L'Agrume, Paris, 2012.
- CAMARADE, Hélène (2017) « Mémoires et représentations de la RDA dans le roman graphique et la bande dessinée allemande contemporaine » in AURENCHE-BEAU Emmanuelle, Marcel BOLDORF et Ralf ZSCHACHLITZ (dir.) *RDA. Culture-critique - crise. Nouveaux regards sur l'Allemagne de l'Est*, Septentrion, Villeneuve d'Ascq.
- FRANCK, Julia (2009) « Erzähl, wie es war », *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/2009/25/L-KJ-Budde> consulté le 3-2-17.
- GROENSTEEN, Thierry (2007) *La BD mode d'emploi*, Paris.
- GROENSTEEN, Thierry (2012) « Roman graphique », in : *Neuvième art 2.0. La revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, Angoulême ; URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448> consulté le 3-2-17.
- KENNEDY, Daniel (s. d.) « Au bord de la vie », *L'intermède*, <http://www.lintermede.com/dossier-festival-bd-angouleme-portrait-markus-witzel.php> consulté le 3-2-17.
- LENKOVA, Claire (2009) *Grenzgebiete* Gerstenberg, Hildesheim.
- MAWIL (2014) *Kinderland*, Berlin, Reprodukt, traduction française de Paul Derouet, *Kinderland*, Paris, Gallimard, 2014.

---

<sup>18</sup> On en trouve notamment sur l'école et les pionniers (G 23), la situation des églises (G 15), les conditions de logement et la construction des grands ensembles en béton préfabriqué, les *Plattenbauten* (G 16), la télévision (G 24), les raisons des difficultés à se procurer certains biens de consommation (G 22, 31), la pollution (G 17), la surveillance des citoyens par la *Stasi* (G 26), la NVA (G 19), les conditions à remplir pour quitter la RDA (G 32), la chute du mur et l'ouverture de la frontière inter-allemande (G 41-43).

## **IM LAND DER REBELLEN : UN ROMAN GRAPHIQUE AU SERVICE DE L'UE ?**

**INGEBORG RABENSTEIN-MICHEL<sup>1</sup>**

**ABSTRACT.** *Im Land der Rebellen: a Graphic Novel at the Service of the EU?* *Im Land der Rebellen (Au pays des rebelles)* is one of the fourteen titles that the UE Bookshop provides in its 'comic book corner'. This comic book that tells, through boxes and speech bubbles, the story of a humanitarian action after a natural disaster in a war zone, is clearly designed as a communication tool for a young audience expected to be appealed by such a medium. The intention, probably laudable, of triggering empathy or even more: commitment, has some limits though. As a matter of fact, *Im Land der Rebellen* presents of course some characters making the identification easier but the graphic and text edulcoration of the reality of such an intervention softens a story that ends up being an enlightening tale close to an unlikely romance.

**Key words:** *EU, comic, humanitarian action, communication tool, instrumentalization.*

**REZUMAT.** *În Țara Rebelilor : un roman grafic în serviciul UE?* *Im Land der Rebellen (În Țara Rebelilor)* face parte dintre cel paisprezece titluri pe care le propune UE Bookshop în colecția sa de BD. Acest album care urmărește, sub formă de cutii și bule, o intervenție umanitară după un dezastru natural într-o zonă de conflict armat, este în mod clar conceput ca un instrument de comunicare destinat unui public, tânăr care ar trebui să fie atras sau chiar sedus de acest suport. Intenția de a genera empatie sau chiar angajament, fără îndoială laudabilă, cunoaște totuși limite. *În Țara Rebelilor* propune caractere care facilitează identificarea, dar edulcorarea grafică și textuală a realităților unei astfel de intervenții netezește o narațiune care se termină într-o poveste edificatoare apropiată de o idilă oarecum credibilă.

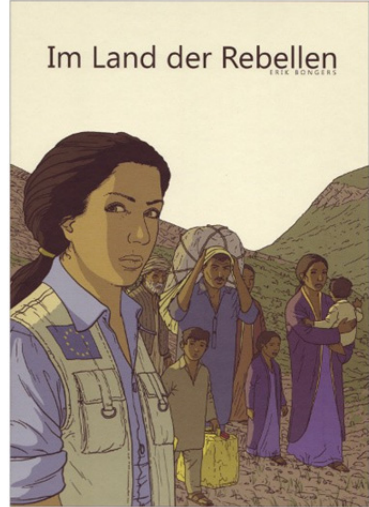
**Cuvinte cheie:** *UE, BD, acțiune umanitară, instrument de comunicare, instrumentalism.*

---

<sup>1</sup> Université Claude Bernard Lyon 1, LCE / EA 1853, domaines de recherche : littérature et mémoire, écritures autobiographiques féminines, transpositions fictionnelles XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècles, bande dessinée, E-mail : ingeborg.rabenstein-michel@univ-lyon1.fr



*Im Land der Rebellen* (*Au pays des rebelles*) d'Erik Bongers, Allemand de Thorsten Münch, publié par les Éditions de l'Union européenne en 2010, est l'un des quatorze titres que propose l'UE Bookshop, librairie en ligne<sup>2</sup> qui comprend différentes catégories d'ouvrages et de documents (enquêtes, statistiques, cartes, textes de référence etc.) ainsi que des archives remontant pour certaines à 1952. Plus de 100 000 titres en version électronique (pdf, e-books, CD-roms, DVD etc.) dans plus de 50 langues selon les cas, dont bien sûr les langues officielles de l'UE, y sont disponibles et peuvent être téléchargés, les versions papier étant *a priori* payantes. Le site donne bien sûr toutes les informations nécessaires pour contacter l'UE.



Les quatorze albums du « coin BD » traitent de sujets très divers : l'entrepreneuriat européen, le fonds social de l'UE, les avancées technologiques, l'agriculture biologique etc. La cible, mais aussi les principaux personnages de ces volumes, sont de jeunes Européens et Européennes susceptibles d'être volontaires pour « s'engager dans des aventures passionnantes, ne croient pas à la fatalité, sont prêts à sauver le monde<sup>3</sup> », parfois même avec l'aide d'extraterrestres comme dans *Infected* – le titre n'existe qu'en anglais – où l'héroïne et son « amie-du-futur » (« her-friend-of-the-future », cf. le synopsis de la BD) unissent leurs forces pour inciter les Terriens à agir ensemble pour vaincre et surtout prévenir les épidémies qui menacent de disparition le genre humain. L'objectif général est bien évidemment dans tous les cas non seulement d'expliquer l'action de l'Europe et d'illustrer de manière attractive ses principaux champs de réflexion et d'intervention, mais aussi de déclencher des prises de conscience voire de susciter des vocations.

*Im Land der Rebellen*<sup>4</sup>, récit d'une intervention humanitaire après une catastrophe naturelle majeure dans une zone de conflits politiques aigüés, est à ce titre tout à fait exemplaire. L'auteur précise dans le texte de présentation<sup>5</sup> qu'il s'agit d'une « histoire fictive destinée à illustrer le mode de travail – l'action –

<sup>2</sup> <https://bookshop.europa.eu>, première consultation le 12/02/2016.

<sup>3</sup> Cf. le texte de présentation, *ibid.*

<sup>4</sup> Les citations à suivre renvoient à cette édition de 2010. Traductions françaises par IRM.

<sup>5</sup> Cf. <https://bookshop.europa.eu>.

du service humanitaire de la commission européenne<sup>6</sup> », en prenant soin dans son avant-propos de souligner que toute ressemblance avec des personnes existantes ne saurait être que fortuite<sup>7</sup>. De nombreux indices visuels (les vêtements traditionnels dont le béret emblématique du commandant Massoud, une carte géographique rudimentaire mais explicite épinglée sur un mur etc.) ainsi que les noms bien que travestis des lieux permettent cependant aisément d'identifier la région afghano-pakistanaise qui est en effet régulièrement secouée par des séismes dévastateurs et meurtriers, les derniers datant d'avril et d'octobre 2016. De magnitude 6.6, l'épicentre du premier se trouvait à 282 km au nord-est de Kaboul. Le deuxième, d'une amplitude de 7.5, avait frappé la région de l'Hindou Kouch. Là encore, des indices graphiques permettent d'établir le lien. La comparaison des panels de la BD avec des vues de cette zone géographique ainsi qu'avec des photos prises après les séismes en question, témoigne en outre du souci du dessinateur de coller à la réalité.

Mais *Im Land der Rebellen* affirme vouloir informer surtout sur la réalité de l'intervention humanitaire, même dans un contexte complexe, par un récit qui oscille entre deux pôles : le pilotage de l'opération depuis Bruxelles et l'action sur le terrain. Il s'ouvre sur l'image d'une speakerine de la télévision belge annonçant qu'un grave tremblement de terre venait de faire 2000 morts et plus de 10 000 blessés à « Borduvia », l'épicentre se situant dans la ville de « Kellow ». De fortes secousses s'étaient étendues jusqu'aux montagnes « Urgi » contrôlés par « les rebelles ». Un envoyé spécial explique ensuite, en direct de Kellow et devant le panorama de la ville dévastée d'où émergent quelques modestes gratte-ciels encore debout, que des inondations meurtrières suite aux glissements de terrain et des débordements de fleuves sont imminents, d'où l'urgence de dépêcher sur place des équipes spécialisées. Suivent le compte à rebours, jour par jour, du travail de préparation et de suivi à Bruxelles ainsi que la description des opérations sur place.

Bongers rend aussi compte des aspects diplomatiques d'une telle intervention, toujours impératives, mais particulièrement incontournables dans une zone de conflit armé. Le problème : les tractations avec les instances officielles risquent de ralentir l'action. Le passage par l'ambassadeur de Borduvia à Bruxelles est donc provisoirement reporté. On décide de dépêcher sur place sans délai un expert susceptible d'obtenir plus facilement les papiers lui permettant d'entrer dans le pays, et, dans la mesure du possible, d'établir le contact avec les rebelles. À l'issue d'un court suspense graphique, cet expert

---

<sup>6</sup> « Eine fiktive Geschichte, die die Arbeitsweise des humanitären Dienstes der europäischen Kommission illustrieren soll », p. 2.

<sup>7</sup> « Jede Ähnlichkeit mit wirklichen Personen ist zufällig und unbeabsichtigt. », *ibid.*

s'avère une experte, Zana, une jeune femme brune dont nous ne connaissons que le prénom. « Field expert » auprès de l'UE, elle sera chargée de l'évaluation de la situation et de l'estimation des besoins matériels et financiers immédiats en lien avec un « desk-officer » (administrateur) à qui elle transmettra régulièrement les « sitrepts » (« situation reports » / rapports de situation, rapports d'étape) permettant le suivi de l'intervention depuis Bruxelles<sup>8</sup>.

Le plan d'un hélicoptère survolant la zone sinistrée introduit le déplacement du récit de Bruxelles sur le terrain et inaugure le va-et-vient entre les deux pôles qui durera jusqu'à la fin de la BD. Zana se pose à Kellow et y rencontre les ONG déjà à l'œuvre. Avec leur aide, elle procède à un premier état des lieux qui se révèle désastreux : une nouvelle estimation s'élève maintenant à 20 000 morts et plus de 30 000 blessés qui manquent de tout, et, plus préoccupant, les victimes hésitent, par crainte des rebelles, à rejoindre les camps humanitaires susceptibles de les accueillir et de leur fournir un toit provisoire, un peu de nourriture et de l'aide médicale. Elle visite ensuite le centre-ville largement détruit par les glissements de terrain et un hôpital. Zana y découvre l'étendu des problèmes non résolus : un approvisionnement insuffisant en eau potable, l'acheminement difficile de la nourriture, une distribution peu équitable des rares denrées, des problèmes d'organisation des soins, le manque de médicaments et d'hygiène etc. Elle devra ensuite entrer en contact avec les rebelles contrôlant les montagnes Urgi et les persuader d'accepter l'aide de la commission européenne. Elle réussit à franchir un check-point avec Robajo, son jeune guide local, et accompagnée par un journaliste, Ben Cordes, grâce à un heureux concours de circonstances : le garde-frontière est originaire de la région sinistrée et les laisse finalement passer. La rencontre avec les rebelles aura lieu dans le village de Robajo. Les négociations débutent dans un climat tendu voire hostile. Dans ce village en grande partie emporté par les inondations qui ont suivi le séisme, le chef des rebelles affirme contre toute évidence avoir la situation en main et refuse toute ingérence étrangère. La situation semble sans issue, mais deux nouveaux coups de chance changeront la donne : premièrement le soutien de Gabusha, grand-père de Robajo, ancien instituteur qui s'est improvisé conteur d'histoires pour adoucir le sort des enfants du camp, et, surtout, une secousse ultime au moment où Zana et ses compagnons s'apprêtent à quitter les lieux. La panique que ce nouveau tremblement provoque dans le camp incite le chef des rebelles à changer d'avis. Il acceptera même un cessez-le-feu, capitulant en quelque sorte sans conditions. Tout est bien qui finit bien.

---

<sup>8</sup> Ces termes figurant en anglais dans le texte correspondent à la langue de communication de la commission européenne.

Comme les autres titres du « coin BD », *Im Land der Rebellen* s'évertue donc à faire connaître, comprendre et promouvoir l'action de l'UE, ici dans le domaine humanitaire. Cet objectif se trouve résumé à la dernière page de l'album en une ultime synthèse qui réunit les items suivants :

- Crise humanitaire
- Acteurs humanitaires
- Principes humanitaires (neutralité, humanisme, indépendance, non affiliation à un parti politique)
- Zones d'interventions humanitaires<sup>9</sup>

Impossible de ne pas remarquer la répétition quasi incantatoire du terme « humanitaire », déjà filé tout au long de l'album : page 4, la commissaire européenne chargée d'attribuer les aides humanitaires déclare : « Comment le gouvernement de Borduvia pourrait-il faire face aux besoins humanitaires de la population<sup>10</sup> ? », soulignant ainsi à la fois les moyens manquants et l'obligation morale de l'UE d'apporter son aide. Elle ajoutera, page 5, « Quand des êtres humains ont besoin d'aide, l'argent ne doit pas entrer en considération<sup>11</sup> ». Zana de son côté insiste plusieurs fois dont une auprès de l'officier du check-point sur le principe de neutralité de l'aide humanitaire<sup>12</sup>, argument qu'elle avancera aussi, avec succès comme nous l'avons vu, auprès du chef des rebelles. Bongers montre cependant aussi que mêmes les instances gouvernementales semblent parfois réticentes à accepter l'aide étrangère : interrogé par les journalistes, l'ambassadeur de Borduvia auprès de l'ONU affirme certes que toute aide sur le terrain sera fournie aux équipes sur place, mais son visage semble exprimer une certaine méfiance – vis-à-vis des institutions internationales ou vis-à-vis de la presse ? Notons qu'à Borduvia, le journaliste Ben Cordes chargé de couvrir l'opération est parfois perçu comme une sorte de voyeur. Zana elle-même s'interroge par moment sur l'intérêt de prendre des photos quand on a besoin de bras... Accusation à laquelle Cordes, grand reporter accrédité auprès de la commission européenne<sup>13</sup>, répond en soulignant l'importance « de témoigner et d'informer le monde des désastres qui se produisent un peu partout sur le globe terrestre : comment faire sans les journalistes<sup>14</sup> ? ».

---

<sup>9</sup> Nous soulignons.

<sup>10</sup> « Wie soll die Borduvia-Regierung den humanitären Bedürfnissen der Bevölkerung nachkommen ? »

<sup>11</sup> « Wenn Menschen in Not sind und Hilfe benötigen, darf es [das Geld] keine Rolle spielen ».

<sup>12</sup> « Hilfe ist neutral », p. 24. D'autres principes (indépendance, humanisme ...) sont indiqués p. 40.

<sup>13</sup> Il travaille pour ECHO, le service humanitaire de l'UE.

<sup>14</sup> « Was wäre ohne die Journalisten ? Wie würde die Welt von den Katastrophen erfahren ? », p. 27.

Les dernières pages, de 37 à 39, nous donnent le récit de l'après-catastrophe, trois mois plus tard. Il est introduit par une case à vue panoramique qui reprend presque à l'identique celle qui montrait, page 19, le flanc des montagnes Urgi et ses villages dévastés par les coulées de boue ou partiellement emportés par les glissements de terrain. Cette fois-ci, le paysage un peu plus verdoyant signale un timide renouveau de la nature. Le terrain a été stabilisé, des maisons en dur ont été construites, et une autre case montre la place du nouveau village, organisée autour de la pompe à eau potable. Dans l'école du village où Gabusha a retrouvé sa fonction d'instituteur, son petit-fils Robajo distribue aux enfants des petits cadeaux probablement venus d'Europe : poupées, colliers, lettres... Zana y est reçue comme une héroïne, statut qu'elle refuse (bien entendu) modestement. Devant l'hélicoptère prêt à l'amener – vers d'autres aventures, pourrait-on presque dire – des élèves lui offrent un souvenir : une peinture sur bois montrant sur fond bleu – le bleu européen – une ronde d'enfants se tenant par la main (p. 39). En haut à droite, le cercle d'étoiles dorées du drapeau de l'UE fait écho à cette image. Le chromatisme plus chaud de ces dernières pages exprime la reprise de la vie : les mauves et roses parme francs prédominent maintenant pour les vêtements, et les multiples dégradés de bleu font le lien avec le drapeau européen, soulignent la réussite de l'intervention et symbolisent l'espoir. Cette fin (trop ?) heureuse est complétée dans la toute dernière case par le paratexte à l'allure de manifeste :

Chaque année, des conflits, sécheresses, séismes et autres catastrophes provoquent dans différentes parties du monde des crises humanitaires. Chaque année, des millions d'êtres humains perdent leur toit et doivent lutter pour la survie sans nourriture, eau et soins médicaux. La communauté internationale a le devoir moral d'aider les plus pauvres et les plus faibles. Dès le début d'une crise, des hommes et du matériel doivent être sur place le plus vite possible pour satisfaire les besoins les plus élémentaires des personnes concernées. Leur dignité doit dans tous les cas être préservée.

Les crises humanitaires ont toutes sortes d'origine. Souvent, elles sont la conséquence tragique de conflits armés ou le résultat d'événements climatiques extrêmes. Parfois, la mauvaise gestion de l'aide transforme un approvisionnement déjà précaire en famine.

Depuis longtemps, la commission européenne s'engage dans l'aide aux victimes de ces crises. Son service humanitaire, ECHO, veille à ce que les victimes des crises humanitaires reçoivent une aide concrète sans considération de leur nationalité, religion, sexe ou appartenance ethnique. ECHO travaille avec toutes les organisations d'aide aux victimes pour

apporter un soutien le plus rapidement possible après une catastrophe – et pour continuer de fournir de l'aide quand l'intérêt politique et médiatique a diminué<sup>15</sup>.

Que penser de ce récit, de ces images ? L'album se veut un outil de communication et de promotion. Si une telle intention semble tout à fait légitime et la cause défendue noble, on peut s'interroger sur la manière simplificatrice voire réductrice d'une démarche qui donne l'impression d'une instrumentalisation gênante. Car malgré la prétention au réalisme initialement affichée, Bongers se livre dans *Im Land der Rebellen* à un exercice de lissage textuel et visuel visant à masquer une « réalité vraie » jugée en l'occurrence trop éprouvante pour le jeune public à qui l'album est destiné. Ainsi, les victimes du séisme sont par exemple systématiquement montrées de manière 'rassurante' : pas de cadavres, pas de sang (juste un pansement immaculé autour de la tête d'un blessé dans un hôpital que visite Zana), pas un seul vêtement déchiré ou même sali. Seule la disparition quasi-totale de la couleur (les tonalités terre – brun, beige, marron – et des bleus délavés et mauves passés composent une palette chromatique éteinte où même le vert de la végétation disparaît sous la boue) exprime leur détresse. S'en détachent seulement deux taches éclatantes (rouge vif), respectivement l'affiche « DANGER » placardée sur un mur lézardé de Kellow (p. 16), et la pancarte « Check point » annonçant l'entrée dans la zone contrôlée par les rebelles (p. 21). L'unique onomatopée (« RRRRRRrrrrr », p. 34) de l'album symbolisant le grondement décroissant de l'ultime (et miraculeuse) secousse du séisme se présente dans un dégradé allant du rouge (danger) au rose pâle (apaisement, fin de la menace). Ce n'est qu'à la fin du récit – les pages 37 à 39 déjà citées – que des couleurs plus vives – des couleurs de vie – font leur apparition.

---

<sup>15</sup> « Jedes Jahr kommt es durch Konflikte, Dürren, Erdbeben oder andere Katastrophen in vielen Teilen der Welt zu humanitären Krisensituationen. Jahr für Jahr werden dabei Millionen von Menschen obdachlos und müssen ohne Wasser, Nahrung und ärztliche Hilfe um ihr Leben kämpfen. Die internationale Gesellschaft hat die moralische Pflicht, den Ärmsten und Schwächsten zu helfen. Wo auch immer eine Krise ausbricht, müssen Helfer und Material binnen kürzester Zeit zur Stelle sein, damit die elementarsten Bedürfnisse der betroffenen Menschen rasch gedeckt werden. Damit muss zugleich ihre Menschenwürde gewahrt bleiben. Humanitäre Krisen haben vielfältige Ursachen. Häufig sind sie tragische Folge bewaffneter Konflikte oder Ergebnisse extremer Wetterbedingungen. Manchmal ist Misswirtschaft dafür verantwortlich, dass eine ohnehin schon prekäre Versorgung zur Hungersnot wird. Die Europäische Kommission engagiert sich seit Langem dafür, den Opfern solcher Krisen zu helfen. Ihr humanitärer Dienst, ECHO, sorgt dafür, dass Krisenopfer unabhängig von Staatsangehörigkeit, Religion, Geschlecht oder ethnischer Zugehörigkeit konkrete humanitäre Hilfe erhalten. ECHO arbeitet mit Hilfsorganisation zusammen, um schnellstmöglich nach Ausbruch einer Katastrophe den Betroffenen zur Seite zu stehen – und Hilfe auch dann noch zu leisten, wenn das politische Interesse → Interesse und das der Medien abgeflaut ist », p. 39.

Formellement, les trente-six planches d'*Im Land der Rebellen* comptent entre cinq et dix cases ou vignettes de taille, cadrage et organisation variés. Des pages peu chargées alternent ainsi avec des pages très denses, les premières proposant pour l'essentiel des vues d'ensemble – Bruxelles, quartier Europe (p. 3), vue aérienne de la zone sinistrée (p. 6), aperçu panoramique des sites et paysages dévastés, plan large du village de Robajo englouti par les flots (p. 28) ou encore de Robajo devant une tombe sommaire qu'il craint être celle de son grand-père (p. 31). À ces « arrêts sur images », les pages particulièrement chargées opposent une accumulation de cases qui donne ainsi une impression d'accélération de l'action. En ajoutant les zooms et gros plans, par exemple sur les visages de Zana ou du chef des rebelles, ce récit graphique de facture par ailleurs plutôt classique se rapproche du principe du « film couché<sup>16</sup> », un film qui ne contiendrait cependant aucune image traumatisante susceptible de montrer trop clairement les conséquences d'une catastrophe naturelle d'une telle envergure et la réalité d'une action humanitaire dans de telles conditions.

La série de 'coups de chance/coups de théâtre' contribue à cette impression d'absence de concret. Leur accumulation – le gardien qui vient justement du village où Zana veut se rendre, la dernière secousse au bon moment de la négociation éclair, la présentation du chef des rebelles en patriarche magnanime, la reconstruction du village en un temps record etc. – semble trop belle pour être tout à fait vraisemblable : nul doute que des coïncidences heureuses se produisent dans la réalité, qu'elles sont nécessaires et peuvent souvent faciliter le travail des équipes, mais parions qu'elles n'arrivent que rarement aussi nombreuses et avec autant d'à-propos.

Tout aussi gênants, certains raccourcis et non-dits qui peuvent être perçus comme des tentatives de manipulation visuelle et/ou textuelle. Ainsi la représentation de la négociation de Zana avec le chef des rebelles. On peut supposer que les résistances que rencontrent les membres des équipes humanitaires de l'UE, surtout dans le cadre d'un grave conflit politique local, doivent être autrement plus vives (voire musclées) que ce que montre Bongers dans *Im Land der Rebellen*. Rappelons qu'après un premier refus « irrévocable », le chef des rebelles accepte l'aide étrangère dans un deuxième temps à condition que les distributions de nourriture et de médicaments soient confiées à ses hommes. Zana s'y oppose bien entendu, une nouvelle fois au nom du principe de la neutralité de toute aide humanitaire, mais essentiellement, et cela relève encore du sous-entendu, dans le souci d'éviter les prévisibles détournements. À notre surprise, le chef des rebelles (représenté comme un vieux sage plutôt

---

<sup>16</sup> Cf. la définition originale de la BD d'Hector Obalk dans « Répliques », France Culture, le 21 janvier 2017.

que comme un féroce guerrier) se rend aussitôt à l'argument, et accepte dès lors sans autre discussion toutes les conditions de Zana. « Vous êtes dure en négociation<sup>17</sup> » lui concède-t-il avant de disparaître définitivement du récit... Le résultat de cet échange hautement improbable impressionne fortement Ben Cordes et Robajo, et, surtout, justifie ainsi rétrospectivement la décision de Bruxelles de confier à nulle autre qu'à Zana les négociations périlleuses avec les rebelles de Borduvia.

Saluons le choix d'une jeune femme comme personnage principal du récit. Son anonymat maintenu des pages cinq à six avait ménagé un effet de surprise : avant le démarrage de l'opération, les instances bruxelloises avaient simplement évoqué quelqu'un de « très expérimenté », sans donner de nom. Ce n'est qu'après sept cases dans lesquelles elle était restée invisible que nous avons découvert enfin Zana, professionnelle des crises humanitaires. Peut-être un clin d'œil bienvenu envers les jeunes lectrices de ce récit, mais assurément aussi une 'ficelle' qui permet d'attribuer à un personnage féminin des réactions émotionnelles que se refusent de montrer les personnages masculins : une sensibilité à l'odeur (de décomposition ? p. 15) par exemple, le découragement (passager) face à l'ampleur de la tâche, ou encore l'adoption d'une attitude très maternelle envers Robajo quand il pleure son grand-père supposé disparu (p. 31).

C'est aussi le personnage de Zana qui figure en gros plan sur la page de couverture de l'album et invite à l'identification. De toute évidence, elle est le pivot du récit, (re)présentée comme une sorte de *dea ex machina* venue du ciel et repartant vers le ciel sa mission achevée. Son prénom (qui se décline d'ailleurs au féminin et au masculin) tirerait ses origines du terme arabe « sanâ » signifiant « grandeur » ou « élévation »<sup>18</sup> et n'a sans doute pas été choisi par hasard. Les Sana/Zana se distingueraient par un haut degré d'intelligence, d'activité et d'affectivité. S'y ajoutent les qualités supplémentaires de volonté, de sociabilité et de dynamisme, et le sens du contact humain. Ce portrait psychologique est complété par « une grande part de masculinité » (*ibid.*) et un sens du commandement au service d'une dévotion absolue pour les causes justes : un profil évidemment idéal pour une mission comme celle décrite par Bongers dans *Im Land der Rebellen*. Mais sans vouloir contester les aptitudes attribuées à Zana, on peut se demander si une jeune femme peut vraiment, malgré ses compétences, affronter et surtout vaincre les réticences de rebelles engagés dans un conflit armé dans une telle partie du monde, par sa seule force de persuasion, et en un minimum de temps.

<sup>17</sup> « Sie verhandeln hart », p. 35.

<sup>18</sup> Cf. [http://www.signification-prenom.net/signification\\_des\\_prenoms/prenom\\_ZANA.html](http://www.signification-prenom.net/signification_des_prenoms/prenom_ZANA.html), consulté le 7/01/2017.



Le principe du lissage du récit via le texte et les images génère aussi certaines impasses qui gênent la compréhension du contexte et des difficultés de l'action humanitaire décrite : nous ne trouvons par exemple aucune indication directe ou indirecte quant aux origines et à la nature du conflit, voire des risques qui en découlent pour les équipes sur place. Certes, l'objectif de l'album n'est pas de donner à son jeune public une leçon de géopolitique, mais une information minimale l'aiderait sans doute à mieux comprendre pourquoi par exemple les victimes de la catastrophe craignent tellement d'accepter l'aide apportée par les ONG ou les autres organismes internationaux. Comme pour bien d'autres questions, l'ouvrage nous renvoie à des conjectures personnelles.

Certaines options de communication deviennent évidentes avec les changements de titre : un album, cinq langues (allemand, anglais, français, italien, néerlandais), trois titres. En principe, chacun de ces trois titres est parfaitement traduisible dans les quatre autres langues. Les variations équivalent par conséquent à des décisions de mise en perspective différentes : le titre allemand *Im Land der Rebellen* annonce ainsi la confrontation avec des interlocuteurs hostiles, et nous incite à nous focaliser sur d'éventuelles situations de risque du récit. Les titres anglais (*Hidden disaster*, La catastrophe dissimulée), néerlandais (*Verborgen ramp*, idem) et italien (*Disastro nascosto*, idem) mettent l'accent sur la volonté – des instances officielles du gouvernement de Borduvia ? des rebelles ? – de cacher au monde leur incapacité à faire face à la catastrophe comme l'illustrent la réaction de l'ambassadeur de Borduvia tout comme l'attitude hostile du chef des rebelles au début de sa négociation avec Zana. Dans les deux cas, même si ce n'est sans doute pas pour les mêmes raisons<sup>19</sup>, l'aide étrangère est vécue comme une ingérence voire comme une humiliation. À l'opposé, l'efficacité de l'UE qui, une fois passée à l'action, rétablit l'ordre (la reconstruction et la réorganisation du village de Robajo) en trois mois seulement souligne encore plus cette incompétence locale... Le titre français, *Face à l'urgence*, plus neutre, souligne surtout l'importance de l'action immédiate, sans se référer au contexte politique et à ses risques. L'accent est résolument mis sur la gravité de la catastrophe et la situation des victimes qui nécessite réactivité et efficacité.

Les stratégies de communication peuvent donc être variables en fonction des pays pour ce récit évidemment invariable dont les omissions nous semblent représenter autant de limites à l'exercice de promotion. Bien sûr, tout récit, et pas seulement graphique, procède forcément par sélection et met en scène les éléments retenus en fonction de leur impact supposé. Mais l'absence d'une contextualisation géopolitique de la catastrophe ainsi que de toute explication même sommaire des causes du conflit, l'abstraction des notions de « blessé »

---

<sup>19</sup> Qui d'ailleurs auraient également méritées d'être explicitées aux jeunes lecteurs et lectrices.

et de « victime », l'étonnante impasse sur l'organisation effective des secours ainsi que l'ellipse finale – seul est montré le résultat de l'opération à l'exemple du village de Robajo, et on ne sait rien du reste du pays – nuisent à l'intention de l'album. Au fond, *Im Land der Rebellen* ne nous apprend rien sur le déroulement réel, concret d'une mission d'aide humanitaire. Pire, il l'édulcore en la présentant globalement comme une aventure gratifiante où les pires obstacles se trouvent forcément et miraculeusement levés. Un exemple : après nous avoir montré – de loin ! – les camps insuffisants des rebelles (tentes de fortune, absence de soins, absence d'eau potable...), nous ne verrons que très fugitivement un camp « modèle » que l'on pourrait supposer correspondre aux normes de l'UE. Nous passons presque directement de la dévastation au village reconstruit. Or une étape intermédiaire a forcément dû exister... Autre exemple : dès la fin de la négociation avec le chef des rebelles, le récit se focalise sur le village de Robajo et sur Robajo lui-même dont le destin individuel devient représentatif de celui de toutes les autres victimes. Mais celui-ci ne saurait décidément pas rendre compte du sort des « au moins vingt mille morts, chiffre qui monte malheureusement rapidement, et de trente mille blessés<sup>20</sup> » de la catastrophe. Il serait absurde de croire que tous les survivants connaîtront *in fine* une issue aussi heureuse que le jeune interprète de Zana qui retrouve sa famille et son village. Soulignons aussi que cette deuxième estimation annoncée page 8 dépasse de loin celle de la speakerine de la télévision belge au tout début du récit, mais que l'album ne donnera aucun bilan à la suite.

Se pose donc la question de savoir si nous pouvons considérer *Im Land der Rebellen* comme un outil efficace au service de l'UE comme le souhaite l'institution européenne. En ce qui concerne la forme, sans doute : l'attractivité certaine du support auprès d'un jeune public n'est plus à prouver, et le graphisme soigné, le choix des modèles d'identification (Robajo, Ben Cordes et surtout Zana) est indéniablement judicieux. Sur le fond cependant, il convient d'émettre des réserves : le trop fort lissage visuel et textuel, les trop nombreux coups de théâtre, l'absence de représentation réaliste des conséquences humaines et matérielles de la catastrophe et du travail des équipes humanitaires, ainsi que d'une contextualisation politique même minimale, le centrage sur le personnage de Robajo-victime pour susciter l'empathie, une exagération probable de l'efficacité du service humanitaire de l'UE, représentent autant d'éléments qui éloignent le récit de la représentation réaliste initialement annoncée, desservent l'objectif et versent dans l'instrumentalisation. On peut considérer comme profondément dérangeante la manière de présenter au public cible – rappelons que ces albums sont destinés, entre autres, aux établissements scolaires – une action humanitaire dans une zone géographique sinistrée non seulement par une

---

<sup>20</sup> « Derzeit gehen wir von 20 000 Toten aus. Die Zahl steigt leider weiterhin. 30 000 Verletzte. », p. 8.

catastrophe naturelle, mais par de graves conflits politiques, comme une « aventure passionnante » (cf. la citation note 2). Appeler à un engagement de ce type est sans aucun doute un exercice périlleux. Il convient d'autant plus de ne pas tromper le public visé en lui laissant croire qu'il pourra « sauver le monde » (ibid.)

L'album, s'il reste téléchargeable sur l'UE Bookshop, n'est en l'occurrence plus disponible en version papier dans aucune des cinq langues. Doit-on en déduire qu'une prise de conscience des limites de la stratégie de promotion ou peut-être plus prosaïquement qu'un impact jugé trop faible de l'ouvrage empêche sa réimpression ? Espérons surtout que cela signifie que l'UE a décidé d'engager une réflexion sur sa stratégie de communication, au moins dans ce domaine.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALBRAY, Patrick, « BD et propagande : un exemple nauséabond », in : *ACTUA BD*, mai 2004.
- BONGERS, Erik, *Im Land der Rebellen*, Luxembourg : Amt für Veröffentlichungen der Europäischen Union, 2010.
- FRESNAULT-DERUELLE, P, *Récits et discours sur la bande. Essai sur les Comics*, Hachette 1977.
- FOUKS, Stéphane, « L'art de la com' : l'insoumission permanente », in : *Le Débat*, n° 194, Mars-avril 2017.
- GROENSTEEN, Thierry, *Bande dessinée et narration*, PUF 2011.
- GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, PUF 2011.
- KNIGGE, Andreas C., « Made in Germany. Notes sur l'histoire de la bande dessinée en Allemagne », in : Ingeborg Rabenstein-Michel/Martine Benoît dir., *Krack! Tschock! Pflatsch! Bummm! La BD de langue allemande. GERMANICA n°47*, décembre 2010.
- MASSON, Pierre, *Lire la Bande dessinée*, PUL, 1985.
- PETERSEN, Robert, *Comics, Manga, and Graphic Novels : A History of Graphic Narratives*, Praeger 2011.
- ROUVIERE, Nicolas dir., *Bande dessinée et enseignement des humanités*, ELLUG 2012.
- STRÖMBERG, Fredrik, *La propagande dans la BD : un siècle de manipulation en images*. Traduit par Jérôme Wicky, Eyrolles 2010.
- TOUILLIER-FEYRABEND, Henriette, « Bande dessinée et publicité : l'art de récupérer », in : *Ethnologie française*, Deuxième édition, PUF 2002.

### Sitographie

- <https://bookshop.europa.eu>, consulté le 12/02/2016.
- [http://www.signification-prenom.net/signification\\_des\\_prenoms/prenom\\_ZANA.html](http://www.signification-prenom.net/signification_des_prenoms/prenom_ZANA.html), consulté le 7/01/2017.

## DIE GRAPHIC NOVEL IM FREMDSPRACHENUNTERRICHT

JEANNINE FEIX<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Graphic Novel in Foreign Language Class.* Working with graphic novels in a foreign language class increases the motivation of learners towards the language. Students get an idea of the text and themes by the help of the pictures; so it's easier for them to get into the text. They do not only read the text or pictures –graphic novel offer sequences, so it is possible to teach the *visual literacy* as well as *reading competences*. Moreover it's possible to work with authentic themes, themes which are not made for foreign language learners. A lot of different competences could be taught by working with graphic novels in a foreign language class.

**Key words:** *visual literacy, reading competence, film literacy, media critics, graphic novel*

**REZUMAT.** *Romanul grafic în predarea limbilor străine.* Întrebuițarea romanelor grafice în orele de limbă mărește motivația elevilor pentru învățarea limbilor străine. Aceștia trebuie să citească nu numai textul sau imaginile, ci, întrucât romanul grafic oferă secvențe, să se inițieze în lectura vizualului devenită *competență de a citi*. În plus, este posibil să se lucreze cu teme autentice, teme care nu sunt fabricate special pentru cursanții de limbi străine. Numeroase competențe pot fi formate cu ușurință prin întrebuițarea romanelor grafice în lecțiile de limbi străine.

**Cuvinte cheie:** *Lectura imaginii, comprehensiunea aspectului scris, cultura cinematografică, critica resurselor media, roman grafic.*

Im folgenden Artikel geht es um den Versuch einen allgemeinen Überblick über die Möglichkeiten des Einsatzes der Graphic Novel im Fremdsprachenunterricht zu geben. Zunächst soll dabei ein theoretischer Kurzüberblick gegeben werden, bevor dann konkrete Vorschläge anhand der Graphic Novel „*Mil euros por tu vida*“ (Barceló; Miguez; Farga, 2014) unterbreitet werden.

---

<sup>1</sup> Freie Universität Berlin, Forschungsfelder: Comics und Graphic Novel in der Fremdsprachendidaktik,  
E-mail: jeannine.feix@gmail.com

Wenn im Folgenden von der Graphic Novel (oder auch spanisch: *novela gráfica*) gesprochen wird, so gehe ich dabei von folgender Definition aus, die sich auf die Definition von Eisner (IN: Abel/Klein (2016)) bezieht: Die Graphic Novel ist eine mehrseitige, grafische Erzählung mit einem literarischen Anspruch. Es handelt sich um eine ernsthafte Comic-Erzählung, bei der die Charaktere einer Entwicklung unterliegen. Die Größe und das Format der einzelnen Panels orientiert sich dabei an der Erzählung, nicht an dem vorhandenen Platz.

### Didaktische Vorüberlegungen

In der Fremdsprachendidaktik wird der Einsatz der Graphic Novel zumeist im Zusammenhang mit der *visual literacy*-Erziehung genannt, was zu deutsch „Seh-Verstehen“ bedeutet. Das geht aber nicht weit genug, denn die Graphic Novel im Fremdsprachenunterricht leistet mehr! So müsste der Begriff zunächst erweitert werden auf „Seh-Lese-Kompetenz“, im Englischen möglicherweise *visual literacy and reading competence*. Diese Seh-Lese-Kompetenz im Zusammenhang mit der Graphic Novel spaltet sich in folgende Teilkompetenzen, die im Folgenden näher erläutert werden sollen (s. Abbildung 1, nach D.W. Hallet (2015)).

Dabei ist die *visual literacy* Teil der Seh-Lese-Kompetenz. Bei der Arbeit an dieser Teilkompetenz geht es vor allem um die Bildanalyse und -interpretation sowie um die Machart von Comics.

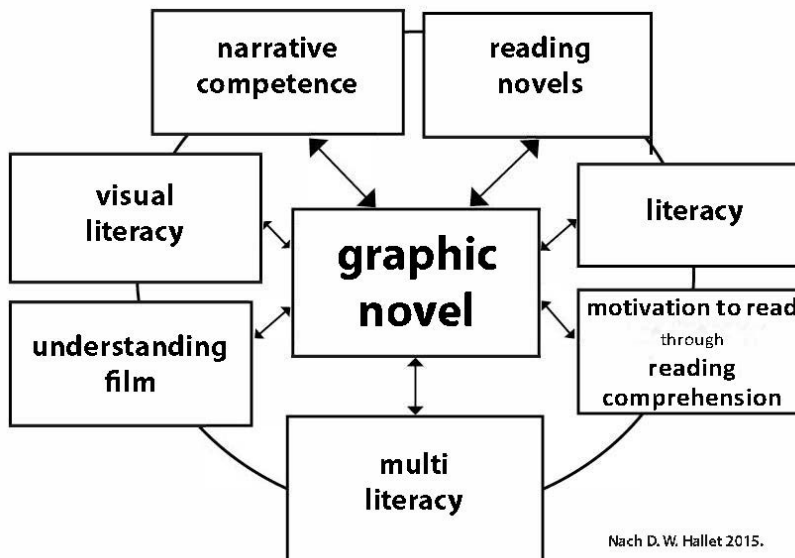


Abbildung 1 (nach Hallet (2015))

Nach der Analyse (*Was siehst du?*) steht die Interpretation (*Wie wirkt das auf dich?*) und unbedingt die Reflexion über die Machart (*Warum wirkt es so auf dich und andere?*).

Die narrative Kompetenz als Teil der Lesekompetenz meint vor allem das Wissen um Erzählstrategien, den Aufbau gewisser erzählerischer (vor allem in der Schule vorkommender) Textsorten und die Eigenschaften dieser. Den Schülerinnen und Schülern (im Folgenden SuS) werden vor allem Textsorten wie Märchen, Erzählungen, Briefe und E-Mails und evtl. Romane vertraut sein.

Die Romanlektüre als besonderer Teil der narrativen Kompetenz erscheint im Zusammenhang mit der Arbeit an Graphic Novels besonders wichtig. Es geht hierbei um das Wissen und Verstehen fiktionaler Langformen und deren Erzählweise. So sollte dem Leser bekannt sein, dass ein Roman zumeist mehrere Handlungsstränge und sich entwickelnde Charaktere beinhaltet. Weitere Besonderheiten sind bspw. Vor- bzw. Rückblenden, monologische und dialogische Elemente, ausführliche Beschreibungen einzelner Situationen oder auch größere und kleine Zeitsprünge.

Das Leseverstehen und die Lesemotivation hängen für mich stark zusammen, wenn es um die Lektüre in der Fremdsprache geht. Es ist das Verstehen von fremdsprachigen Lesetexten gemeint, was vor allem dann zu einer Motivation führt, wenn ein Verstehen möglich ist. Die Motivation und das Verstehen eröffnen die Möglichkeit tiefer in den Text zu gelangen, sich den Charakteren anzunähern, sie zu verstehen.

Bei der Erschließung einer Graphic Novel vollzieht sich ein ganzheitlicher Verstehensakt, bei dem verschiedene Kanäle aktiviert und synthetisiert werden. Der Leser ist aufgefordert mehrere Kompetenzen miteinander zu vernetzen um so mit verschiedenen medialen und modalen Darstellungsformen umzugehen.

Über diese geforderten Teilkompetenzen hinaus bietet die Graphic Novel eine Besonderheit, die sie von „klassischen“ Textsorten im Fremdsprachenunterricht unterscheidet. In der Arbeit mit der Graphic Novel im Fremdsprachenunterricht ist es möglich die *film literacy* anzubahnen. Dies geschieht, da die Graphic Novel in der Regel in Sequenzen erzählt. Darüber hinaus nutzt sie Perspektiven und Einstellungsgrößen, die man aus dem Genre Film kennt.

### **Graphic Novels im Fremdsprachenunterricht: visuelles und thematisches Arbeiten**

Wie sieht nun die konkrete Arbeit mit Graphic Novels im Fremdsprachenunterricht aus?

Zur Förderung der visual literacy bzw. des Seh-Verstehens arbeitet man mit dem gesamten Panel oder einzelnen Ausschnitten.

- **Analysis of frames**



- **Analysis of characters**



**Abbildung 2 (Ausschnitte aus dem Arbeitsmaterial von Feix (2017))**

Bei der Arbeit mit dem gesamten Panel (Abb. 2 links, Feix (2017)) geht es um die Analyse der Situation im Allgemeinen und die Beschreibung der Personen untereinander im Besonderen. Beschrieben werden können hier Ort, Umgebung, die Positionen der Personen zueinander sowie die Beziehungsebene der einzelnen Figuren miteinander, vor allem die der beiden Protagonisten im Zentrum im Kontrast zu den umstehenden Personen. Da dieses Panel auch als Cover für die Graphic Novel genutzt wurde, ist neben der visuellen Arbeit auch die thematische Arbeit bereits mit dem Cover möglich: Die SuS stellen dabei Hypothesen auf, welches Thema die Graphic Novel behandeln könnte.

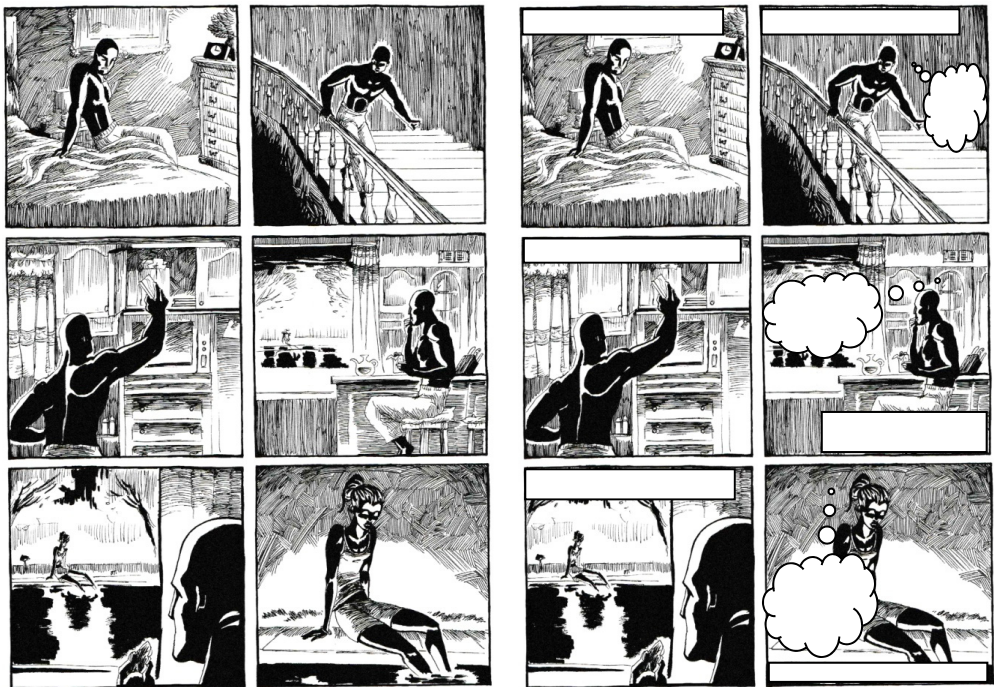
Man sieht an diesen beiden Aufgaben bereits wie man von der Arbeit auf visueller Ebene zu einer thematischen und inhaltlichen Arbeit kommen kann. Die Fülle an Informationen, die allein durch das Sehen aufgenommen werden können, ist enorm groß - das muss den SuS bewusst gemacht werden, denn es muss auch um die Schulung kritischen Sehens gehen. Vor allem im Hinblick auf eine demokratische Bildung ist Kritikfähigkeit unbedingt zu fördern.

### **Schulung der narrativen Kompetenz**

Die narrative Kompetenz ist als Teil der Lesekompetenz vor allem wichtig im Hinblick auf das Wissen über bestimmte erzählerische Texte, Textsorten und deren Besonderheiten aber auch das Wissen über Erzählstrategien. Wenn wir einer Comicseite begegnen, bei der die Textebene komplett fehlt, fällt auf, dass der Leser

diese dennoch versprachlicht. Der Leser nutzt Sprache um diese Leerstellen (hier das Fehlen der Textebene) zu füllen. Dies tut er automatisch - und sei es nur in Gedanken. Dabei orientiert man sich instinktiv an Textstrukturen und -mustern, die einem vertraut sind. Bei jüngeren SuS sind es vor allem Textsorten wie Märchen oder Erzählungen. Das ist eine Chance für den Fremdsprachenunterricht.

An diesen Leerstellen kann der Fremdsprachenunterricht ansetzen und beispielsweise über das Einfügen von Sprech- oder Gedankenblasen sprachlich arbeiten (Abbildung 3, Feix (2017)). Allein das Unterrichtsgespräch über die Art der einzufügenden Sprechblasen bedeutet dabei bereits Arbeit am Text. Man muss mit und am Text argumentieren um die Art des einzufügenden Textes zu begründen. Arbeit am Text, die in der Fremdsprache erfolgt.



**Abbildung 3 (links: Originalseite der Graphic Novel, rechts: adaptiert für die Arbeit im Unterricht in Feix (2017))**

Weitere Möglichkeiten der Textarbeit sind an dieser Stelle das Einfügen von einleitenden oder erklärenden Worten oder auch das Schreiben eines Paralleltexes in Fließtextform.



## **Schulung des Leseverstehens vs. Graphic Novels?**

Die Arbeit an der Lesekompetenz bedeutet vor allem die Informationsauf- und -entnahme aus einem (fremdsprachlichen) Text. Obwohl in der Regel dieses Verstehen durch die Bilder in der Graphic Novel entlastet wird, ist es vor allem dann essentiell, wenn Bild und Text nicht kohärent sind. In diesem Fall muss der Leser den Text verstehen um feststellen zu können, dass es eine Diskrepanz zwischen Bild und Text gibt, was vom Autor beabsichtigt wurde. Auch wenn die inkohärente Darstellung von Text und Bild sicher eher die Ausnahme darstellt, so ist sie doch eine Machart von Comics und Graphic Novels. (Bspw. Juan Sanmiguel „Al final del túnel“ IN: Barcelona TM, Norma Editorial, Barcelona 2011, S. 139.)

## **Von der Rezeption zur Produktion und zurück**

Ausgehend vom Leseverstehen wird im Unterrichtsverlauf nach der rezeptiven Arbeit immer produktiv gearbeitet. So kann bspw. die Arbeit am Text zunächst das Aufstellen von Hypothesen beinhalten, was vor allem eine Arbeit am Bild und am Text bedeutet (Abbildung 4, Feix (2017)). Dabei beschreiben die SuS zunächst wie die Charaktere sich fühlen, was Arbeit am Bild ist. Anschließend kann zum Aufstellen von Hypothesen zum weiteren Verlauf die Textebene hinzugezogen werden.

Im Anschluss an diese rezeptive Arbeit können sich verschiedene produktive Phasen anschließen. Zum einen können die SuS an dieser Stelle einen Fließtext formulieren, in dem sie die Geschichte weitererzählen. Eine andere Idee ist es, dass die SuS eine Weiterführung der Geschichte als Comic produzieren. In beiden Fällen spielt die Reflexion über die Machart des Comics bzw. die Gestaltung des eigenen Textes eine Rolle. Man kommt damit von der produktiven Ebene wieder zurück auf die analytische.

Neben diesen eher „klassischen“ Aktivitäten im Fremdsprachenunterricht, eignen sich auch kreative Aufgaben wie beispielsweise das Weiterschreiben der Geschichte, dem Abändern von Dialogen, dem Füllen von Leerstellen oder der Erstellung eines eigenen Comics oder auch das szenische Interpretieren. Es wird deutlich, dass diese Methoden die des klassischen (muttersprachlichen) Literaturunterrichts sind und übertragbar auf die Arbeit mit einer Graphic Novel sind.

Somit kann folgendes Fazit gezogen werden: Graphic Novels ermöglichen eine hohe Motivation im Fremdsprachenunterricht im Umgang mit authentischen Texten. Die SuS kommen schnell in den Text rein, die Hemmungen sich mit authentischem Material zu beschäftigen, sind gering. Durch den Zugang über

DIE GRAPHIC NOVEL IM FREMDSPRACHENUNTERRICHT

verschiedene Sinneskanäle werden visuelle, literarische und filmische Kompetenzen entwickelt. Es gibt einen reduzierten aber dichten Text, der in der Regel anspruchsvolle Themen innerhalb des Fremdsprachenunterrichts verhandelt. Im Umgang mit der Graphic Novel kommt es zu einer multi-literarischen Kompetenzentwicklung – ein Ziel, das JEDER moderne Fremdsprachenunterricht verfolgen sollte.

**La nueva vida de Anna y Cristófol**

*Mira los imágenes en la página 44. Describe lo que ves tomando apuntes en la tabla.*

¿Qué ves? (descripción)	¿Qué emoción transmite? (interpretación)	¿Cómo se transmite la emoción? (análisis)
tira 1:		
tira 2:		
tira 3:		

*Compara ahora tus ideas de la tabla con los imágenes de las dos personas de antes.*



\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



**Abbildung 4 (Ausschnitte aus dem Arbeitsmaterial von Feix (2017))**

## BIBLIOGRAPHIE

- ABEL, Julia / KLEIN, Christian (Hg.) (2016) *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung* Metzler, Stuttgart (S.156ff.).
- BARCELO, Elia / MIGUEZ, Luis / FARGA, Jordi (2014) *Mil euros por tu vida* Klett, Stuttgart.
- BERMEJO-MUNOZ, Sandra / VERNAL SCHMIDT, Janina (2016) *Graphic Novels im Spanischunterricht* IN: Deutscher Spanischlehrerverband (DSV) *Hispanorama – Zeitschrift des Deutschen Spanischlehrerverbandes* (S.14-18).
- FEIX, Jeannine IN: Hg. Prof. Dr. Andrea Rössler (2017) *Guía didáctica: Mil euros por tu vida* Klett, Stuttgart.
- GARCÍA, Santiago (2010) *La Novela Gráfica* Astiberri Ediciones, Bilbao (S.215-264).
- HALLET, Wolfgang (2015) *Literarisches und multiliterarisches Lernen mit graphic novels im Fremdsprachenunterricht* IN: Küster, Lutz / Lütge, Christiane / Wieland, Katharina (Hg.) *Literar-ästhetisches Lernen im Fremdsprachenunterricht. Theorie – Empirie – Untersuchungsperspektiven* Lang, Frankfurt/Main (S.193-207).
- HERTRAMPF, Marina Ortrud (2016) *Kulturgut Comic* IN: *Der fremdsprachliche Unterricht Spanisch* Friedrich Verlag, Seelze (S.4-10).
- SANMIGUEL, Juan (2011) *Al final del túnel* IN: *Barcelona TM*, Norma Editorial, Barcelona (S. 139).

## INSEGNARE LA STORIA IN TEDESCO CON APPROCCIO EMILE: PROPOSTA D'INTERVENTO DIDATTICO

ROBERTA FAUSTA ILARIA VISONE<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Teaching History in German Language through CLIL Approach: Proposal of Educational Intervention.* This paper represents a proposal of teaching history in German language through CLIL approach, with particular reference to Erich Ohser's political caricatures created during the Nazi period. With regard to scientific literature, the aim of this paper is to support the CLIL approach in secondary schools in spite of some difficulties such as the time management and the teachers' research of suitable sources for both content and learners' linguistic level. Apart from the abovementioned problems, this paper illustrates solutions and advantages of the CLIL approach verifiable during the proposed learning unit.

**Keywords:** *CLIL, communicative approach, multiple intelligences, History, German.*

**REZUMAT.** *Predarea istoriei în limba germană prin întrebuițarea metodei CLIL: un posibil model educativ.* Această lucrare reprezintă o propunere de predare a istoriei în limba germană prin metoda CLIL, cu referire specială la caricaturile politice ale lui Erich Ohser, create în perioada nazistă. În ceea ce privește literatura științifică, scopul acestei lucrări este de a sprijini întrebuițarea practicii CLIL în școlile secundare, în ciuda unor dificultăți, cum ar fi gestionarea timpului și timpul de cercetare, ce revine profesorilor, în căutarea de surse adecvate atât pentru conținut, cât și pentru nivelul lingvistic al cursanților. În afară de problemele menționate mai sus, lucrarea ilustrează soluțiile și avantajele abordării CLIL verificabile în timpul unității de învățare astfel propuse.

**Cuvinte cheie:** *CLIL, abordare comunicativă, inteligență multiplă, istorie, germană.*

### Introduzione

Nel presente lavoro si sostengono l'importanza e i benefici tratti dall'insegnamento della storia in lingua tedesca tramite approccio CLIL (*Content and Language Integrated Learning*), con particolare riferimento al Nazionalsocialismo

---

<sup>1</sup> Università degli Studi di Napoli *L'Orientale*, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, Linguistica Testuale, E-mail: robertafi.visone@gmail.com

e adottando il punto di vista dei due docenti coinvolti di storia e lingua e civiltà tedesca. Una finalità della presente proposta di intervento didattico è l'insegnamento della lingua tedesca tramite i fumetti storici, cosicché tutti i discenti, soprattutto coloro che dispongono di un'elevata intelligenza visuale-spaziale, possano comprendere il contesto storico delle fonti senza dover leggere testi storici lunghi. Inoltre, si propone di insegnare la storia tedesca attraverso la *Mordersprache* sia perché i discenti dovranno discutere anche in lingua straniera agli Esami di Stato, sia perché questa finalità sostiene la teoria secondo cui

nelle peculiarità espressive di una determinata lingua o di una lingua in un determinato momento storico si possono individuare chiaramente le tracce della *Weltanschauung* ad essa sottesa, che nel nostro caso è fondata su una visione conflittuale ed eroica, dove il conflitto diventa il *leitmotiv* dominante e implicito anche a livello linguistico. (Gislimberti, 2006: 1)

Tuttavia, mentre il "CLIL is primarily considered as the new frontier of learning methodology" e "can also represent a model of restructuring for universities and schools wishing to professionalize teaching" (Rasulo, 2015: 30), la lingua tedesca "subisce un pre-giudizio di difficoltà per cui tendenzialmente gli europei romanzati non la scelgono" (Balboni, 2003: 514). Ciò va in controtendenza col fatto che il tedesco risulta una delle lingue più diffuse al mondo nella classifica proposta sul sito <https://www.ethnologue.com/statistics/size>, nonché una delle lingue ufficiali dell'UE secondo i dati del sito [https://europa.eu/european-union/about-eu/figures/administration\\_it#lingue](https://europa.eu/european-union/about-eu/figures/administration_it#lingue).

L'Università degli Studi di Napoli *L'Orientale*, particolarmente il centro linguistico CILA, fornisce corsi CLIL per la professionalizzazione dell'insegnamento. Le università, per definizione ritenute istituzioni mentori, sono responsabili della dimensione teoretica dell'istruzione, mentre le scuole, che fungono da centri di ricerca, sono più orientate verso la pratica professionale. Al fine di mantenere alta la qualità di questo approccio, è necessario che le due istituzioni "work together to develop collaborative partnerships; share responsibilities and renegotiate their roles; implement and sustain structured course observation frameworks; support reflective practices" (Rasulo, 2015: 31).

La letteratura scientifica presa in considerazione ha ampiamente dimostrato l'efficacia dell'approccio CLIL (De Meo et collab., 2015; Kelly et Hibbert, 2014; Pellegrino, De Santo et Vitale, 2013; Ravelo, 2013; Achugar, Schleppegrell et Oteíza, 2007; Coonan et Marangon, 2007; Llinares García et Whittaker, 2007; Pérez-Vidal, 2007; Martínez Lirola, 2006; Sjöholm et Björklund, 1999). In Ravelo, per esempio, è stato messo in evidenza il supporto visivo del cosiddetto *historical comics*, per un migliore apprendimento della LS: l'autore sostiene che "the power

of words and images create a non-conventional atmosphere which help us read non-stop. When we read comics, the words and the images are interrelated and complement each other in such a way that we can even read texts through images” (2013: 2).

Tutto ciò premesso, il materiale proposto per il seguente intervento didattico, ossia quattro delle trentotto caricature politiche a opera di Erich Ohser, consente di restringere notevolmente l'ambito di indagine sull'insegnamento con approccio CLIL modulare, al fine di favorire una riflessione più dettagliata senza pretesa di esaustività. Pertanto, con questo contributo si auspica sia l'apertura di un ventaglio più ampio di conoscenze del periodo nazionalsocialista, soprattutto dal punto di vista della resistenza contro le ideologie dominanti, sia un arricchimento della letteratura scientifica in materia di insegnamento della storia in lingua tedesca tramite approccio CLIL.

## Metodi

Prerogativa principale dell'insegnamento tramite approccio comunicativo, tipico delle lezioni CLIL e di altri tipi di lezione, è avere una partecipazione attiva del discente, affermando così la teoria secondo cui al centro del processo di apprendimento vi sia quest'ultimo, mentre il docente deve fungere da guida in un processo di apprendimento dinamico e interattivo nel quale i discenti acquisiscono dimestichezza coi modi di pensare, agire e parlare di una specifica *subject community* (Moate 2010: 39; Francomacaro, 2015: 66). Un obiettivo del CLIL è, difatti, “rendere più fluida la comunicazione quotidiana in lingua, dato il maggior numero di ore di esposizione cui i discenti sono sollecitati” (Miola, 2007: 13).

Nella preparazione di un'unità di apprendimento con approccio CLIL, vi sono “four variables (management, teachers, sources, learners)” (Kelly & Hibbert, 2014: 7): a livello linguistico, i docenti coinvolti nelle lezioni con approccio CLIL devono possedere la

competenza C1 della lingua straniera, con enfasi sulla conoscenza della lingua speciale della disciplina e sulla capacità di saper gestire le attività di classe in una seconda lingua. A livello metodologico - didattico, il docente CLIL deve essere in grado di progettare percorsi specifici, creare e selezionare materiali didattici, usare adeguatamente le nuove tecnologie, utilizzare strumenti valutativi adeguati e muoversi in maniera autonoma in classe, pur operando in maniera collaborativa con il docente di lingua. (De Meo, 2015: 15-16)

Inoltre, si ritiene necessario che i docenti abbiano tempo a disposizione per poter programmare le lezioni usando un linguaggio adeguato al livello di comprensione per i discenti, così da favorire una comunicazione efficace fra

studenti e docenti e fra gli stessi discenti, cui si richiede di lavorare in gruppo. Le risorse da usare in classe devono essere autentiche e alla portata della classe, la quale deve conoscere almeno in linea generale il contesto storico in cui tematica, testo e fonti autentiche vanno a inserirsi.

In un'unità di apprendimento con approccio CLIL modulare, dove si trattano argomenti controversi e delicati come le guerre mondiali e i genocidi, la decostruzione del linguaggio favorisce il distacco emotivo necessario per una lettura e interpretazione del contesto storico più obiettive, permettendo a chiunque una lettura attenta e approfondita del testo. Quest'abilità, insieme a una previa abilità di esporre pro e contro su un determinato argomento, può essere acquisita persino da chi non sarebbe in grado di leggere in modo indipendente, se la decostruzione del linguaggio avviene in modo graduale (Achugar, Schleppegrell & Oteíza, 2007: 16). La sfida dei docenti, sia che lavorino in compresenza sia individualmente, è, di fatto, quella di mettere i discenti in una posizione tale da poter reagire in maniera costruttiva agli stimoli offerti in classe, comunicando in lingua straniera in vista degli Esami di Stato e facendo leva sul piano iconico offerto dalle caricature per apprendere nuove parole in lingua straniera e il contesto storico di riferimento.

## Analisi

Ai fini della seguente proposta di intervento didattico, si ritiene necessario ricorrere all'esperienza diretta presso la *Friedrich-Schiller-Universität* a Jena, in cui fra luglio e agosto 2013 si è tenuto il corso *Internationaler Sommerkurs für Germanistik* intitolato *Deutsch lehren und lernen: global, multimedial und interkulturell* offerto dalla DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*). Come ulteriore ausilio si ricorre alla metodologia divisa in *Unterrichtseinstieg, Erarbeitungsphase, Üben* (corrispondenti a *Engage, Study e Activate*)<sup>2</sup>. Inoltre si fa riferimento alla teoria delle intelligenze multiple<sup>3</sup>, al D.P.R. del 15 marzo 2010 n. 89 in materia di obiettivi generali e specifici, e alla Raccomandazione del Parlamento Europeo e del Consiglio 2006/962/CE del 18 dicembre 2006 e all'allegato 2 del Decreto MIUR n. 139 del 22 agosto 2007 in materia di obiettivi trasversali. Di seguito è illustrata la sinossi dell'intervento didattico.

---

<sup>2</sup> Un contributo importante sulla metodologia ESA è dato da Harmer, J., 2001, *How to teach English*, Addison Wesley Longman Limited (7th edition), England, Edinburgh. Si veda anche <https://www.teflcorp.com/articles/92-tefl-esa-a-teaching-methodology/276-esa-a-teaching-methodology.htm>.

<sup>3</sup> Si veda Gardner, H., 2006, *Multiple Intelligences: New Horizons in Theory and Practice*, Basic Books; Reprint edition (July 4, 2006), New York.

Discipline	Storia; lingua e civiltà tedesca
Titolo	<i>Geschichtliche Ereignisse im Comics: Erich Ohser und seine politischen Karikaturen</i>
Classe	V anno linguistico, 15 alunni (3 ragazzi, 12 ragazze)
Livello	B1+
Tempi di attuazione	300' (5 ore)
Prerequisiti	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Uso delle TIC (Tecnologie per l'Informazione e la Comunicazione) per approfondire gli argomenti di studio;</li> <li>• Capacità di interpretazione di immagini e foto;</li> <li>• Capacità di esprimere opinioni personali su un personaggio o una situazione.</li> </ul>
Obiettivi generali	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dimostrare apertura e interesse verso la cultura e il contesto storico-letterario di altri paesi, operando comparazioni e riflessioni sulle differenze e le analogie con il proprio paese di origine;</li> <li>• Conoscere i contenuti specifici.</li> </ul>
Obiettivi specifici	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interagire in conversazioni su argomenti il cui lessico relativo sia stato opportunamente introdotto, descrivere luoghi, persone, esperienze e trattare argomenti d'interesse quotidiano, personale e sociale con un linguaggio comprensibile e una pronuncia chiara;</li> <li>• Produrre testi scritti sempre più ampi e articolati: resoconti, descrizioni, analisi di testi letterari, relazioni su tematiche inerenti ai percorsi di studio, in modo coerente e coeso sostenendo e argomentando opinioni e scelte;</li> <li>• Capacità di analisi e interpretazione di aspetti relativi alla lingua tedesca a livello mondiale per acquisire consapevolezza di eventi storici e processi evolutivi.</li> </ul>
Obiettivi trasversali	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Spirito di iniziativa e imprenditorialità;</li> <li>• Competenza digitale;</li> <li>• Imparare a imparare.</li> </ul>
Abilità	Produzione orale, ricezione scritta, produzione scritta, ricezione orale.
Approccio e metodo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Approccio comunicativo;</li> <li>• <i>Grammar-translation method</i> (nella fase di traduzione delle stringhe dal tedesco).</li> </ul>
Modalità operative	<i>ESA Methodology</i>
Argomento	Il racconto di eventi storici attraverso il fumetto, traducendo e analizzando alcune caricature politiche a opera di Erich Ohser.



Strumenti e materiali	LIM (Lavagna Interattiva Multimediale) / lavagna tradizionale, materiale cartaceo, libro di testo.
Verifica e valutazione	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Valutazione formativa: valutazione interattiva coinvolgendo studenti eterogenei per capacità e conoscenze;</li> </ul> <p>Domanda aperta con risposta non determinabile.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Valutazione sommativa: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Prove strutturate: vero/falso, esercizio a scelta multipla;</li> <li>- Prova non strutturata: tre domande a risposta aperta non determinabile.</li> </ul> </li> </ul> <p>Per la valutazione finale, si fa riferimento alla griglia di valutazione proposta da Guida (2015, p. 407-408).</p>

L'unità di apprendimento si articola in un percorso che prevede cinque lezioni, ognuna della durata di 60'.

**PRIMA LEZIONE:** *Eine Einführung zum geschichtlichen Ereignis: Erich Ohser und seine politischen Karikaturen.*

DURATA: 60'

STRUMENTI: LIM/lavagna tradizionale, materiale cartaceo, libro di testo.

MODALITÀ: parlato, lettura, lezione frontale.

UNTERRICHTSEINSTIEG: 5'

In questa fase di *Aufwärmen* i docenti di tedesco e di storia mettono a proprio agio i discenti proponendo l'*Alphabet Spiel*: ai discenti viene richiesto di dire in LS o L1 delle parole collegate al contesto storico oggetto del percorso (il periodo nazionalsocialista) e che inizino con una determinata lettera. In questo modo si testano le pre-conoscenze dei discenti.

ERARBEITUNGSPHASE: 55'

In questa fase si introduce la tematica del Nazionalsocialismo tramite una prima caricatura, *Der Übergewechselte* (fig. 1).

Ai discenti viene chiesto di rispondere alle domande sul *Chi? Che cosa? Dove?* per ottenere una descrizione di superficie della caricatura. Le risposte vengono riportate dal docente di LS sulla LIM o sulla lavagna tradizionale. Lo stesso procedimento si applica alle altre caricature: *Hib (Hitler bei den Industriellen)* (fig. 2), *In Neapel* (fig. 3), *Der Weg zum Sieg* (fig. 4).

**Der Uebergewechselte**



Da schreibt der „Böllische Beobachter“ von Untermensch, roter Mordbestie, Zuchttausgeseindel. Wenn id so bedenke, daß id selber das noch jestern war und heute schon Nationalheld . . .

63 „Der Uebergewechselte“, Vorwärts 25.3.1930

**Figura 1. „Der Übergewechselte“, Vorwärts, 25.3.1930.**

**„Hib“**  
(Hitler bei den Industriellen)



Meine Herren! Das Wort „Hib“ bedeutet, so sagt Herr Goebbels, „Hinein in die Betriebe!“ Wir Industriellen deuten den „Hib“ anders. Für uns heißt „Hib“: Hitler bei uns!

73 „Hib“ (Hitler bei den Industriellen), Vorwärts 3.2.1932

**Figura 2. „Hib (Hitler bei den Industriellen)“, Vorwärts, 3.2.1932.**



**Figura 3. „In Neapel“, Das Reich, 1943.**



**Figura 4. „Der Weg zum Sieg“, s.a.**

Dopo la visione e la descrizione delle suddette caricature, i docenti avviano una lezione frontale sull'argomento, alternando l'uso della L2 e della L1 (previo accordo fra i colleghi nell'organizzazione delle lezioni). Inoltre ai discenti vengono mostrati video e immagini affinché la loro soglia di attenzione resti alta e affinché essi possano acquisire nuove conoscenze ricorrendo ai propri stili di apprendimento (intelligenza musicale e visuale-spaziale in particolar modo).

**SECONDA LEZIONE:** *Gruppenarbeit zum Lernen durch Tun.*

DURATA: 60'

STRUMENTI: LIM/lavagna tradizionale, materiale cartaceo, PC/tablet.

MODALITÀ: parlato, *Gruppenarbeit*.

UNTERRICHTSEINSTIEG: 10'

Ai discenti viene richiesto di fare un riepilogo sugli argomenti trattati nella lezione precedente per testare la loro capacità di rielaborazione di concetti.

ÜBEN: 50'

In questa fase è previsto un *Gruppenarbeit* sull'aspetto storico e testuale delle caricature. La classe viene divisa in 3 gruppi di 5 studenti: il primo si dedica alla traduzione delle didascalie col supporto di dizionari cartacei e online; il secondo alla descrizione del periodo storico di riferimento; il terzo alla creazione di una *Zeitleiste* e di mappe concettuali adatte ai discenti con spiccata intelligenza visuale-spaziale. I docenti danno loro la possibilità di usare le TIC della scuola o personali sia per creare i file, che culmineranno in un futuro e-book, sia per cercare online elementi intertestuali e consultare glossari come <http://www.lageredeportazione.org/testimonianze/glossario/>. Inoltre si consiglia ai discenti di evidenziare i termini specialistici:

il lexical items, provided they are considered in their interrelationship inside discourse, establish semantic fields which help students identify points of view in the source-text, legitimize interpretations which ask for adjustments in the target texts, and as a result of that, can also be seen as cultural marks in a broader sense of the term. (Azenha Junior, 2008: 54-55)

Come ulteriore ausilio, i docenti rivestono un ruolo importante non solo nel rispondere alle domande e nella comunicazione in lingua veicolare, bensì anche nella gestione delle relazioni fra i membri dei singoli gruppi e fra i gruppi stessi. Nella creazione di questi ultimi si tiene conto delle *soft skills* come il *teamwork*, la *leadership* e il *problem solving* (si veda anche Ravelo, 2013: 7).

**TERZA LEZIONE:** *Gruppenarbeit zum Lernen durch Tun.*

DURATA: 60'

STRUMENTI: LIM/lavagna tradizionale, materiale cartaceo, PC/tablet.

MODALITÀ: *Gruppenarbeit.*

ÜBEN: 60'

In questa fase i gruppi continuano e portano a termine il lavoro e i docenti continuano a supervisionare l'operato, fornendo verso la fine dell'ora una valutazione inerente non solo al prodotto *tout court*, ma soprattutto al leader e alle dinamiche relazionali instaurate durante il processo di creazione dell'e-book: il possesso di intelligenza interpersonale e intrapersonale assume un ruolo peculiare in questa fase.

**QUARTA LEZIONE:** *Wiederholung der Argumente über den geschichtlichen Kontext.*

DURATA: 60'

STRUMENTI: LIM, materiale cartaceo.

MODALITÀ: parlato, lavoro individuale.

ERARBEITUNGSPHASE: 20'

In questa fase il docente di storia si occupa di fare un riepilogo generale, per poi fare un approfondimento sul contesto storico parlando degli atti di resistenza in Germania. Dunque, il docente di tedesco espone in breve la vita del caricaturista Erich Ohser e di Claus von Stauffenberg.

ÜBEN: 40'

In questa fase si assegna ai discenti l'incarico di rispondere per iscritto a una delle seguenti domande aperte con risposta non determinabile sulla resistenza in forma artistica:

1. Come ti saresti sentito se avessi vissuto la stessa situazione dell'oggetto rappresentato nelle caricature di Erich Ohser?
2. Qual è il ruolo della donna nel periodo storico di studio e che differenze vi sono con il ruolo attualmente svolto dalla stessa?
3. Secondo te esiste qualche differenza fra l'uso dell'arte nel periodo nazionalsocialista e nel periodo odierno? Motiva la tua risposta riportando degli esempi.

4. Cosa pensi della resistenza attuata mediante forme artistiche? Quali effetti credi che possano scatenare? Motiva la tua risposta riportando degli esempi.

Infine, i discenti espongono oralmente in L2 le proprie risposte, per favorire un confronto fra i propri punti di vista e quelli dei propri compagni e stimolare il loro *critical thinking*.

### **QUINTA LEZIONE:**

DURATA: 60'

STRUMENTI: materiale cartaceo.

MODALITÀ: scrittura.

ÜBEN: 60'

I docenti, di comune accordo sul tipo di verifica da somministrare ai discenti, assegnano una verifica sommativa composta da un:

- esercizio vero/falso;
- esercizio a scelta multipla;
- tre domande a risposta non determinabile.

### **Discussione**

La proposta di insegnamento riportata nel paragrafo precedente non è scevra da alcune difficoltà di natura linguistica e di apprendimento, che comprendono anche l'atteggiamento verso l'approccio CLIL e verso le discipline coinvolte. Riguardo ai discenti, i problemi linguistici e di apprendimento sono causati, per esempio, dalla presenza di termini specialistici cui possono conseguire problemi di pronuncia e di comprensione: la traduzione non contiene solo le regole del sistema linguistico di arrivo, ma rispecchia anche il contesto storico-culturale di riferimento (si veda anche Montella, 2005: 226); fra le altre difficoltà, si riscontrano la mancanza di tempo sufficiente a svolgere le varie attività all'interno dei gruppi, i ritmi un po' troppo sostenuti e non in ultimo la comprensione orale. Difatti, l'approccio CLIL richiede un impegno maggiore nella programmazione quanto nell'esposizione in classe, pertanto il cosiddetto *sistema limbico* può risultare inibito e i discenti temono una penalizzazione dei risultati a livello di valutazione della disciplina (Serragiotto, 2007: 40, 44).

D'altro canto, nei docenti CLIL risulta necessaria la motivazione a rimettersi in discussione:

essere disposti a insegnare la propria disciplina in una lingua veicolare diversa dalla lingua madre, propria e dei discenti, richiede una grande apertura e disponibilità a guardare alla dinamica didattica che si svolge nelle aule scolastiche sotto una luce nuova, a interpretarla con parole nuove, in una parola a *tradurla in una lingua diversa*. (Francomacaro, 2015: 65)

In aggiunta a ciò, bisogna ricorrere a strategie creative e innovative affinché i discenti siano attratti dal contenuto dell'insegnamento con approccio CLIL e apprendano secondo i propri stili di apprendimento. Pertanto, una soluzione ai problemi che possono insorgere in lezioni con approccio CLIL può essere costituita proprio dall'uso di risorse multimediali, che permettono l'inclusione e la partecipazione di ogni discente. Inoltre, la condivisione, il confronto e la collaborazione che vanno a instaurarsi nel *Gruppenarbeit* risultano fondamentali affinché i discenti possano far uso delle proprie intelligenze multiple e metterle a disposizione della classe. Gli studenti riescono a mantenere la soglia di attenzione alta nel momento in cui devono fronteggiare un testo composto da linguaggio iconico. A sostegno di ciò, l'aver mostrato recentemente due filmati rap sulle due guerre mondiali, durante una lezione di inglese, ha suscitato interesse, curiosità e stima nei discenti di V verso gli ideatori dei videoclip.

Fra i principali vantaggi nell'uso dell'approccio CLIL, troviamo lo sviluppo delle *soft skills* come la *leadership*, il *problem solving* e la creatività nel proporre idee che permettano di portare a termine un incarico, abilità queste sempre più richieste in ambito lavorativo. Inoltre, durante le lezioni con approccio CLIL tutte e quattro le abilità linguistiche sono stimolate, come dimostrato in fase di analisi. Infine, il CLIL favorisce non solo "lo sviluppo della capacità di utilizzare la lingua straniera per la comunicazione interpersonale (BICS – *Basic Interpersonal Communication Skills*)", ma costituiscono anche lo « strumento per la comprensione e l'apprendimento di contenuti accademici (CALP – *Cognitive Academic Language Proficiency*) » (Elia, 2015: 45).

Gli aspetti positivi della seguente proposta di intervento didattico si rivelano soprattutto oltre le ore di lezione con approccio CLIL. Durante il triennio presso il Liceo *Margherita di Savoia* (NA), si parlava di letteratura e di filosofia preferibilmente nelle tre lingue straniere (inglese, francese, tedesco). Questa scelta da parte delle docenti di lingua straniera ha favorito non solo l'esposizione orale all'Esame di maturità, parlando fluentemente del film *Metropolis* di Fritz Lang e delle relative tematiche e collegamenti interdisciplinari in lingua tedesca, bensì anche l'esperienza lavorativa presso la *Costa Crociere S.p.A.*: i passeggeri francofoni e germanofoni cercavano impiegati in ufficio escursioni

che parlassero principalmente la propria lingua madre ed erano lieti di poter essere accolti e soddisfatti sia da un punto di vista linguistico sia da quello umano. Inoltre, la capacità di gestione del tempo attraversa tutte le materie scolastiche e i metodi di studio, oltre a costituire una chiave di volta in ambito lavorativo. Infine, l'approccio comunicativo è risultato utile anche durante l'esperienza presso la *Friedrich-Schiller-Universität* a Jena, in cui la lingua veicolare era il tedesco.

## Conclusioni

Come si è provato a dimostrare, l'approccio CLIL porta con sé numerosi vantaggi nonché il miglioramento delle quattro abilità linguistiche. Inoltre, le caricature non contengono testi lunghi, quindi i testi storici presi in considerazione incoraggiano la lettura e conferiscono alla classe un clima rilassato e positivo. Inoltre, la partecipazione attiva dei discenti rende l'insegnamento fruttifero per i docenti, che vedono la dedizione nella programmazione ripagata con la curiosità e l'impegno dei discenti, e per loro stessi: col cosiddetto *learning by doing* e ricorrendo alle caricature, gli studenti si appropriano degli argomenti e della lingua tedesca.

Pertanto, si ritiene auspicabile che questo contributo possa arricchire la letteratura scientifica in materia di insegnamento della storia in lingua tedesca tramite approccio CLIL modulare e favorire una maggiore apertura del ventaglio di conoscenze del periodo nazista, soprattutto dal punto di vista della resistenza contro le ideologie dominanti: nell'esercizio della propria professione di docente, risulta importante garantire una collettività davvero capace di preservare il ricordo dei tesori di grandezza, eroismo, rettitudine, generosità e genialità (cfr. Weil, 1949: 20).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACHUGAR, Mariana, Mary SCHLEPPEGRELL, et Teresa OTEÍZA (2007). "Engaging Teachers in language analysis: A functional linguistics approach to reflective literacy", *English Teaching: Practice and Critique*, vol. 6, n° 2, p. 8-24.
- AZENHA JUNIOR, João (2008). «Text Linguistics and translation: Redefining the concept of "cultural mark"», *TradTerm – Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia FFLCH – USP*, vol. 14, p. 51-68.
- BALBONI, Paolo E. (2003). "La politica linguistica in Europa", *Italica, American Association of the Teachers of Italian*, vol. 80, n° 4, p. 510-517.

- DE MEO, Anna (2015). "La formazione CLIL nella normativa italiana: obiettivi, contenuti e modelli di riferimento" in DE MEO, Anna (a cura di). *From CLIL to ESP – The teacher's perspective*, Università degli Studi di Napoli L'Orientale: Liguori, p. 13-27.
- ELIA, Antonella (2015). "Mondi virtuali: quale il valore aggiunto nella didattica CLIL?", in DE MEO, Anna (a cura di). *From CLIL to ESP – The teacher's perspective*, Università degli Studi di Napoli L'Orientale: Liguori, p. 45-63.
- FRANCOMACARO, Maria Rosaria (2015). "La formazione del docente CLIL nella scuola secondaria di II grado", in DE MEO, Anna (a cura di). *From CLIL to ESP – The teacher's perspective*, Università degli Studi di Napoli L'Orientale: Liguori, p. 65-75.
- GARDNER, Howard (2006). *Multiple Intelligences: New Horizons in Theory and Practice*, New York: Basic Books, 320 p.
- GISLIMBERTI, Tiziana (2006). "La dimensione del conflitto nella lingua del nazionalsocialismo", *Metábasis – Filosofia e Comunicazione*, anno I, n° 1, p. 1-18 < [http://www.metabasis.it/articoli/1/1\\_Gislimberti.pdf](http://www.metabasis.it/articoli/1/1_Gislimberti.pdf) > (pagina consultata il 10 novembre 2016).
- GUIDA, Maria Rosaria (2015). "The Middle East situation", in DE MEO, Anna (a cura di). *From CLIL to ESP – The teacher's perspective*, Università degli Studi di Napoli L'Orientale: Liguori, p. 391-408.
- HARMER, Jeremy (2001). *How to teach English*, England, Edinburgh: Addison Wesley Longman Limited, 212 p.
- KELLY, Keith, et HIBBERT Simon (2014). "Ingredients for successful CLIL", in POISEL, Eva (a cura di). *Proc.1st CLIL Conference for Austrian BMHS*, Wien: University of Education, p. 6-14.
- LLINARES GARCÍA, Ana, et Rachel WHITTAKER (2007). "Talking and Writing in a Foreign Language in CLIL Contexts: a Linguistic Analysis of Secondary School Learners of Geography and History", *Revista Española de Lingüística Aplicada (RESLA)*, vol. Extra 1, p. 83-94.
- MARTÍNEZ LIROLA, María (2006). "The importance of teaching Systemic Functional Linguistics and Text Linguistics to improve writing in Bilingual Education Programs in the USA", *Porta Linguarum*, vol. 1, n° 5, p. 139-150.
- MIOLA, Gianna (2007). "Energie in gioco", in COONAN, Carmel Mary, et Claudio MARANGON (a cura di). *Quaderno n°2: Apprendo in Lingua 2 - Educazione bilingue: l'uso veicolare della lingua straniera - La sperimentazione*, Università Ca' Foscari di Venezia: Ufficio Scolastico Regionale per il Veneto – Direzione Generale, p. 12-17.
- MOATE, Josephine (2010). "The integrated Nature of CLIL: A Sociocultural Perspective", *International CLIL Research Journal*, vol. 1, n° 3, p. 39-45.
- MONTELLA, Clara (2005). "Gli studi sulla traduzione a 'L'Orientale' di Napoli nel quadro dello sviluppo disciplinare della Traduttologia", in GUARINO, Augusto, et collab. (a cura di) *La traduzione - Il paradosso della trasparenza*, Napoli: Liguori, p. 209-229.
- PELLEGRINO, Elisa, Maria DE SANTO, et Giuseppina VITALE (2013). "Integrating learning technologies and autonomy: a CLIL course in Linguistics", *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, vol. 106, p. 1514-1522.



- PÉREZ-VIDAL, Carmen (2007). "The need for Focus on Form (FoF) in content and language integrated approaches: an exploratory study", in LORENZO Francisco, et collab. *Models and practices in CLIL. Revista Española de Lingüística Aplicada (RESLA) Volumen Monográfico*, Logroño: Asociación Española de Lingüística Aplicada, p. 39-53.
- RASULO, Margaret (2015). "CLIL practicum: observation and reflection-in-action" in DE MEO, Anna (a cura di). *From CLIL to ESP - The teacher's perspective*, Università degli Studi di Napoli L'Orientale: Liguori, p. 29-43.
- RAVELO, Livia Carolina (2013). "The use of comic strips as a means of teaching history in the EFL class: Proposal of activities based on two historical comic strips adhering to the principles of CLIL", *Latin American Journal of Content and Language Integrated Learning*, vol. 6, n° 1, p. 1-19.
- SERRAGIOTTO, Graziano (2007). "Il soggetto apprendente nel CLIL", in COONAN, Carmel Mary, et Claudio MARANGON (a cura di). *Quaderno n°2: Apprendo in Lingua 2 - Educazione bilingue: l'uso veicolare della lingua straniera - La sperimentazione*, Università Ca' Foscari di Venezia: Ufficio Scolastico Regionale per il Veneto - Direzione Generale, p. 40-48.
- SJÖHOLM, Kaj, et Mikaela BJÖRKLUND (a cura di) (1999). *Content and Language Integrated Learning: Teachers' and Teacher Educators' Experiences of English Medium Teaching, Publication No. 4*, Vasa, Finland: Faculty of Education, Åbo Akademi University, 169 p.
- WEIL, Simone (1949). *L'enracinement - Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Paris : Gallimard, 381 p.

## **MAITRES ANCIENS DE NICOLAS MAHLER (D'APRÈS THOMAS BERNHARD) : L'ART À L'ÉPREUVE DE LA CARICATURE**

**SYLVAIN FAURE-GODBERT<sup>1</sup>**

**ABSTRACT. *Old Masters of Nicolas Mahler (after Thomas Bernhard): Art Which Tests the Caricature.*** Nicolas Mahler, born 1969 in Vienna, is a major figure in the German-speaking world of comics and his graphic novel *Old Masters* (2011) falls in with his own reflection on art. I will try to identify the devices (options of narrative patterns, graphic style, etc.) thanks to which he aligns this adaptation of a comedy by the Austrian novelist and playwright Thomas Bernhard with his own works. The systematic wrecking of art that the musicologist Reger carries out in his diatribes thus translates in the graphic novel as a radical iconoclasm. Indeed, Reger's defense of an aesthetic of the fragment as well as his praise for caricature become in Mahler's adaptation quite an irreverent effort to deconstruct old masters and their works.

**Key words:** *adaptation, art, caricature, fragment, iconoclasm.*

**REZUMAT. *Vechi maestri de Nicolas Mahler (după Thomas Bernhard): arta și proba caricaturii.*** Nicolas Mahler, născut la Viena în 1969, figură majoră pentru banda desenată germanofonă, înscrie romanul său grafic *Vechi maestri* (2011) în propria sa reflecție cu privire la artă. Vom căuta să determinăm prin ce procedee el reușește să plaseze în continuitatea operei sale această adaptare a comediei romancierului și dramaturgului austriac Thomas Bernhard. Demersul de a demola sistematic arta pe care îl întreprinde muzicologul Reger în diatribele sale se traduce astfel în romanul grafic printr-un iconoclasm radical. Estetica fragmentului adoptată de Reger, precum și preferința sa pentru caricatură dau naștere în adaptarea lui Mahler, unei lucrări de deconstrucție irevocabilă a picturilor vechilor maestri.

**Cuvinte cheie:** *adaptare, artă, caricatură, fragment, iconoclasm*

---

<sup>1</sup> Université de Poitiers, FoReLL EA 3816 Formes et représentations en linguistique et littérature, littérature autrichienne contemporaine, littérature germanophone contemporaine, pratiques commémoratives dans l'espace germanophone, E-mail : sylvaine.faure-godbert@orange.fr.

L'adaptation en roman graphique de la comédie *Maîtres anciens* (1985)<sup>2</sup> du romancier et dramaturge autrichien Thomas Bernhard relève à plus d'un titre de la gageure. Ce roman à l'action ténue se déroule presque exclusivement, à l'exception des toutes dernières pages, dans l'espace clos du Musée des Beaux-arts de Vienne (*Kunsthistorisches Museum*) et plus précisément dans la salle Bordone. Le musicologue Reger, octogénaire atrabilaire, veuf depuis peu, se rend invariablement au musée un jour sur deux pour s'installer devant *L'Homme à la barbe blanche* du Tintoret. Il soumet ainsi depuis plus de trente ans les « soi-disant maîtres anciens<sup>3</sup> » à un examen critique aussi partial qu'impitoyable dont nul ne sort indemne, surtout pas les plus grands. C'est sa « logorrhée infernale<sup>4</sup> », « sa parole torrentielle, désespérée, sans partage<sup>5</sup> » qui constitue la matière de ce roman sans chapitres ni paragraphes ; Bernhard donne en ce sens davantage à entendre qu'à voir car aucun tableau, pas même celui du Tintoret, ne fait l'objet de la moindre description.

Né à Vienne en 1969, Nicolas Mahler est un auteur prolifique qui se plaît à explorer tous les genres (strips, comic books de super-héros, westerns, etc.) et qui s'est imposé comme l'une des figures majeures de la bande dessinée germanophone<sup>6</sup>. Ses œuvres sont largement publiées en France (*L'Association*, *l'Ampoule*) ainsi qu'au Québec (*La Pastèque*) et en Suisse (*BüLb comix* et *édition moderne*) en raison, dit-il, du désintéret de ses compatriotes pour la bande dessinée<sup>7</sup>. Si plusieurs recueils de Mahler ont paru en Allemagne chez *reprodukt* et *Suhrkamp*, seuls quelques titres ont été publiés en Autriche, par la maison d'édition *selene*, aujourd'hui disparue. Il a également réalisé des films d'animation,

<sup>2</sup> Thomas Bernhard, *Alte Meister*, Francfort/Main, Suhrkamp Verlag, 1985 (pour l'édition originale). Nous citerons ici d'après l'édition de 1988 (suhrkamp taschenbuch 1553). En français : *Maîtres anciens*, traduit par Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard (Folio 2276), 1988.

<sup>3</sup> Cette expression revient des dizaines de fois dans le roman.

<sup>4</sup> Chantal Thomas, *Thomas Bernhard. Le briseur de silence*, Paris, Éditions du Seuil (collection Fiction & Cie), 2006, p. 225.

<sup>5</sup> « Et ce texte est la mise en scène de sa "logorrhée", de sa parole torrentielle, désespérée, sans partage, une parole dont la violence ignore l'art de la conversation, avec son espacement de répliques, sa souplesse, sa mobilité de points de vue [...] », *ibid.*, p 227.

<sup>6</sup> Il a entre autres reçu, à plusieurs reprises, le Prix Max et Moritz du meilleur auteur germanophone de bande dessinée pour l'ensemble de son œuvre.

<sup>7</sup> « Mais je crois que mon public en Autriche est très limité. Les gens ici sont principalement intéressés par les bandes dessinées se limitant à une seule bande (que je dessine aussi, pour gagner ma vie). Les bandes dessinées se limitent généralement à un tout petit cercle en Autriche et sont un domaine de « spécialistes ». C'est l'une des raisons pour lesquelles je trouve mes éditeurs à l'étranger. Donc au final, pour moi, le manque d'intérêt des Autrichiens est plutôt une bonne chose, cela m'a poussé à trouver des opportunités à l'étranger... » <http://www.du9.org/entretien/nicolas-mahler/> (page consultée le 2 avril 2017).

notamment autour de son personnage de Flaschko, « l'homme à la couverture chauffante », et collabore à de nombreux journaux et revues dans plusieurs pays.

Alors qu'il prétend avoir peu de goût pour les adaptations littéraires<sup>8</sup>, il a pourtant successivement publié *Maîtres anciens* (2011)<sup>9</sup>, *Alice dans le Sussex* (2013)<sup>10</sup> librement adapté de Lewis Carroll et H. C. Artmann, *L'homme sans qualités* (2013)<sup>11</sup> d'après Robert Musil, *Lulu et le carré noir*, d'après Franz Wedekind et Kasimir Malevitch (2014)<sup>12</sup>, et enfin *Le Réformateur (der Weltverbesserer)* d'après la pièce de Thomas Bernhard (2014)<sup>13</sup>. Il dit avoir choisi les textes de Thomas Bernhard en raison de leur absurdité et précisément parce qu'il s'y passe peu de choses mais aussi pour le rythme, qu'il tient pour une donnée essentielle du texte bernhardien<sup>14</sup>. Dans le cas de *Maîtres anciens*, les quelque 310 pages du texte original se trouvent ramenées à 158 pages grand format, le plus souvent des compositions en pleines pages où seule la couleur jaune tranche sur le noir et blanc. Le jaune, celui des ors du musée et de la dorure des cadres des tableaux, est systématiquement utilisé pour rehausser certains détails du dessin.

*Maîtres anciens* s'inscrit par ailleurs pleinement dans la réflexion sur l'art menée par Mahler dans ses recueils d'inspiration autobiographique : *L'Art selon madame Goldgruber* (2003)<sup>15</sup>, *L'Art sans madame Goldgruber*

<sup>8</sup> Dans *Franz Kafkas nonstop Lachmaschine*, il propose plusieurs pastiches savoureux d'adaptations littéraires. Nicolas Mahler, *Franz Kafkas nonstop Lachmaschine*, Berlin, reprodukt, 2014, p. 53.

<sup>9</sup> Nicolas Mahler, *Alte Meister*, Berlin, Suhrkamp, 2011. En français : *Maîtres anciens*, d'après la traduction de Gilberte Lambrichs, Paris, L'Association, 2015 (sans pagination).

<sup>10</sup> Nicolas Mahler, *Alice in Sussex*, Berlin, Suhrkamp, 2013.

<sup>11</sup> Nicolas Mahler, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin, Suhrkamp, 2013.

<sup>12</sup> Nicolas Mahler, *Lulu und das schwarze Quadrat*, Berlin, Suhrkamp, 2014.

<sup>13</sup> Nicolas Mahler, *Der Weltverbesserer*, Berlin, Suhrkamp, 2014.

<sup>14</sup> « J'ai choisi ces romans de Bernhard et Musil pour leur humour qui me semble particulièrement adapté à mon style de dessin (surtout pour Bernhard). Je ne pourrai jamais faire un livre complètement sérieux. J'aime les projets qui laissent dans un premier temps les gens sans voix. L'absurdité fait partie du jeu. Réduire le livre à son synopsis afin de "re-raconter" son histoire sous la forme d'une bande dessinée ne m'intéresse pas. J'ai donc choisi des livres dans lesquels il se passe peu de choses, et je voulais voir ce qui en sortirait. [...] Bernhard est naturellement important parce que son travail consiste principalement en du "rythme", ce qui est un élément très important quand on fait de la bande dessinée. Je pense que LA chose la plus importante dans la bande dessinée, c'est le rythme, et non pas un dessin sympa. » <http://www.du9.org/entretien/nicolas-mahler/> (page consultée le 2 avril 2017).

<sup>15</sup> Nicolas Mahler, *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*, Berlin, reprodukt, 2007. Édition originale : Vienne, édition selene, 2003. En français : *L'Art selon madame Goldgruber*, traduit par Waltraud Spohr, Paris, l'Association, 2005. Dans sa préface à l'édition française, Mahler note que ce livre pourrait éveiller l'impression infondée qu'il est excessivement préoccupé par la question : « La Bande Dessinée est-elle de l'Art ? » Et il s'empresse d'ajouter avec malice que la réponse lui est tout à fait indifférente.

(2007)<sup>16</sup>, *Pornographie et suicide* (2010)<sup>17</sup>, *La Machine à rire non-stop de Franz Kafka* (2014). Avec une grande économie de moyens et un humour aussi fin qu'absurde, il poursuit en effet une réflexion des plus réjouissantes sur la définition de « l'Art », les conditions de sa production et sa réception. Art hybride par excellence, la bande dessinée constitue le pivot de ces interrogations, tout comme le statut très inconfortable du dessinateur, sans cesse pris à l'en croire entre des injonctions contradictoires.

Il s'agira de déterminer par quels procédés Nicolas Mahler place *Maîtres anciens* dans la continuité de son œuvre. L'entreprise de démolition systématique de l'art à laquelle se livre Reger dans ses diatribes se traduit chez Mahler, nous le verrons, par un iconoclasme assez radical. L'esthétique du fragment prônée par Reger, tout comme son parti pris de la caricature, donnent en effet lieu dans le roman graphique à un travail de déconstruction très irrévérencieux des œuvres d'art. Car contrairement à Thomas Bernhard, Nicolas Mahler donne abondamment à voir les tableaux des maîtres anciens.

### Critique de l'art et art de la critique

Si Reger tient *L'Homme à la barbe blanche* pour « l'un des tableaux les plus magnifiques qui aient jamais été peints », c'est toutefois à cause de « l'influence idéale de la lumière sur [ses] facultés sensibles, en fait à cause des conditions idéales de température, précisément dans la salle Bordone<sup>18</sup> » qu'il s'installe un jour sur deux, à la même heure, sur la même banquette. Reger, qui se définit lui-même comme un « détestateur de musées<sup>19</sup> » et professe sa « haine de l'art<sup>20</sup> », se considère comme « un artiste critique<sup>21</sup> ». Le rituel bien rôdé de la visite au musée et de l'examen des tableaux le sauve en partie du

---

<sup>16</sup> Nicolas Mahler, *Die Zumutungen der Moderne*, Berlin, reprodukt, 2007. Traduit en français par Waltraud Spohr sous le titre *L'Art sans madame Goldgruber*, Paris, l'Association, 2008. Comme l'explique N. Mahler dans la préface à cette édition, la désormais célèbre madame Goldgruber n'apparaît plus dans le recueil : "La fonctionnaire des impôts qui devait décider s'il fallait attribuer à mon travail de dessinateur le même coefficient qu'à l'Art avec un grand A, s'appelait Goldgruber. Elle était en charge de mon dossier. Peu après la sortie du premier Goldgruber, elle s'en déchargea sur un collègue. Il était clair que Madame Goldgruber n'était pas très satisfaite de son apparition dans mon récit et je pense qu'elle n'avait pas la moindre envie d'être à nouveau immortalisée dans un de mes livres."

<sup>17</sup> Nicolas Mahler, *Pornografie und Selbstmord*, Berlin, reprodukt, 2010. En français : *Pornographie et suicide*, traduit par Eugénie Pascal, Paris, l'Association, 2012.

<sup>18</sup> Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, op. cit., p. 33.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 88.

désespoir et l'aide à survivre depuis la mort de sa femme. Outre que la peinture reste pour lui « l'art le plus étranger à l'esprit<sup>22</sup>», les soi-disant maîtres anciens du Musée des Beaux-arts sont tous, sans aucune exception, des « ratés<sup>23</sup>». Wendelin Schmidt-Dengler parle à ce propos « d'art de la liquidation de l'art » (*Kunstvernichtungskunst*)<sup>24</sup>. Rien ni personne n'échappe aux foudres de Reger : les grands musiciens, écrivains et philosophes, les historiens de l'art, les enseignants, les Habsbourg, le pape, l'État autrichien, le Burgtheater, les toilettes publiques de la ville de Vienne, etc. Sa fureur imprécatoire et sa mauvaise foi ne connaissent aucune limite.

Nicolas Mahler entend le discours de Reger comme un vaste « outrage à l'art » (*Kunstbeschimpfung*)<sup>25</sup> et resserre de fait sa narration autour des passages qui traitent de l'imperfection de l'art. Les longues tirades consacrées à la musique - un élément essentiel de l'univers de Thomas Bernhard - ou encore à la philosophie et la littérature, disparaissent pratiquement du roman graphique pour laisser toute sa place à la peinture. Les quelques pages consacrées aux grands musiciens (Bach, Händel, Mozart, Bruckner) et écrivains (Goethe, Pascal et Voltaire) se caractérisent du reste par une rupture du style graphique : à la composition en pleines pages se substitue un découpage en neuf vignettes montrant neuf têtes emperruquées au visage jaune<sup>26</sup>. Dans la séquence consacrée à Stifter et Bruckner, les neuf cases s'assemblent à la manière d'un kaléidoscope car Reger considère au fond que Stifter et Bruckner sont aussi mauvais l'un que l'autre<sup>27</sup>. Quant aux silhouettes de Stifter, « maître du kitsch » et de Heidegger, « philosophe en pantoufles et bonnet de nuit des Allemands<sup>28</sup>», elles constituent des apparitions grotesques au centre d'un large halo jaune<sup>29</sup>.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>23</sup> « Tous ces soi-disant maîtres anciens sont en fait des ratés, ils ont tous été, sans exception, condamnés au ratage, et dans chaque détail de leurs œuvres l'observateur peut constater ce ratage, dans chaque coup de pinceau, voilà ce qu'a dit Reger, dans le plus petit et le plus infime détail. » *Ibid.*, p. 247-248.

<sup>24</sup> Wendelin Schmidt-Dengler, *Liquidation durch Anschauung. Zur Kunstvernichtungskunst in den "Alten Meistern"*, in *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Vienne, Sonderzahl, 1986, p. 91.

<sup>25</sup> « Ist das schon Literatur oder doch noch Comic, Herr Mahler ? », interview de Nicolas Mahler dans : <http://www.logbuch-suhrkamp.de/nicolas-mahler/ist-das-schon-literatur-oder-doch-noch-comic-herr-mahler/> (page consultée le 2 avril 2017).

<sup>26</sup> Nicolas Mahler, *Alte Meister*, op. cit., p. 80.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>28</sup> Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, op. cit., p. 71 et 75. Les tirades de Reger consacrées à Stifter et Heidegger couvrent presque trente pages du roman.

<sup>29</sup> Nicolas Mahler, *Alte Meister*, op. cit., p. 82 et 83.

Le narrateur Atzbacher, à qui Reger a donné rendez-vous au musée pour se rendre avec lui au Burgtheater<sup>30</sup>, se fait dans le roman le simple porteur du musicologue, ponctuant sans cesse ses phrases de « a dit Reger ». Il apparaît dans le roman graphique sous les traits caractéristiques de l'avatar de Nicolas Mahler, tel qu'on le retrouve en tout cas dans tous ses recueils d'inspiration autobiographique. Silhouette noire longiligne, affublée d'un interminable nez chaussé de lunettes, on le voit dès la première page observer Reger à son insu. Ce procédé autoréférentiel se double souvent d'une mise en abyme visuelle, les encadrements de porte dorés du musée découpant en quelque sorte une seconde planche à l'intérieur de la page. Celui que le lecteur de Mahler peut identifier comme le dessinateur de B.D. évolue donc dans l'univers fictionnel, tout en restant un observateur distancié. On peut même voir Atzbacher/Mahler, observant Reger qui est assis dans la salle Bordone, *entendre* celui-ci lui dire la veille que l'art est pitoyable<sup>31</sup>. La planche représente le narrateur/dessinateur, posté à l'extérieur de la salle, *voyant* Reger lui parler à l'intérieur. Le dédoublement de la figure du narrateur, présent à la fois dans la salle et à l'extérieur de celle-ci, correspond ici à une mise en abyme temporelle.

Mahler met en scène dans ses recueils un auteur constamment tiraillé entre les attentes des fans de B.D. lambda (les « allumés de la B.D. ») pour lesquels le mot *art* est une insulte et celles des représentants de la scène artistique (« les tarés d'amateurs d'art<sup>32</sup>») pour qui la B.D. n'est pas de l'art, tout au plus « de l'art en bande dessinée » (*Comickunst*)<sup>33</sup>. Il renvoie dos à dos le déficit d'intelligence narrative des uns et le manque d'intelligence visuelle des autres. S'il exprime sa défiance à l'égard de toute forme d'habillage conceptuel ou théorique<sup>34</sup>, « jouer le rôle du miroir de [son] propre médium » lui semble en revanche naturel<sup>35</sup>. En Autriche, dit-il, « il faut publier sous le voile bien ajusté de la théorie, lorsque le lit du discours est au carré et après avoir quitté les pantoufles de

<sup>30</sup> Ils iront assister à une représentation de *Der zerbrochene Krug* de Kleist.

<sup>31</sup> Nicolas Mahler, *Alte Meister*, op. cit., p.55. « Cet art est pitoyable, rien d'autre, j'entends en ce moment Reger le dire hier, tout en l'observant aujourd'hui depuis la salle Sebastiano. » Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, op. cit., p. 53.

<sup>32</sup> *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*, op. cit., p. 77. Sans pagination dans la traduction française. Voir le chapitre 10 de ce même recueil : « so was schau I mir ja gar ned amal an... des is ja KUNST ! » (« Ça, j'regarde même pas, c'est de l'art » dans la traduction française). On pourra aussi consulter le chapitre 6 de *Franz Kafkas nonstop Lachmaschine*.

<sup>33</sup> Nicolas Mahler, *Die Zumutungen der Moderne*, op. cit., p. 88 (page 88 dans la traduction française).

<sup>34</sup> Il rejette du reste le terme de « roman graphique » qu'il juge parfaitement superflu. Nicolas Mahler, *Franz Kafkas Lachmaschine*, op. cit., p. 54.

<sup>35</sup> <http://www.du9.org/entretien/nicolas-mahler/> (page consultée le 2 avril 2017).

l'humour »<sup>36</sup>. On voit ainsi les germanistes – revenus sur terre parce que l'Enfer était plein (*sic*) – mesurer l'épaisseur d'une B.D. à l'aide de leur « règle de germanistes » pour en conclure que sa valeur littéraire est forcément moindre que celle de l'original<sup>37</sup>. Reger ne fait-il pas quant à lui des historiens d'art « les véritables assassins de l'art<sup>38</sup> ? Il peut à ce titre rejoindre les multiples figures de l'excès croquées par Mahler (critiques d'art, éditeurs, auteurs, lecteurs, etc.)<sup>39</sup>. L'arrogance et l'hypocrisie des soi-disant grands peintres dénoncées par Reger, « apprentis décorateurs tartufes de la haute société catholique européenne »<sup>40</sup>, fait elle aussi écho, de façon hyperbolique, à certains portraits d'artistes brossés par Mahler ; que l'on songe par exemple à celui, particulièrement mordant, du « maître » Ludwig Christian Attersee, un peintre autrichien contemporain, dans *L'Art selon madame Goldgruber*. Il fait du reste figurer en exergue de ce recueil quelques lignes précisant que « ces carnets contiennent pour partie des insultes ciblées, d'authentiques cas de diffamation et des généralisations abusives. » De même, la désacralisation du musée comme lieu de légitimation de l'œuvre est un thème cher à Mahler qui tient l'exposition des planches de bande dessinée dans les galeries ou les musées pour un dévoiement<sup>41</sup> : « La planche originale a été dessinée pour être imprimée et non pour le musée », écrit-il, « c'est la narration qui compte et non la planche isolée<sup>42</sup> ».

Il traduit le ressassement du musicologue, caractéristique des personnages de Thomas Bernhard, en multipliant les pleines pages qui représentent Reger de dos, petite silhouette ronde et tassée, toute de noir vêtue, face à *L'Homme à la barbe blanche*<sup>43</sup>. Les litanies de Reger obéissent à un sens certain de la

<sup>36</sup> Nicolas Mahler, *L'Art selon madame Goldgruber*, op. cit., sans pagination (p. 26 dans le texte original).

<sup>37</sup> Franz Kafkas *Lachmaschine*, op. cit., p. 54.

<sup>38</sup> Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, op. cit., p. 31.

<sup>39</sup> Nicolas Mahler, qui intitule son prologue au recueil *L'Art selon madame Goldgruber* « Original und Fälschung », (« L'original et sa copie »), ne reprend pas dans *Maîtres anciens* la savoureuse anecdote de cet Anglais qui possède, accroché au-dessus de sa cheminée, le portrait de *L'homme à la barbe blanche* et qui, après plusieurs journées passées à observer le tableau au musée, en vient à la conclusion pour le moins déroutante qu'il existe deux originaux, rendant ainsi caduques les notions d'imitation et d'original.

<sup>40</sup> Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, op. cit., p. 55.

<sup>41</sup> Voir par exemple les chapitres trois et six de *L'Art selon madame Goldgruber*.

<sup>42</sup> *Ibid.*, chapitre trois (sans pagination).

<sup>43</sup> « Il était toujours assis sur la banquette, son chapeau noir sur la tête, positivement impassible, et il était évident que déjà depuis très longtemps il ne regardait pas *L'homme à la barbe blanche* mais tout autre chose, derrière *L'homme à la barbe blanche*, non pas le Tintoret mais quelque chose au loin, hors du musée, tandis que moi-même, si j'observais Reger et *L'homme à la barbe blanche*, je voyais cependant, derrière, le Reger qui m'avait hier expliqué les fugues ». Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, op. cit., p. 39.



variation<sup>44</sup>, au sens musical du terme, que la discontinuité séquentielle du récit de la bande dessinée semble relativement impuissante à restituer. Mahler choisit de répéter la même séquence visuelle en en modifiant légèrement le cadrage, y faisant figurer ou non le gardien de musée Irrsigler, et surtout en modifiant d'infimes détails du tableau du Tintoret (détails de la bague qu'il porte à la main gauche, plis du visage ou de la barbe, orientation du regard, etc.) qui donnent parfois le sentiment que celui-ci est vivant<sup>45</sup>. Reger devient une figure hiératique, écrasée par la monumentalité des tableaux. Mahler inscrit rarement ses paroles dans des bulles<sup>46</sup>, mais dans de larges cartouches en haut de la page. La même phrase se poursuit souvent dans un encadré central qui se superpose en partie au tableau du Tintoret, l'effaçant même parfois, et s'achève dans un cadre en bas de page. Par ces encadrements, qui induisent une lecture verticale, la parole de Reger se trouve comme muséifiée à son tour.

### Le fragment et la caricature

La théorie du fragment développée dans la comédie de Thomas Bernhard semble avoir particulièrement retenu l'attention de Nicolas Mahler pour son adaptation :

Il y a déjà longtemps que notre époque, prise comme un tout, est devenue intenable, a-t-il dit. Ce n'est que là où nous voyons le fragment qu'elle nous est supportable, a-t-il dit. Le tout et le parfait nous sont insupportables, a-t-il dit. D'ailleurs, au fond, tous ces tableaux aussi, ici dans le Musée d'art ancien, me sont insupportables, pour être honnête, je les trouve affreux. Pour pouvoir les supporter, je cherche en chacun d'eux ce qu'on appelle un *défaut rédhibitoire*, procédé qui a toujours atteint son but jusqu'à présent, à savoir de transformer toutes ces œuvres d'art prétendument parfaites en un fragment, a-t-il dit<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> « Thomas Bernhard, qui songea un moment à devenir chef d'orchestre, compose ses livres dans une parfaite maîtrise musicale. La variation est sa forme de prédilection. [...] Ce qu'il écrit de Glenn Gould, reprenant à l'infini les *Variations Goldberg*, avec des changements de vitesse spectaculaire, est aussi vrai pour lui. Il ne cesse de répéter les mêmes thèmes, qu'il module sur des rythmes variés, les étirant sur tout un roman, ou les jouant rapidement, en incises, le temps d'une phrase. » Chantal Thomas, op. cit., p. 8.

<sup>45</sup> Voir, à titre d'exemples, les pages 114 et 115.

<sup>46</sup> À la page 21, les paroles adressées la veille par Reger à Atzbacher, qui n'ont pas pu être entendues par le gardien Irrsigler, figurent dans une bulle vide.

<sup>47</sup> Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, op. cit., p. 36.

Reger applique ce mécanisme de « désintégration proprement personnel<sup>48</sup>», de « décomposition et de désagrégation<sup>49</sup> » avec la même constance aux grands peintres, philosophes, écrivains ou musiciens. Même Shakespeare, dit-il, finit par s'effriter sous nos yeux<sup>50</sup> quand nous l'étudions un certain temps. Mahler apporte une contribution très originale au roman en illustrant ces théories esthétiques à partir de toiles exposées au Musée des Beaux-arts, mais jamais mentionnées par Bernhard, à l'exception de la *Madone aux cerises* de Titien<sup>51</sup>. Reger se contente d'affirmer que ce tableau n'est admiré par les visiteurs du musée qu'en raison de sa célébrité. Mahler s'en sert pour illustrer l'affirmation selon laquelle les maîtres anciens n'auraient jamais peint au fond « qu'un seul détail » de façon géniale<sup>52</sup>. Sous son crayon, les quelques branches de cerises posées devant la Vierge, grossièrement dessinées, constituent un détail insignifiant et parfaitement dépourvu de génie. Quand Mahler reproduit l'ensemble du tableau à la page suivante, celui-ci est comme mutilé : la Madone, l'Enfant Jésus et le petit Saint-Jean n'ont pas d'yeux ni de bouche et les parties de leur corps prétendument ratées, au lieu d'être dessinées, sont simplement masquées par des cadres qui les énumèrent : menton, genou, paupières. À gauche et à droite de la Vierge, Joseph et Zacharie arborent le long nez des personnages de Mahler. Le tableau est par ailleurs entièrement vidé de ses couleurs ; le bleu tendre du voile de la Vierge est remplacé par du jaune et sa robe, rouge chez Titien, se fond dans le blanc de l'arrière-plan<sup>53</sup>.

Dans le cas de *L'Adoration des mages* de Véronèse, le tableau se réduit à trois éléments, trois fragments dérisoires ne permettant plus guère de reconstituer l'ensemble<sup>54</sup>. Les bras et les jambes potelés de l'Enfant Jésus sont surmontés d'une tête à la chevelure jaune bouclée ; son corps à l'esquisse inachevée semble flotter dans l'espace du tableau car la Vierge Marie, qui tient l'enfant sur ses genoux chez Véronèse, a tout bonnement disparu. Il est surplombé à sa droite par le turban surdimensionné de l'un des rois mages, qui flotte lui aussi tel un ballon. Enfin, au premier plan, c'est le motif géométrique ornant le manteau jaune de l'autre roi mage qui attire le regard. Le tout produit un ensemble disloqué qui n'a plus rien à voir avec le tableau d'origine. Thomas Bernhard n'évoque pas

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> « De même, je demande parfois aux gens si Titien, par exemple la *Madone aux cerises*, leur plaît vraiment. Jamais ce tableau n'a plu à un seul des interrogés, ils le regardaient tous bouche bée uniquement à cause de sa célébrité, à aucun il ne disait vraiment quelque chose. » *Ibid.*, p. 70.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>53</sup> Nicolas Mahler, *Alte Meister*, op. cit., p. 56 et 57.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 51.

cette œuvre, assénant seulement à propos de Véronèse que « le brave homme n'a pas su peindre un visage naturel<sup>55</sup>».

En fait de détails, Reger ne mentionne que ceux qu'il tient pour ratés ; les mains du Gréco par exemple « ont toujours l'air de lavettes sales et mouillées » et « pour ce qui est des mains goyesques, Goya lui-même est resté coincé dans le dilettantisme » – cet « immense » Goya que Reger place pourtant « au-dessus de tous les peintres qui ont jamais peint<sup>56</sup> ». On retrouve plusieurs exemples chez Mahler de « ces mains ratées d'une manière si tragi-comique<sup>57</sup> » ; dans le portrait de L'Homme à la barbe blanche notamment, dont les mains ressortent sur l'obscurité de l'arrière-plan<sup>58</sup>. Car à trop vouloir chercher le défaut rédhibitoire, on voit les plus grandes œuvres se désagrèger. Léonard, Michel-Ange, Titien « se liquéfi[en]t sous nos yeux à une vitesse incroyable<sup>59</sup> », affirme ainsi Reger. Dès lors que nous étudions attentivement les maîtres anciens, ils « se défont, s'effritent sous nos yeux et ne nous laissent en tête qu'un goût fade, oui, le plus souvent tout à fait écoeurant<sup>60</sup> ». Nicolas Mahler nous fait donc pénétrer dans un musée en complète déliquescence : sur les toiles, les visages sont grimaçants et les corps difformes, comme en liquéfaction. Le *Petit joueur de tambourin* de Titien se désagrège par exemple au fil des pages en une masse de chair jaune informe<sup>61</sup>, donnant à voir un lent processus de décomposition.

L'univers graphique de Nicolas Mahler se caractérise par un minimalisme assez radical (simplicité du trait, absence de couleurs, décors réduits à l'extrême) qu'il aime à revendiquer. Il s'amuse souvent du reproche qui lui est fait de dessiner des personnages sans yeux ni visage<sup>62</sup>, voire même d'être paresseux<sup>63</sup> ! On lui aurait ainsi maintes fois demandé : « mais faites-vous exprès de dessiner aussi mal ? » Dans *Maîtres anciens*, l'imperfection de l'œuvre fait d'une certaine manière écho à ce prétendu dilettantisme<sup>64</sup> et Mahler peut s'en donner à cœur

<sup>55</sup> Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, op. cit., p. 38.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 248-249. Reger déplore que le Musée des Beaux-arts ne possède pas le moindre tableau de Goya ni du Gréco.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>58</sup> Voir également la page 58 où quatre mains, trois jaunes et une blanche, très sommairement dessinées, flottent au milieu de la page vide.

<sup>59</sup> Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, op. cit., p. 246.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>61</sup> Nicolas Mahler, *Maîtres anciens*, op. cit., p. 98-99.

<sup>62</sup> Voir, par exemple, le chapitre neuf du recueil *Pornographie et suicide*, intitulé « Quelque chose avec un visage ».

<sup>63</sup> L'un des chapitres de *L'Art selon madame Goldgruber* s'intitule « Ce Mahler est d'une paresse ! » (« Der Mahler ist so faul »).

<sup>64</sup> « [...] je pense tout de même que le Prado, lui aussi, ne contient que de l'imparfait, du raté, en fin de compte que du ridicule et du dilettante. » Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, op. cit., p. 60.

joie, à l'instar des grands maîtres brocardés par Reger. Afin de restituer les défauts rédhibitoires des soi-disant chefs-d'œuvre, le trait sera grossier et l'esquisse inaboutie.

La démarche esthétique de Reger, censée permettre, « si nous avons de la chance », de retrouver l'ensemble à partir d'un détail<sup>65</sup>, prend chez Mahler un aspect très ludique car il ne s'avère justement pas toujours possible d'y parvenir. Le tableau de Bordone *Vénus, Mars, Flore*, par exemple, réduit à deux détails anecdotiques (la barbe de Mars et un fragment de Cupidon) s'avère très difficile à identifier<sup>66</sup>. Dans son travail d'adaptation, Mahler fait pleinement sienne la méthode consistant à tout transformer en caricature. En art, soutient Reger, tout peut être tourné en ridicule et transformé en caricature – c'est, dit-il, une méthode comme une autre<sup>67</sup>. On voit aisément quel profit le dessinateur peut tirer d'une telle méthode. Mahler allonge les nez, étire ou tasse les silhouettes jusqu'au grotesque, simplifie ou gomme les traits du visage. Que reste-t-il par exemple du magnifique *Jupiter et Io* du Corrège<sup>68</sup>? Mahler choisit ce tableau pour illustrer l'affirmation de Reger selon laquelle une œuvre ne serait supportable qu'une fois transformée en caricature. La nuée en laquelle Jupiter s'est changé pour s'unir à Io se mue ici en un nuage jaune et l'abandon qui se lit sur le visage de la jeune fille chez Le Corrège se fait grimace repoussante. Mahler ne conserve que la posture du corps d'Io et le geste d'étreinte de son bras. Totalement indéchiffrable, le tableau n'est plus que laideur et convulsions. *L'Infante Marie-Thérèse*, peinte par Velasquez, se voit quant à elle affublée d'une moustache, évoquant la Joconde moustachue de Marcel Duchamp<sup>69</sup>. De la même façon, la déconstruction grotesque de la *Vénus à la fourrure* peinte par Rubens n'est pas sans rappeler certains portraits de femmes de Picasso<sup>70</sup>. De façon inattendue, la caricature des peintres de la Renaissance italienne et des maîtres flamands débouche donc parfois chez Mahler sur une satire de la peinture moderne. Quand Reger soutient qu'il n'y aurait rien à admirer dans les musées, le mot « rien » s'inscrit dans les cadres de tableaux vides<sup>71</sup>. De même, après la mort de Madame Reger, seul un petit cadre noir figure au bas de la page blanche – clin d'œil au *Carré noir* de Malevitch dont Mahler a fait un élément central de son roman graphique *Lulu et le carré noir*<sup>72</sup>.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>66</sup> Nicolas Mahler, *Alte Meister*, op. cit., p. 46.

<sup>67</sup> Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, op. cit., p. 96.

<sup>68</sup> Nicolas Mahler, *Alte Meister*, op. cit., p. 73.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 111.

## Musée et mise en scène

D'ordinaire plus adepte de la litote que de l'hyperbole, Mahler transpose la rhétorique de l'exagération pratiquée par Reger sur le plan visuel. Il s'amuse par exemple à prendre au pied de la lettre l'adjectif *lebenslänglich*, rendu par « pour toute votre vie » dans la traduction française, mais qui signifie aussi « à perpétuité » :

Mais la plupart des gens sont incapables de caricaturer, ils considèrent tout jusqu'au bout avec leur terrible sérieux [...] Vous allez à une audience du pape, a-t-il dit, et vous prenez le pape et l'audience au sérieux, et cela pour toute votre vie<sup>73</sup>.

Il reproduit deux fois la même scène de l'audience chez le pape, mais sur la page de droite la scène est vue à travers d'épais barreaux noirs évoquant ceux d'une prison, avec la phrase « et cela pour toute votre vie » inscrite dans le cartouche du bas de la page. En traitant de manière très irrévérencieuse les maîtres anciens, Mahler ne se contente pas toutefois d'illustrer les postulats esthétiques de Reger et d'en montrer la complète inanité ; les tableaux sont également mis au service de l'efficacité narrative et viennent accentuer le grotesque du propos, du personnage ou de la situation. Lorsqu'il est question du rêve contrarié du gardien de musée Irrsigler d'entrer dans la police, « parce qu'avec le métier de policier, le problème vestimentaire lui paraissait résolu<sup>74</sup> », on aperçoit sa silhouette ronde déambuler, minuscule, devant le portrait monumental de l'empereur Maximilien I<sup>er</sup> peint par Rubens. Dessiné par Mahler, l'empereur a la tête tellement enfoncée sous son casque que ses yeux disparaissent complètement. Il arbore lui aussi le fameux nez « à la Mahler » et une bedaine proéminente qui fait saillie sous son armure<sup>75</sup>. Figure grotesque dont le casque et l'armure richement ornés illustrent l'idéal vestimentaire dérisoire du gardien, l'empereur Maximilien revient quelque quarante pages plus loin, réduit à son improbable nez entouré de quelques motifs ornementaux devenus insignifiants<sup>76</sup>. Le tableau, désormais illisible, se veut une démonstration par l'absurde que le tout et la perfection n'existent pas. On aperçoit encore le malheureux Irrsigler – qui prétend que « le service dans la Police [serait] tous les jours mortellement dangereux » – passer sous la monumentale statue *Thésée luttant contre le Centaure* d'Antonio Canova où un Thésée au fasciés bestial se livre à un assaut brutal<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, op. cit., p.97- 98.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>75</sup> Nicolas Mahler, *Alte Meister*, op. cit., p. 12.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 16.

Reprenant la phrase de Reger selon laquelle « l'œuvre d'art la plus grande et la plus remarquable finit tout de même par nous peser dans la tête comme un morceau énorme de mensonge et de vulgarité, comme un morceau beaucoup trop gros de viande dans l'estomac<sup>78</sup> », Mahler dessine deux fois en plan rapproché *Suzanne et les vieillards* telle que l'a peinte le Tintoret pour en faire un amas de chair peu ragoûtant<sup>79</sup>. Rien ne subsiste de la grâce et de la sensualité du personnage. Le visage délicat peint par le Tintoret est comme mangé par la touffe de cheveux jaunes. Sur la première page, l'ensemble du corps forme une énorme tache jaune et quelques menus détails du décor sont eux aussi rehaussés de jaune. Sur la page de droite, le dessin se fait encore plus schématique : ne subsistent que quelques traces de troncs d'arbre et une forme correspondant à l'un des vieillards. Le corps de Suzanne, qui semble s'être encore empâté, n'est plus qu'une ébauche inachevée et seuls un de ses pieds et la touffe de cheveux jaunes tranchent sur un fond uniformément blanc. En matière de désacralisation de l'art, Mahler n'a décidément rien à envier à Thomas Bernhard.

Enfin, au-delà de l'utilisation qu'il fait des tableaux, Nicolas Mahler intègre pleinement les accessoires du musée dans sa scénographie (cadres, cartels, cimaises, cordons interdisant l'accès aux œuvres exposées, etc.), et pas comme de simples éléments du décor. Lorsqu'il est par exemple question de la mort de la femme de Reger et de la nécessité de continuer à vivre malgré tout, on voit le gardien Irrsigler déambuler parmi des cordons de séparation qui délimitent un parcours labyrinthique<sup>80</sup>. Quand Reger, parlant de sa manière de lire, se définit comme un « feuilleter supérieurement doué », c'est-à-dire comme un homme qui « préfère feuilleter plutôt que lire<sup>81</sup> », Mahler découpe quatre pages en bandes verticales, chacune d'elles représentant la moitié d'un cartel devant laquelle se trouve la moitié d'un cordon<sup>82</sup>. La sérialité reproduit le principe et le rythme des pages que l'on feuillette, ces pages étant ici des fragments de musée. Du reste, la page à laquelle s'arrête Reger, lui qui prétend feuilleter « des douzaines, parfois même des centaines de pages avant d'en lire une seule »<sup>83</sup>, est figurée chez Mahler par *L'Homme à la barbe blanche* qui apparaît dans la dernière bande verticale.

Mais ce sont les cadres et encadrements qui donnent lieu aux variations graphiques les plus réussies. Lorsque Reger fait le récit de sa rencontre avec sa femme devant le tableau du Tintoret, le couple se découpe dans un petit cadre

<sup>78</sup> Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, op. cit., p. 57.

<sup>79</sup> Nicolas Mahler, *Alte Meister*, op. cit., p. 70-71.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.118-119.

<sup>81</sup> Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, op. cit., p. 34.

<sup>82</sup> Nicolas Mahler, *Alte Meister*, op. cit., p. 40-43.

<sup>83</sup> Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, op. cit., p. 34.

au bas de la page, sur le banc occupé depuis toujours par le musicologue. À la page suivante, seul subsiste ce petit cadre qui isole les Reger, vus de dos, du reste du monde : la page est sinon entièrement blanche, l'univers du musée et le jaune ont disparu. La question posée alors par Reger à cette femme encore inconnue, « cet *Homme à la barbe blanche* vous plaît donc tant que cela ? », s'inscrit dans une bulle plus large que le cadre délimitant les personnages. Puis le cadre se répète trois fois à l'identique dans un agencement vertical à la page suivante, avant que ne jaillisse le *NON* sans appel de la future Madame Reger, inscrit dans une bulle jaune<sup>84</sup>. La disparition de Madame Reger se traduit ensuite chez Mahler par une ellipse narrative : il ne reste qu'un petit cadre noir hachuré au bas de la page, là où se tient d'ordinaire Reger. Enfin, dès lors que ce dernier tente de revenir à la vie et donc au musée, le petit cadre dans lequel il se trouve est tracé en pointillés et l'encadrement doré de l'*Homme à la barbe blanche* est en partie effacé, comme brisé<sup>85</sup>.

Nicolas Mahler nous convie à une visite éminemment personnelle du Musée des Beaux-arts de Vienne. L'apport le plus original du roman graphique réside dans son traitement très ludique des tableaux des grands maîtres. Mahler se plaît à égarer son lecteur, concédant sans peine que ses « adaptations présupposent, en partie, des connaissances préalables assez considérables<sup>86</sup> ». Ainsi, lorsqu'il est question de « ce terrible Dürer, précurseur et prédécesseur du nazisme » selon Reger, « cet effroyable Dürer, cet artiste nurembergeois de la ciselure<sup>87</sup> », Mahler pastiche non pas un tableau de Dürer comme on pourrait s'y attendre, mais *La Vierge à l'enfant* d'Albrecht Altdorfer<sup>88</sup>.

La comédie de Thomas Bernhard étant presque entièrement dépourvue de notations visuelles et de descriptions, le musée que Mahler donne à voir va bien au-delà de la simple illustration. La monumentalité des œuvres exposées forme un singulier contraste avec leur exécution négligée et leur contenu grotesque. L'iconoclasme de Mahler répond de ce point de vue parfaitement à la fureur imprécatrice de Reger.

---

<sup>84</sup> Nicolas Mahler, *Alte Meister*, op. cit., p. 104-111.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 112-113.

<sup>86</sup> « Je vois ma version plutôt comme un bonus pour un public curieux, pas comme un ersatz destiné aux flemmards de la lecture. Ce qui veut dire que mes adaptations présupposent, en partie, des connaissances préalables assez considérables. » <http://www.du9.org/entretien/nicolas-mahler-2/> (page consultée le 2 avril 2017).

<sup>87</sup> Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, op. cit., p. 52.

<sup>88</sup> Nicolas Mahler, *Alte Meister*, op. cit., p. 66.

Considérablement réduit dans l'adaptation graphique, le texte bernhardien perd assurément de son souffle caractéristique<sup>89</sup>. Mahler découpe en revanche la phrase pour qu'elle puisse se déployer verticalement, dans ce qui se donne à voir comme un accrochage muséal. La parole outrancière de Reger se trouve donc à son tour muséifiée, Mahler faisant mine de la prendre pour argent comptant. Le comique procède du décalage entre la sacralisation de cette parole et le délitement extravagant qu'elle produit dans le musée, tandis que dans le roman, c'est plutôt la transformation de la colère de Reger en spectacle qui provoque le rire<sup>90</sup>.

En s'attaquant à la suite de Thomas Bernhard aux maîtres de la peinture, Nicolas Mahler poursuit son travail de décroisement des différentes formes d'art, qu'elles relèvent de la culture populaire ou de la culture dite noble, en l'occurrence ici la bande dessinée et les beaux-arts. Cette démarche caractérise l'ensemble de son œuvre et constitue une thématique récurrente dans ses recueils d'inspiration autobiographique. Dans un chapitre de *La machine à rire non-stop de Franz Kafka* intitulé « Le saint bâtard », on voit Mahler, déguisé en gourou, prêcher sur un tapis volant et préconiser à ses disciples, au demeurant fort peu nombreux, toutes les formes « d'abâtardissement et d'irritation<sup>91</sup> » dans la bande dessinée. Il les invite à souiller les temples sublimes de l'art, à faire entrer un peu de sottise dans les maisons de la littérature, mais aussi un minimum d'intertextualité dans les boutiques de bande dessinée, qui sentent un peu trop le renfermé à son goût<sup>92</sup> ! Et dans ce même recueil, une lectrice lance à Mahler lors d'une séance de dédicace de *Maîtres anciens* : il écrit donc pour vous, maintenant, Thomas Bernhard<sup>93</sup> ? La question, qui renverse avec une naïveté confondante l'idée communément admise selon laquelle l'image viendrait unilatéralement servir le texte, trahit surtout l'incompréhension à laquelle se heurte souvent le travail d'adaptation d'une œuvre littéraire en roman graphique.

---

<sup>89</sup> Dans l'essai qu'elle consacre à Thomas Bernhard, Chantal Thomas évoque « la soumission au style de Thomas Bernhard, qui opère par son rythme répétitif une violence captatrice sur le lecteur ». In : Chantal Thomas, *Thomas Bernhard, Le briseur de silence*, op. cit., p. 16.

<sup>90</sup> Nous reprenons ici l'analyse du comique dans le roman *Alte Meister* proposée par Martine Sforzin : « Reger met en scène sa colère, son irritation, comme le ferait un acteur. Ainsi transformée en jeu, en spectacle, elle devient sujet de rire. » Martin Sforzin, *L'Art de l'irritation chez Thomas Bernhard*, Artois Presses Université, 2002, p. 242.

<sup>91</sup> Le mot « irritation » est du reste un vocable très bernhardien.

<sup>92</sup> Nicolas Mahler, *Franz Kafkas nonstop Lachmaschine*, op. cit., p. 57-62. Paraphrasant Hugo von Hofmannstahl, le gourou recommande de dissimuler la profondeur à la surface, mais préconise également de faire exactement le contraire, ce qui vient pour le moins brouiller le message ! *Ibid.*, p. 61.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 44.



## BIBLIOGRAPHIE

- BERNHARD, Thomas (1988), *Alte Meister*, Francfort/Main, Suhrkamp taschenbuch 1553, 311 p.
- BERNHARD, Thomas (1988), *Maîtres anciens* (traduit par Gilberte Lambrichs), Paris, Gallimard (Folio 2276), 254 p.
- MAHLER, Nicolas (2015), *Maîtres anciens* (traduit par Gilberte Lambrichs), Paris, l'Association, sans pagination.
- MAHLER, Nicolas (2014), *Der Weltverbesserer*, Berlin, Suhrkamp, 124 p.
- MAHLER, Nicolas (2014), *Franz Kafkas nonstop Lachmaschine*, Berlin, Reprodukt, 126 p.
- MAHLER, Nicolas (2014), *Lulu und das schwarze Quadrat*, Berlin, Suhrkamp, 139 p.
- MAHLER, Nicolas (2013), *Alice in Sussex*, Berlin, Suhrkamp, 141 p.
- MAHLER, Nicolas (2013), *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin, Suhrkamp, 156 p.
- MAHLER, Nicolas (2012), *Pornographie et suicide* (traduit par Eugénie Pascal), Paris, l'Association, 124 p.
- MAHLER, Nicolas (2011), *Alte Meister*, Berlin, Suhrkamp, 159 p.
- MAHLER, Nicolas (2010), *Pornografie und Selbstmord*, Berlin, Reprodukt, 128 p.
- MAHLER, Nicolas (2008), *L'Art sans madame Goldgruber* (traduit par Waltraud Spohr), Paris, l'Association, 118 p.
- MAHLER, Nicolas (2007), *Die Zumutungen der Moderne*, Berlin, Reprodukt, 124 p.
- MAHLER, Nicolas (2007), *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber*, Berlin, Reprodukt, 123 p.
- MAHLER, Nicolas (2005), *L'Art selon madame Goldgruber* (traduit par Waltraud Spohr), Paris, l'Association, sans pagination.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (1986), "Liquidation durch Anschauung. Zur Kunstvernichtungskunst in den *Alten Meistern*" in SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Vienne, Sonderzahl, 1986, 111 p.
- SFORZIN, Martine (2002), *L'Art de l'irritation chez Thomas Bernhard*, Valenciennes, Artois Presses Université, 338 p.
- THOMAS, Chantal (2006), *Thomas Bernhard. Le briseur de silence*, Paris, Éditions du Seuil (collection Fiction & Cie), 294 p.

## LE ROMAN GRAPHIQUE : UNE NOUVELLE ÉCRITURE DU TRAUMATISME ?

FLORENCE BANCAUD<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Graphic Novels, a New Way to Write About Trauma?* [*The Wave (Die Welle)* by Stefanie Kampmann (2007), *The Quest (Die Suche)* by Eric Heuvel, Ruud van der Rol and Lies Schippers (2010), *The Life of Anne Frank (La Vie d'Anne Frank)* by Sid Jacobson and Ernie Colon (2010), *Irmina* by Barbara Yelin (2016)] This paper is aimed at demonstrating that graphic novels are used as a mean to convey memories. Fictionalisation is easing the catharsis and the memory process. This article examines the status of testimonies from four graphic novels and the way by which the questions of liberty, individual liability, adaptation and forced submission to historical events are dealt with. Graphic novels participate to the in a privileged manner to the construction of the memories and the historical imagination.

**Key words:** *graphic novel, Shoah, trauma, memory, transmission, testimony*

**REZUMAT.** *Romanul grafic: o rescriere a traumei?* [*La vague (Die Welle)* de Stefanie Kampmann (2007), *La quête (Die Suche)* de Eric Heuvel, Ruud van der Rol et Lies Schippers (2010), *La Vie d'Anne Frank* de Sid Jacobson și Ernie Colon (2010) *Irmina* de Barbara Yelin (2016)]. Articolul caută să demonstreze că transmiterea memorială se realizează într-o manieră privilegiată în romanul grafic datorită apelului la ficțiune care favorizează catharsisul și procesul memorial. Vom explora statutul mărturiei în patru romane grafice și maniera în care ele articulează problema libertății și a responsabilității individuale, precum și cea adaptării sau a supunerii forțate la evenimentele istoriei. Romanul grafic participă astfel într-o manieră privilegiată la construirea memoriilor și a imaginarului istoric.

**Cuvinte cheie:** *bandă desenată, Holocaust, traumă, memorie, transmitere, mărturie*

---

<sup>1</sup> Aix Marseille Université, EA 436 ECHANGES, domaines de recherche : Littérature allemande et comparée 19<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> ; Kafka, autobiographie, journal intime ; roman de formation ; Esthétique et histoire de l'art 19<sup>e</sup>-20<sup>e</sup>, esthétique de la laideur 1750-1914, E-mail : florence.bancaud@univ-amu.fr

Des quinze dessins à l'aquarelle réalisés en 1942 par le réfugié allemand Horst Rosenthal (1915-1942) *Mickey au camp de Gurs*<sup>2</sup>, aux croquis réalistes des prisonniers et des chambres à gaz par le peintre et sculpteur David Olère (1902-1985) entre 45 et 62 jusqu'aux splendides dessins et textes de Charlotte Salomon, la bande dessinée a été un des premiers mediums d'expression – et de consolation ? – des témoins directs de la tragédie de la Shoah ; fin 1944, *La bête est morte* de Calvo est la première BD française publiée à évoquer le sujet. Mais la Shoah, entre les années 50 et 80, fait ensuite l'objet d'une latence de la mémoire, occultée qu'elle est dans les comics américains où les figures de super-héros luttent pourtant contre les nazis mais où l'extermination de leurs victimes n'est jamais évoquée, à la différence de l'abondante littérature sur le génocide dont les inoubliables textes de Primo Levi ou de Robert Antelme qui, tous deux, soulignent la « disproportion entre l'expérience vécue et le récit qu'il était possible d'en faire<sup>3</sup> » ou le caractère réducteur et simplificateur du témoignage de l'indicible<sup>4</sup>. Le véritable tournant dans la représentation de la Shoah se situe après la publication de *La France de Vichy* de Paxton en 1973, la série américaine *Holocaust* en 1979, puis du *Shoah* de Lanzmann, qui ont suscité chez les survivants le « désir ardent de raconter », l'« ère du témoin<sup>5</sup> » évoquée par Annette Wieworka<sup>6</sup>. L'« espèce narrative à dominante visuelle » (Groensteen) qu'est la BD, encore largement dévalorisée, s'empare ensuite à son tour du thème du génocide, combinant narration historique et exigences pédagogiques, avec la publication entre 1986 et 1991 du *Maus* d'Art Spiegelmann, lauréat du Prix Pulitzer et du prix du meilleur album étranger au festival d'Angoulême. Le roman graphique se voit par là conférer une légitimité et un statut de vecteur privilégié du discours mémoriel ; le 28 janvier 2005, Renaud Donnedieu de Vabres, remettant les insignes du Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres à

<sup>2</sup> Horst Rosenthal, *Mickey au Camp de Gurs*, 1942. Crédits : collection du mémorial de la Shoah.

<sup>3</sup> Robert Antelme, *L'espèce humaine*, cité par Jonathan Haudot, *Shoah et BD*, Paris : L'Harmattan, 2012.

<sup>4</sup> Cf les articles de Alexandra Chaignon, Exposition. La bande dessinée pour mémoire, *L'Humanité*, 31 janvier 2017 et l'article du 27.01. 2017 : « Témoignage et engagement... L'Holocauste en bande dessinée ».

<sup>5</sup> Annette Wieworka, *L'ère du témoin*, Paris : Hachette Littératures, Coll Pluriel Histoire, 2002 (1998).

<sup>6</sup> Dans *Enseigner Hitler. Les adolescents face au passé nazi en Allemagne. Interprétations, appropriations et usages de l'histoire*. Paris, Editions de la MSH, 2010, Alexandra Oeser note une obsession croissante du passé national-socialiste dans les publications allemandes : Dans chaque numéro du *Spiegel* paru depuis 1969, 1,7 article en moyenne traite de la période 1933-1945, fréquence qui a doublé depuis 1977. 1979, année de la diffusion de la série TV *Holocauste*, marque le début de la poussée médiatique de la thématique. Les années 80, période du deuxième apogée, sont marquées par des « affaires de mémoire » aboutissant à l'épidémie de mémoire ou au « fanatisme de l'histoire » (Assmann) A la fin du millénaire, plus d'un livre par jour paraît sur le 3ème Reich et plus d'un livre tous les trois jours sur la politique d'extermination nazie.

Art Spiegelman, lui déclarait ainsi : « Votre livre noir est en nous, il fait partie de notre mémoire. De notre devoir de mémoire. Mais surtout (...) de notre devoir d'enseigner et de transmettre<sup>7</sup> » En 1983-1985 paraît aussi *l'Histoire* des 3 Adolf du japonais Osamu Tezuka et l'adaptation graphique par Cothias et Gillon du récit du ghetto de Varsovie ; l'horreur de Treblinka est évoquée par Martin Gray dans *Au nom de tous les miens* en 1986. Puis Pascal Croci reçoit en 2000 le prix de l'Assemblée nationale pour sa BD *Auschwitz* ; enfin, la Hongroise Miriam Katin publie en 2006 son magnifique roman graphique au crayon, *Seules contre tous*, évoquant son regard d'enfant sur la Shoah et Antoine Ozanam et Nadji adaptent en 2016 en BD le *Journal d'Anne Frank*, tombé dans le domaine public. Le dessinateur belge et israélien Michel Michka reprend en 2012 le flambeau du travail graphique mémoriel en livrant sur un mode plus humoristique le témoignage d'un enfant de survivant dans *Deuxième génération - Ce que je n'ai pas dit à mon père*, affirmant la nécessité d'un témoignage dépassant sa problématique personnelle ; il déclare en effet lors d'une rencontre au mémorial de la Shoah : « J'avais des vérités à dire que je ne pouvais plus garder pour moi (...). Ce n'était pas mon histoire privée, mais celle de toute ma génération<sup>8</sup> ».

Le roman graphique honore donc très largement son tour de devoir de mémoire de l'horreur concentrationnaire et du traumatisme des victimes du nazisme, comme en témoignera jusque fin octobre 2017 l'exposition *Shoah et bande dessinée* au mémorial de la Shoah qui apporte une réponse positive à la question posée quant à la compatibilité entre le support souvent ludique de la BD et le respect dû aux victimes. Dans une table ronde organisée dans ce cadre en janvier, M. Kichka affirme en guise de réponse à cette question que « le lecteur aime plus les histoires que les manuels d'histoire », le « trop de réalisme n'étant pas intéressant » tandis que « dès lors qu'on laisse entrer dans le fond historique réel des choses qui viennent de la fiction ; l'imagination, l'humour, on parle à autrui<sup>9</sup> ».

Comment la transmission mémorielle s'opère-t-elle de manière privilégiée dans le roman graphique ? En quoi ce dernier permet-il d'approcher au plus près l'indicible, de transmettre le témoignage et de toucher la sensibilité du lecteur plus que ne ferait un récit historique réaliste ? Tentons de répondre à ces questions en confrontant une BD et trois romans graphiques très récents : La

<sup>7</sup> www.culture.gouv.fr ; cité par Jonathan Haudot, *Shoah et Bande dessinée*, Paris, l'Harmattan, 2012, p. 5.

<sup>8</sup> M. Kichka, table ronde du 19 janvier 2017 : « le roman graphique : lieu privilégié du discours mémoriel ? », entretien avec Jean-Philippe Stassen, Barbara Yelin, Alfonso Zapico, Michel Kichka, animé par Didier Pasamonik, Mémorial de la Shoah, Paris.

<sup>9</sup> *Ibid.*

BD *La quête* (*Die Suche*) (2010) d'Eric Heuvel, Ruud van der Rol et Lies Schippers et les trois romans graphiques européens) que sont *La Vague* (2007) de Stefani Kampmann, *La Vie d'Anne Frank* (2010) de Sid Jacobson et Ernie Colon et *Irmina* (2014) de Barbara Yelin.

Les auteurs norvégiens de *La quête* traitent des répercussions du national-socialisme et de la guerre sur les Pays-Bas ; ils évoquent la collaboration, la résistance et l'antisémitisme<sup>10</sup>. Conçu pour un public d'élèves de 13 à 16 ans, l'ouvrage présente un récit encadré où deux jeunes garçons, Daniel et Jeroen, entraînent leurs grands-parents dans leur quête d'informations sur le passé national-socialiste ; récit familial et historique s'entremêlent dans ce travail de mémoire et de transmission qui se refuse à représenter graphiquement l'horreur de l'extermination et des cadavres, mais qui évoque nettement les humiliations publiques et les persécutions contre les juifs, la Nuit de Cristal, les arrestations et déportations massives, les humiliations dans les camps de concentration. La transmission intrafamiliale du traumatisme vécu se fait via le récit autobiographique de la grand-mère de Daniel, Esther : ayant fait le voyage depuis les Etats-Unis où elle s'est installée pour retourner avec son petit-fils et son ami à la ferme où elle s'était cachée pendant la guerre, elle évoque sa fuite lorsque les Nazis ont fouillé celle-ci, puis ses cachettes successives jusqu'à la libération du Sud de la Hollande en 1944 où elle découvre que ses parents ont été assassinés, puis son installation aux USA après-guerre. Grâce à son petit-fils, elle retrouve également son ancien petit ami Bob, juif comme elle, rencontré dans un hôpital de camp où ses parents ont été déportés pour être gazés.

Comme *La quête*, le récit d'*Irmina* de Barbara Yelin repose sur une histoire transmise à son insu par une grand-mère dont l'auteur a retrouvé vingt ans après sa mort des journaux intimes, photos et lettres de sa jeunesse ; le récit évoque l'histoire d'amour de sa grand-mère, jeune allemande qui quitte l'Allemagne à 19 ans pour être indépendante et apprendre un métier à Londres où elle rencontre un jeune homme de l'île de la Barbade et fait des études à l'université d'Oxford. Mais un revirement complet s'opère lorsqu'elle rentre en Allemagne nazie où elle épouse un architecte sympathisant du régime et, par passivité et indifférence à la chose politique, devient quelqu'un d'autre et renie ses idéaux de liberté de jeunesse, illustrant la passivité des Allemands soumis aveuglément à un pouvoir dont ils méconnaissent les rouages, mais où ils croient trouver dans la promesse d'une communauté

---

<sup>10</sup> Le livre a été réalisé par une équipe internationale et des collaborateurs du musée impérial de Grande Bretagne, de la maison de la conférence de la Wannsee en Allemagne, du mémorial de la Shoah en France et du musée d'Auschwitz-Birkenau.

populaire et d'une dévotion au bien commun un espoir de mieux-être ; Irmina accepte la dictature par complaisance et opportunisme social. Mais si elle ne participe pas aux pillages des magasins juifs en 38 ou aux mises aux enchères des biens de déportés en 42 montrés dans le livre, c'est moins par distance critique envers ces violences racistes que par refus de s'abaisser au niveau du peuple. Irmina incarne ainsi le suivisme de millions d'Allemands opportunistes sous le 3<sup>ème</sup> Reich. Et l'holocauste, loin de susciter sa compassion, renforce ses sentiments antisémites et son mal-être intérieur, qu'elle attribue aux Juifs, assurant à son fils « les juifs sont notre malheur ».

Dans *La vague*, roman graphique proche de l'esthétique manga, Stefanie Kampmann s'inscrit clairement dans une perspective intertextuelle : tout comme l'a fait quasi au même moment le film allemand sorti en 2008 de Dennis Gansel, *die Welle*, elle adapte le bestseller américain de Morton Rhue, publié en 1981 aux Etats-Unis et traduit en allemand en 1984 et dont l'action se déroulait dans l'Amérique des années 60-70. Si l'écrivaine et le cinéaste, tous deux nés en 1973, appartiennent à la jeune génération qui n'a pas connu la guerre, ils témoignent du premier « retour de mémoire<sup>11</sup> » Le récit originel de Rhue relatait l'expérience menée originellement par le professeur d'histoire Ron Jones à la Cubberly Highschool de Californie en 1967. Le roman graphique y renvoie explicitement en évoquant un cours d'histoire en Terminale sur la Seconde Guerre mondiale, où les élèves s'interrogent sur la facilité avec laquelle le peuple allemand a suivi Hitler et les nazis. Afin de trouver des réponses, leur professeur décide d'appliquer dans sa propre classe certains principes du nazisme. Il va jouer essentiellement sur trois slogans : « Le pouvoir par la discipline ! », « Le pouvoir par la communauté ! », « Le pouvoir par l'action ! » ; il crée le mouvement de « La vague », qui va totalement aliéner sa classe et démontrer par l'exemple le mécanisme de soumission aveugle à l'autorité et la facilité avec laquelle un pouvoir totalitaire peut se mettre en place. C'est donc l'identification non aux victimes, mais aux bourreaux qui est ici dénoncée : « les jeunes qui lisent la bande dessinée se projettent dans les adolescents du même âge emportés par la vague, « victimes consentantes de leur professeur apprenti-dictateur <sup>12</sup>»

*La Vie d'Anne Frank*, comme *La vague*, évoque des faits réels et présente une forte dimension didactique ; le récit des événements traumatiques vécus par la famille Frank est étayé par des planches présentant de manière synthétique les

---

<sup>11</sup> Cf article de Claire Astangul, « Du roman américain sur le nazisme à la BD allemande : transferts, adaptations et jeux d'intermédialité – à propos de *Die Welle. Eine Grafic novel* de Stefani Kampmann », in *Germanica* N° 47/ 2010 : « Krack ! Tschock ! Bummm ! La Bd de langue allemande (à suivre)... », p. 161-176.

<sup>12</sup> Cf Astangul, p. 166.

événements marquants du III<sup>ème</sup> Reich et par des portraits de la famille Frank et des photographies d'époque. Le récit est fidèle aux événements narrés dans le Journal et présente une version non censurée des tourments amoureux de la jeune fille et de ses rapports problématiques avec sa mère.

Nous poserons ici la question de la possibilité de rendre une expérience indicible qui échappe à la raison et à la narration ; mais « le propre de tout événement, fût-il ultime est d'être historicisé, médiatisé bref de devenir sujet d'histoire, puis immanquablement de fiction<sup>13</sup> », la question étant de savoir si la fictionnalisation nuit au travail de remémoration et de transmission ou si elle étaye, voire facilite la catharsis et le processus mémoriel ; enfin, il s'agit ici de contredire l'affirmation de Claude Lanzmann qui déclarait en 1997 « face à la Shoah, il y a une obscénité absolue du projet de comprendre<sup>14</sup> », en reprenant le constat de Georges Bensoussan selon qui « on peut faire comprendre l'horreur sans tomber dans le voyeurisme » en montrant en BD le « moment où l'historien ne peut plus raconter et où il n'y a plus rien de racontable<sup>15</sup> ». On montrera en effet que le roman graphique participe plus encore que tout autre médium à la « fabrication mémorielle de l'imaginaire historique<sup>16</sup> ».

### **Rendre l'indicible par la combinaison récit image**

Si l'on cherche un point commun entre mes quatre œuvres, c'est la quête de traces du passé :

En guise de préface à *Irmina*, Barbara Yelin affirme avoir trouvé dans un carton des carnets et lettres qui l'ont inspirée pour élaborer son histoire ; si elle revendique une certaine liberté narrative, elle dit aussi avoir effectué des recherches historiques et avoir construit son récit autour des événements évoqués dans les papiers de sa grand-mère.

Dans *La quête*, c'est aussi accompagné de sa grand-mère que le jeune Daniel part sur les lieux de son passé, découvrant la ferme où elle a été cachée ou retrouvant sur internet la trace de son ancien petit ami, Bob Canter survivant d'Auschwitz.

---

<sup>13</sup> Joël Kotek et Didier Pasamonik, « Shoah et Bande dessinée, De l'ombre à la lumière », in catalogue *Shoah et Bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, Paris, Editions Denoël et mémoire de la Shoah, 2017.

<sup>14</sup> *Le Monde*, 12 juin 1997.

<sup>15</sup> Entretien Didier Pasamonik / Georges Bensoussan, catalogue *Shoah et Bande dessinée*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>16</sup> *Ibid.*, Joël Kotek et Didier Pasamonik, « Bande dessinée, lieu de mémoire », p. 161.

Si on peut lire la biographie d'Anne Frank comme un récit linéaire de ses origines et sa jeunesse, c'est son témoignage, le journal, évoqué dès la première vignette, qui ouvre le récit : « t'ai-je déjà parlé de notre famille ? » ; quant à *La Vague*, le récit s'ouvre sur l'évocation du cours d'histoire du professeur Ross montrant à ses élèves un film sur le national-socialisme et des photos des camps ; support BD et cinématographique ou photographique se mêlent ici, tout comme dans la vie d'Anne Frank, fictionnalité et intermédialité étant conjugués dans une volonté d'approcher au plus près l'indicible.

Dans les quatre ouvrages, c'est bien la transmission qui est centrale : transmission post-mortem du passé trouble de la grand-mère de B. Yelin, transmission post mortem du trauma de la Shoah par Anne Frank, transmission par la grand-mère de Daniel de son passé traumatique et par le professeur d'histoire de la Shoah et des mécanismes d'aliénation des masses par un pouvoir totalitaire dans *La Vague*.

Dans les quatre romans, la perspective féminine est très présente : celle des témoins de l'holocauste : la grand-mère de *La Quête*, témoin fictif, la jeune Anne Frank, témoin réel, le personnage emprunté à la vie réelle, mais fictionnalisé de la jeune Irmina ; le personnage fictif enfin de la jeune Laurie de la *Vague*, dont le point de vue alterne avec celui du narrateur omniscient et celui du professeur ; dès la projection des images des camps en classe, elle incarne la voix de la conscience morale, s'écriant : « comme des hommes ont-ils pu être si cruels ! », puis une fois que le professeur entreprend de tester la docilité du groupe en instaurant un ordre dictatorial avec salut, slogans totalitaires et hypnose collective en classe, elle exprime son scepticisme, puis son malaise et enfin son rejet total de la vague.

Si la dimension testimoniale est comparable, les choix de dramatisation opérés dans les quatre œuvres sont très différents.

Chez Yelin, elle se fait via la puissance de l'image : des images pleine page, mais aux nuances froides de gris-bleus pour évoquer les moments clés de l'histoire de l'héroïne de Londres à Portsmouth jusqu'à Berlin en 1935 ; Yelin introduit ensuite la couleur rouge, rouge de la rencontre amoureuse avec l'architecte nazi, rouge sang des victimes du national-socialisme symbolisé par le signe invasif de la croix gammée ; un rouge qui contraste avec les gris bleutés londoniens et le vert de la Barbade , espoir perdu d'une vie sereine avec l'homme aimé dans sa jeunesse. On note ici très peu de phylactères, sauf pour donner le cadrage spatio-temporel : tel celui mentionnant « Londres, 1934 » ; Yelin recourt essentiellement aux bulles pour exprimer les dialogues d'Irmina avec Howard ; on ne note pas de réflexions intérieures du personnage, qui semble dépourvu de conscience morale ou de recul sur ce qui lui arrive ; les non-dits, ellipses, points de suspension dans les dialogues indiquent une



relation amoureuse avortée ; le seul changement de lettrage intervient quand Irmina écrit de Berlin à son ami Howard pour lui dire que l'Allemagne a changé, mais qu'elle s'y habitue ; si elle vit en vase clos, la propagation de l'idéologie nazie est dénoncée par la dissémination dans les vignettes des drapeaux portant la croix gammée rouge, ou encore par le gros plan sur la plaque du ministère de la guerre où Irmina travaille ; quant aux dialogues, ils tendent de plus en plus à se réduire à un « Heil Hitler » ou à l'échange de saluts nazis ; une vignette dénonce explicitement les spoliations, rafles et tabassages de juifs (ainsi une vignette représentant la devanture d'une joaillerie) ; l'antisémitisme et les destructions de magasins juifs ou l'incendie de la Grande synagogue font également l'objet de pleines pages dépourvues de tout commentaire ou phylactère. Irmina semble assister passivement aux événements, sans exprimer d'autres sentiments que la peur des bombardements dans sa cave en 1942. En 1943, elle fuit certes Berlin avec son fils Frieder, mais aucune volonté de résistance ne l'anime, comme elle l'exprime en fin de récit à Howard à qui elle déclare : « je 'étais pas la courageuse Irmina. »

Les images sont également très fortes dans *Die Welle* : mais l'auteure fait le choix du noir et blanc pour éviter toute esthétisation : le recours à l'esthétique manga lui permet l'insertion de gros caractères ou de mimiques exprimant les sentiments contrastés des personnages, qui vont de l'adulation du maître à l'enthousiasme des suiveurs jusqu'à l'indignation de Laurie ; l'insertion de photos réelles de la Shoah vise également à provoquer un « effet de réel » (Barthes) et à convoquer les événements historiques pour créer l'émotion.

Quant aux images pleine page, Kampmann en fait un usage fréquent pour gagner en expressivité et en pouvoir de choc : comme quand la classe s'exclame d'une seule voix : « Le pouvoir par la discipline ! » (« Macht durch Disziplin », ; « Le pouvoir par la communauté ! » (« Macht durch Gemeinschaft ») ; l'auteure déstabilise la perception du gaufrier de chaque page, optant pour des vignettes de taille différente et un gros lettrage en capitales de plus en plus grosses pour exprimer un niveau sonore et une prise de contrôle de plus en plus forte sur la classe ; cette « typographie différenciée<sup>17</sup> » se double du recours à des bulles rondes pour les dialogues des bulles carrées pour les réflexions intimes des personnages. Parfois Kampmann use de la solidarité iconique qui, selon Thierry Groensteen, tient à ce que toutes les images sont plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia*. Ce système de coexistence et de correspondance iconique, plastique et sémantique permet à Kampmann de jouer de la co-présence des personnages sur une même page pour créer un effet de polyperspectivisme et donner à voir

---

<sup>17</sup> C. Astangul, *op. cit.*, p. 12.

en même temps l'aliénation de la majorité de la classe et la consternation croissante de Laurie, interrogeant ainsi le lecteur sur sa propre posture face à l'emprise totalitaire.

Dans *La vie d'Anne Frank* et *Die Suche*, on note une plus grande continuité narrative : on a affaire au récit linéaire de la vie de la famille Frank jusqu'à l'arrestation et la déportation d'Anne et de sa soeur au camp de Westerbork, puis d'Auschwitz où elles meurent du typhus ; aux images des privations, de la promiscuité familiale dans la cachette succèdent les images des camps en tons ocres et gris ; les pleines pages qui ouvrent chaque nouveau chapitre permettent un cadrage spatio-temporel du récit : et les auteurs recourant à des bulles carrées pour le récit et le cadrage historique, à des bulles rondes pour les dialogues ; quant à l'« effet de réel », il est produit par les photos en annexes et les références à Otto Frank et à son travail d'édition du journal de sa fille.

### **Un imaginaire historique reposant sur l'implicite et sur l'empathie**

Evoquant son travail de représentation / suggestion d'un passé indicible, Art Spiegelman déclarait à propos de *Maus* : « Le sujet de *Maus*, c'est la récupération de la mémoire et, en fin de compte, la création de mémoire. L'histoire de *Maus* n'est pas seulement l'histoire d'un fils ayant des problèmes avec son père, et ce n'est pas seulement l'histoire de ce qu'un père a dû endurer. C'est l'histoire d'un dessinateur de BD qui essaye de visualiser ce que son père a vécu. (...). Il s'agit de trouver ce qu'on peut dire, ce qu'on peut révéler, et ce qu'on peut révéler au-delà de ce que l'on est conscient de révéler »<sup>18</sup>.

De fait, l'indicible de la Shoah ou du traumatisme historique est moins exprimé dans - qu'hors des cadres : on relève très peu de représentation de la mort dans *A Frank, Irmina et Die Suche*, la mort y étant moins représentée qu'évoquée par le récit des témoins ; mais le pathos omniprésent naît largement du non-dit. Ce dernier est central dans *Irmina* : il tient au non exprimé du regret, à l'implicite, au tabou de la solution finale, au geste de refus avorté d'Irmina face aux spoliations juives et aux ellipses sur les convois de juifs évoqués devant leur enfant par son mari, qu'elle réduit au silence.

Dans *La vague*, si les soubresauts de la conscience du professeur ponctuent les dialogues avec son épouse, le non-montré est le vertige de l'ivresse des élèves auquel fait toutefois écho la fanatisation des masses évoquée par des photos qui la mettent en scène.

---

<sup>18</sup> *Référence à Metamaus*, Art Spiegelman, trad de l'anglais par Nicolas Richard, New York, Pantheon Books, 2011, p. 73.

Dans *La quête*, c'est la représentation des camps qui est édulcorée, sans doute par volonté de ne pas choquer le jeune public visé : les prisonniers n'affichent pas de maigreur extrême et les morts (même s'ils sont évoqués en paroles), sont peu dessinés, pas plus que les chambres à gaz ne sont montrées.

Dans la biographie éponyme, la mort d'Anne Frank n'est pas non plus directement représentée, mais on voit des soldats anglais découvrir le 15 avril 1944 des cadavres jonchant le camp de Bergen-Belsen et le récit se clôt sur le devoir de mémoire et sur la nécessaire transmission du trauma et du témoignage incarnée par Otto, le père d'Anne Frank.

Dans tous nos romans graphiques, images et récits obéissent à un même but : créer un effet d'empathie ou de distanciation. Et ce par une pédagogie de la transmission qui rend le passé présent afin de rendre le lecteur concerné, comme c'était déjà l'intention de Spiegelman qui déclarait que « dans une histoire qui s'efforce de rendre l'incompréhensible chronologique et cohérent, la juxtaposition du passé et du présent insiste sur le fait que passé et présent sont toujours présents<sup>19</sup> ».

C'est là la fonction de *La Vague* qui souligne la réactivation toujours possible du fanatisme des masses face à un dictateur, le lien entre passé et présent établi par la médiation d'Otto Frank, le père d'Anne et son travail d'éditeur, tout comme celui de la fondation Anne Frank. C'est aussi la fonction du paratexte de Yelin ou des questions des petits-enfants des survivants qui incarnent la troisième génération, les « témoins de témoins ».

Car au-delà du travail de mémoire individuel, c'est bien d'activer la mémoire collective qu'il s'agit, tout particulièrement dans le cas de romans graphique sur la Shoah où, pour reprendre les termes de Maurice Halbwachs, « il ne s'agit pas seulement de s'intéresser au souvenir lui-même, c'est-à-dire... aux histoires ou livres d'histoire écrits, lus et / ou racontés. Il s'agit de s'intéresser à l'expérience (collective) qui actualise ces souvenirs<sup>20</sup>. »

En Allemagne, cette réappropriation du passé (*Aneignung*) est particulièrement centrale ; elle passe par sa représentation sensible, son interprétation pour générer des actes de conscience et des processus d'appropriation. Alexandra Oeser<sup>21</sup> en évoque une des manifestations dans la *Betroffenheitspädagogik* (pédagogie de l'empathie) qui naît en RFA au milieu des années 1970 et dans les années 1980, mais dont le projet avait été initialement lancé par les forces d'occupation américaines dès le lendemain de

---

<sup>19</sup> Metamaus, p. 165

<sup>20</sup> Maurice Halbwachs, « La mémoire collective chez les musiciens », in : *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, (1939), 1997, p. 52-53.

<sup>21</sup> Alexandra Oeser, *Enseigner Hitler. Les adolescents face au passé nazi en Allemagne. Interprétations, appropriations et usages de l'histoire*. Paris, Editions de la MSH, 2010.

la guerre et développé ensuite en pédagogie éducative pour activer la sensibilité du public et pour remédier au manque d'empathie de la population allemande envers les victimes du nazisme ; cette orientation est le produit d'un mouvement politique et social plus large prenant ses distances avec la perception cognitive. Dans le domaine de l'enseignement, deux procédés fondamentaux sont mis en œuvre : l'évocation des émotions pour développer la compréhension de l'histoire d'une part ; l'identification aux victimes d'autre part.

L'objectif de cette pédagogie du bouleversement affectif est double : il s'agit d'abord de provoquer un sentiment de culpabilité chez les élèves pour susciter ensuite un sentiment de responsabilité politique. Or, c'est exactement ce qui se produit dans les romans graphiques évoqués : la biographie d'Anne Frank ou *La quête* produisent un effet d'empathie avec les victimes ; dans *La Vague* et *Irmina*, c'est l'identification dangereuse qui est dénoncée, ou du moins la passivité face à un ordre totalitaire non remis en cause, mais dont la représentation provoque un processus cathartique de conscientisation ; dans tous les cas, le roman graphique combine émotion et réflexion et est donc à ce titre un formidable éducateur du regard et éveilleur des consciences.

Se vérifie donc pour conclure l'affirmation d'Assaf Gamzou qui ouvre le catalogue de l'exposition *Shoah et bande dessinée* :

La BD s'efforce de transformer notre façon de parler de la Shoah » et peut, depuis le *Maus* de Spiegelman, « produire une approche nuancée de la mémoire, du trauma et des fractures générationnelles <sup>22</sup>».

Associant travail de mémoire, de réappropriation/ interprétation du passé, combinant approche empathique et réflexive sur le traumatisme, le roman graphique a donc accédé à la dimension que son initiateur Will Eisner appelait de ses vœux en 1997 lorsqu'il déclarait que l'avenir du roman graphique résidait « dans le choix de thèmes dignes d'être racontés et dans l'innovation dans leur exposition », ajoutant que ce genre apporte « une nouvelle dimension de communication qui contribuera à le faire accéder à la division de la littérature qui traite de l'expérience humaine<sup>23</sup> ».

---

<sup>22</sup> Assaf Gamzou, « La mémoire visualisée : discours de la Shoah et bande dessinée », *Shoah et Bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, Paris, Editions Denoël et mémoire de la Shoah, 2017, p. 7.

<sup>23</sup> Will Eisner, *La BD, art séquentiel*, Vertige Graphic, 1997, p 143 144.

## BIBLIOGRAPHIE

- ASTANGUL, Claire, « Du roman américain sur le nazisme à la BD allemande : transferts, adaptations et jeux d'intermédialité – à propos de Die Welle. Eine Grafic novel de Stefani Kampmann », in *Germanica* N° 47 (2010) : « Krack ! Tschock ! Bummm ! La Bd de langue allemande (à suivre)... ».
- CHAIGNON, Alexandra (2017), Exposition. La bande dessinée pour mémoire, *L'Humanité*, 31 janvier 2017.
- EISNER, Will (1997), *La BD, art séquentiel*, Paris : Vertige Graphic.
- GAMZOU, Assaf (2017), « La mémoire visualisée : discours de la Shoah et bande dessinée », *Shoah et Bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, Paris : Editions Denoël et Mémoire de la Shoah.
- HALBWACHS, Maurice (1997), « La mémoire collective chez les musiciens », in : *La mémoire collective*, Paris : Albin Michel.
- HAUDOT, Jonathan (2012), *Shoah et BD*, Paris : L'Harmattan.
- KOTEK, Joël et Didier PASAMONIK, Didier (2017), « Shoah et Bande dessinée, De l'ombre à la lumière », in catalogue *Shoah et Bande dessinée. L'image au service de la mémoire*, Paris, Editions Denoël et mémoire de la Shoah, 2017.
- OESER, Alexandra (2010), *Enseigner Hitler. Les adolescents face au passé nazi en Allemagne. Interprétations, appropriations et usages de l'histoire*. Paris : Editions de la MSH.
- Metamaus*, Art Spiegelman (2011), trad de l'anglais par Nicolas Richard, New York : Pantheon Books.
- Germanica* N° 47 / 2010 : « Krack ! Tschock ! Bummm ! La Bd de langue allemande.
- WIEWORKA, Annette (1998), *L'ère du témoin*, Paris : Hachette Littératures, Coll Pluriel Histoire, 2002.

## LA RELATION TEXTE-IMAGE DANS LE ROMAN GRAPHIQUE *KERMESSE AU PARADIS* DE BIRGIT WEYHE

NATHALIE SCHNITZER<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *The Relation Text-Picture in Birgit Weyhe's Graphic Novel Kermesse au paradis.* Graphic novels are a great success in Germany since the beginning of the 1990s. This paper focuses on the work of a representative of this new generation of authors who are contributing to the renewal of the genre in Germany. The reflexion concerns the complex relationships between text and picture in *Kermesse au paradis*. Although graphic novels are traditionally perceived as easy readings, intended to a young audience or lay readers, the analysis of the corpus shows that this is not true as far as Birgit Weyhe is concerned. In *Kermesse au paradis*, the picture is not intended to facilitate verbal comprehension, but to enrich it, whether by strengthening the implied dimension which is already noticeable in the text or by redirecting the interpretation and by raising contents which would not have been understandable without the associated images.

**Keywords:** *graphic novel, picture, implied, connotation, undertone, linguistics*

**REZUMAT.** *Relația text – pictură în romanul grafic Chermesză în paradis de Birgit Weyhe.* Romanul grafic cunoaște un succes remarcabil în Germania la începutul anilor '90. Acest articol se concentrează asupra activității unui reprezentant al noii generații de autori, care contribuie la renașterea genului în această țară. Reflecția noastră se îndreaptă spre relațiile complexe dintre text și imagine în *Chermesză în paradis*. Dacă banda desenată este în mod tradițional percepută ca o *lectură facilă*, destinată unei audiențe tinere sau puțin familiarizată cu lectura, analiza corpusului arată că nu un astfel de destinatar este vizat de Birgit Weyhe. În *Chermesză în paradis*, funcția imaginii nu este aceea de a facilita înțelegerea verbului, ci de a-l îmbogăți, fie prin întărirea dimensiunii implicite deja perceptibilă în text, fie prin reorientarea interpretării și transformarea acestui conținut care nu ar fi fost decodificabil fără imaginile asociate.

**Cuvinte cheie:** *bandă desenată, roman grafic, imagine, implicit, conotație, subînțeles, lingvistică*

---

<sup>1</sup> Aix Marseille Université, EA 436 Echanges, grammaire synchronique, linguistique pragmatique, argumentation, analyse du discours publicitaire, E-mail : nathalie.schnitzer@univ-amu.fr.

**Motto:**

*Pfff, die große Liebe !  
Und im Himmel ist  
Jahrmarkt... !<sup>2</sup>*

## **Essor du roman graphique en Allemagne**

Si les pays germaniques n'ont pas la même tradition en matière de bande dessinée que certains de leurs voisins, notamment français et belges, ce genre s'est néanmoins fait une place dans le paysage culturel allemand au cours de la seconde moitié du XXe siècle<sup>3</sup>. Mais à partir de la fin des années 80 et de manière encore plus marquée depuis les années 2000, on assiste à un véritable essor du neuvième art en Allemagne avec la publication de nombreux ouvrages souvent volumineux et destinés à un public adulte, s'inscrivant dans la veine du roman graphique. Les auteurs sont en général à la fois dessinateurs et scénaristes, les thèmes abordés couvrent une large palette allant de l'évocation d'événements et de personnages historiques<sup>4</sup>, à la pure fiction<sup>5</sup>, en passant par l'adaptation parfois très libre d'œuvres littéraires<sup>6</sup>, ou encore le reportage<sup>7</sup>, sans oublier l'autobiographie plus ou moins romancée<sup>8</sup>.

Birgit Weyhe appartient à cette génération qui a donné un nouveau souffle à la bande dessinée allemande. La présente étude s'appuie sur l'analyse de la relation texte-image dans son roman autobiographique *Im Himmel ist Jahrmarkt* (2013a)<sup>9</sup>, une fresque familiale qui se déploie sur plus d'un siècle d'histoire allemande au fil de cinq chapitres retraçant la vie des grands parents et d'un grand-oncle de l'auteure. L'élément déclencheur de ce projet est exposé dans le prologue : la prise de conscience par la narratrice de sa méconnaissance de l'histoire familiale le jour où sa fille lui demande de l'aider à dessiner son arbre généalogique.

---

<sup>2</sup> (Weyhe, 2013a, p. 154) / « Le grand amour, tu parles ! Et samedi, c'est kermesse au paradis... ! » (Weyhe, 2013b, p. 154).

<sup>3</sup> Voir à ce propos le numéro 47 de *Germanica* sur le BD de langue allemande (Rabenstein et Benoit, 2010).

<sup>4</sup> Par exemple : *Schiller !* (Horus, 2005).

<sup>5</sup> Par exemple : *Hector Umbra* (Oesterle, 2009).

<sup>6</sup> Par exemple : *Faust : der Tragödie erster Teil* (Flix, 2010).

<sup>7</sup> Par exemple : *In China* (Hommer, 2016).

<sup>8</sup> Par exemple : *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens* (Lust, 2009).

<sup>9</sup> Traduction française par Elisabeth Willenz sous le titre *Kermesse au paradis* (Weyhe, 2013b).

(1) « Wieso weiß ich so wenig?! » - « Pourquoi en sais-je si peu?! »  
(p. 11)<sup>10</sup>.

Le visuel associé à cette question, qui montre la narratrice tâtonnant au hasard les yeux bandés, semble illustrer l'expression imagée « im Dunkeln tappen », couramment employée en allemand pour dire qu'on est désorienté, privé de repères. Cette mise en scène qui fonctionne comme une métaphore visuelle fournit déjà un exemple intéressant d'interaction entre l'iconique et le verbal.



### 1. La relation texte-image

La bande dessinée, son nom l'indique bien en français, c'est d'abord une succession de dessins qui racontent une histoire. Comme le rappelle Thierry Groensteen, la bande dessinée « n'est pas constitutionnellement polysémiotique, puisqu'il existe une riche tradition d'œuvres muettes, ne recourant aucunement au verbal, tradition que l'on peut faire remonter à 1860 et à l'école munichoise des *fliegende Blätter* (Wilhelm Busch, Adolf Oberländer, Emil Reinicke...) et n'a jamais été aussi vivace que ces dernières années » (Groensteen, 2006, p. 24). Si la dimension verbale est théoriquement facultative et que les œuvres muettes gardent toute leur place dans la création actuelle<sup>11</sup>, la majorité des bandes dessinées contemporaines sont tout de même le résultat d'un tissage entre le verbal et l'iconique qui forment ensemble la structure du récit : « Quand nous lisons un texte seul, nous convertissons des mots en images. La bande dessinée accélère le phénomène en fournissant l'image. La bande dessinée bien réalisée dépasse ce mécanisme de conversion et d'accélération pour former un tout homogène » (Eisner, 2010, p. 24).

<sup>10</sup> Pagination identique dans les versions allemande et française.

<sup>11</sup> Par exemple : *Le visiteur* (Yelin, 2004).



L'objectif de cette étude n'est pas de proposer une théorie de plus sur l'imbrication du verbal et de l'iconique dans le roman graphique, mais d'analyser la manière dont Birgit Weyhe s'approprie les conventions en usage dans la bande dessinée, tout en les renouvelant pour le plus grand plaisir de ses lecteurs<sup>12</sup>.

### **1.1 Le lettrage, un pont entre texte et image**

Dans *L'Art séquentiel*, le premier tome de sa trilogie consacrée à l'art de la bande dessinée, Will Eisner souligne l'importance du lettrage : « Le lettrage (à la main ou typographié) traité « graphiquement » et au service de l'histoire, fonctionne comme une extension de l'image elle-même » (Eisner, 2009, p. 8). Chez Birgit Weyhe, le lettrage joue effectivement un rôle essentiel : il est bien sûr manuel, avec des tailles et des formes de caractères extrêmement variés, en fonction du contenu de l'énoncé, des émotions qu'il véhicule, de l'effet qu'il est censé produire sur le lecteur. Grâce au lettrage, le mot franchit régulièrement les limites de la case, comme par exemple lorsque les filles de la narratrice se mettent à hurler pour attirer l'attention de leur mère, sourde à leurs appels car totalement absorbée dans son travail, un casque sur les oreilles :

(2) « MAAMAAA !! MA !MA » - « MAAMAAN !! MA ! MAN » (p. 12)<sup>13</sup>.

L'exclamation en majuscules et en caractères gras, étirée sur deux cases, traduit visuellement l'exaspération des fillettes face à l'absence de réaction de leur mère. L'héritage de la bande dessinée, autrefois considérée comme un genre mineur, voire ouvertement méprisée dans les milieux dits cultivés, semble parfaitement assumé par l'auteur. Sa maîtrise des codes du genre se manifeste notamment dans le soin particulier accordé au lettrage et dans son utilisation à des fins expressives. Dans la version française du roman, le lettrage original a d'ailleurs été scrupuleusement respecté, une reproduction à l'identique qui, dans le passé, n'a pas toujours été une évidence en bande dessinée, comme le note Martin Schüwer à propos des albums d'Astérix (largement diffusés en Allemagne dès le début des années 70), dont les dialogues lettrés manuellement dans la version originale ont longtemps été typographiés dans leur version

<sup>12</sup> B. Weyhe est aussi l'auteur de *Reigen : eine Erzählung in zehn Kapiteln* (2011), un récit en dix chapitres et dix destins singuliers qui parcourt le XXe siècle et traverse les continents, et de *Madgermanes* (2016), une fiction inspirée de l'histoire vraie d'immigrés mozambicains venus travailler en RDA à la fin années 70 et renvoyés au pays sans ménagement au moment de la Réunification.

<sup>13</sup> Lettres majuscules et en très gros caractères à cheval sur deux cases (représentant à gauche la mère à sa table de dessin, casque sur les oreilles, à droite les deux filles exaspérées que la mère ne réponde pas à leurs appels répétés).

allemande, ce qui n'était pas sans conséquence sur la perception du message (cf. Schüwer, 2012, p. 19).

Sorte de marque de fabrique de la bande dessinée sur le plan linguistique, les interjections et autres onomatopées sont également bien présentes dans *Kermesse au paradis*, comme par exemple lorsque le rire sarcastique de la grand-mère Herta, en blanc sur fond noir, encadre son visage grimaçant. La toile de fond formée par cet éclat de rire renforce l'effet inquiétant provoqué par le rictus de la matrone :

(3) « HaHaHaHaHaHaHa » (p. 151).

Plus loin, ce sont les sanglots réitérés du même personnage qui forment la toile de fond mettant en relief son désespoir :

(4) « SCHLUCHZ! SCHLUCHZ! SCHLUCHZ! SCHLUCHZ! [...] » - « SANGLOTE SANGLOTE ! SANGLOTE ! SANGLOTE ! » (p. 249)<sup>14</sup>.

Ailleurs, le bruit d'une porte qui claque, inscrit en majuscules au premier plan, permet au lecteur de comprendre qu'elle vient d'être claquée violemment (par la fameuse Herta). L'onomatopée, en simulant le bruit, renvoie aussi au mouvement qui l'a provoqué et à l'humeur qui est à l'origine de ce mouvement (la colère) – alors que l'image montre simplement une porte fermée :

(5) « KNALL » - « BLAM ! » (p. 246).

Ces exemples nous rappellent que la bande dessinée a aussi une « bande son » qui fait partie intégrante du message. Interjections et onomatopées ne sont pas de simples gadgets pour bédéphile, mais enrichissent véritablement le contenu et stimulent l'interprétation. La technique du lettrage permet de représenter graphiquement et de mettre en valeur ces éléments sonores qui contribuent à l'élaboration du sens.

### **1.2 La métamorphose des mots**

Dans *Kermesse au paradis*, le traitement graphique des éléments verbaux n'est pas réservé à l'imitation des sons. L'imbrication des deux systèmes sémiotiques est telle que le texte devient parfois un élément à part entière de l'image, voire se substitue à elle, occupant une grande partie de la case, comme dans ce passage où la narratrice feuillette en silence un album de photos de famille et s'aperçoit qu'elle est incapable d'en interpréter les légendes :

---

<sup>14</sup> Le verbe « schluchzen » est onomatopéique en allemand, ce qui n'est habituellement pas le cas de « sangloter » en français.

(6) « Müggelsee ? Berlin ?! Blutvergiftung [...] Großonkel Carl [...] » - « Lac de Müggel ? Berlin ? Septicémie [...] Grand-oncle Carl [...] » (p. 8).

Les mots apparaissent en pointillés parce que ce qu'ils dénotent demeure insaisissable ; ils se bousculent, s'enchevêtrent, envahissent la case comme l'esprit du personnage. Etrangement, les yeux de la narratrice sont tournés vers ces mots comme si elle pouvait les voir – alors qu'ils relèvent normalement de l'univers extradiégétique, et sont donc censés être invisibles pour les personnages. Des mots qui font référence à des lieux, des personnes, des événements apparemment sans lien les uns avec les autres, dont le lecteur ne sait encore rien et dont il découvrira progressivement l'importance au fil du récit.

Dans un autre passage, la narratrice évoque son appréhension d'aller passer des vacances chez ses grands-parents, qu'elle connaît à peine :

(7) « Vor den drei Wochen Allein mit ihnen // <sup>15</sup> hatte ich Angst » - « Me retrouver trois semaines seule avec eux // me faisait peur » (p. 160).

L'adjectif « allein » / « seule » est à la fois un élément de la phrase et un élément de la case dont il occupe toute la partie droite, tandis que la petite fille se tient un peu à l'étroit dans la partie gauche en serrant son doudou dans ses bras, comme pour se protéger d'une menace. Le mot s'est échappé de l'espace dédié au récitatif pour entrer l'univers de la fiction. Il n'y a plus de frontière entre les mots et les choses. L'image n'est pas redondante par rapport au texte, elle ne se contente pas non plus d'apporter une plus-value esthétique, elle ne fait plus qu'un avec la narration et participe pleinement à la construction du sens.



<sup>15</sup> Le double slash indique le passage d'une case à l'autre.

## 2 La narration entre mots et images

Dans *Kermesse au paradis*, Birgit Weyhe se met en scène en tant que narratrice et personnage de l'histoire. Ses propres souvenirs d'enfance se mêlent à ceux qui lui ont été rapportés par des membres de sa famille - le reste étant le fruit de son imagination, comme elle l'indique dans le prologue (p. 16). La composante textuelle se présente d'abord sous la forme d'un long récitatif, même si certaines scènes sont également dialoguées. Il y a une forme de primauté du verbal au sens où le texte constitue le fil directeur du récit et assure la liaison entre les cases. Sans le récitatif, qui explicite les articulations logiques et spatio-temporelles, l'enchaînement des cases deviendrait vite incompréhensible. Cette prédominance du verbal sur le plan narratif est contrebalancée par la présence de planches composées d'une seule case, parfois dépourvue de texte, sortes d'arrêts sur image qui, au-delà de leur qualité esthétique, focalisent l'attention du lecteur sur des événements clés, comme par exemple la chute de l'ordre ancien (celui du patriarcat du XIXe siècle) représenté par une sphère qui se délite (p. 43), le traumatisme de l'avortement : un oisillon éviscéré (p. 61), l'adhésion de la classe moyenne à l'idéologie nazie : une bourgeoise métamorphosée en crapaud (p. 66), *etc.*

Narratrice omnisciente, Birgit Weyhe entre comme par effraction dans la conscience de ses personnages et dévoile leurs pensées, leurs états d'âme, leurs joies ou leurs douleurs. Comme par exemple lorsque la migraine est représentée par de petites pelotes reliées entre elles par des fils entremêlés qui font penser à des réseaux de neurones :

(8) « Die Mutter bekommt Migräne » - « La mère a la migraine » (p. 37).

On retrouve le même graphisme à deux reprises (p. 40-41), associé au mot « Migräne » - Migraine ». Puis quelques pages plus loin, lorsqu'il est question d'un différend mère-fille, la première interdisant à la seconde de se faire couper les cheveux « à la garçonne » (la scène se déroule dans les années 30), ce même visuel accompagne l'énoncé suivant :

(9) « Aber die Mutter erlaubt es nicht » - « Mais sa mère ne le permet pas » (p. 46).

Le mot « migraine » n'apparaît plus, mais le lecteur comprend aisément quel effet les excentricités de Marianne produisent sur la mère : elles lui donnent la migraine. Dans le vocabulaire graphique de Birgit Weyhe, l'image des « neurones en pelotes » correspond au signifié « migraine », sans qu'il ne soit plus besoin de

le préciser explicitement<sup>16</sup>. Une convention s'établit entre le mot et son image, comme entre l'auteure et son lecteur.

### **2.1 Le texte, fil directeur du récit**

Une autre caractéristique du style de Birgit Weyhe consiste dans le séquençage sur plusieurs cases des phrases relevant du récitatif. Ce procédé permet de mettre en valeur certains mots ou groupes de mots en les associant à des images-illustrations qui représentent aussi bien des évènements que des objets concrets ou abstraits, des idées, des sentiments. L'incipit du roman, qui coïncide avec la première planche, composée de quatre cases, en fournit un bon exemple :

(10) « Beim Tod meiner Großmutter Herta // blieben von 92 gelebten Jahren // nur ein paar persönliche Gegenstände // und ein paar Fotoalben » - « À la mort de ma grand-mère Herta, // de 92 années de vie, il ne resta, // qu'une poignée d'objets personnels // et quelques albums photos » (p. 7).

Le décès de la grand-mère est illustré par la présence d'un squelette recouvrant de ses phalanges décharnées les yeux de la vieille dame (case 1). Les 92 années de sa vie sont autant de perles enfilées sur des rangs de cordelettes (case 2). Ses objets personnels : de la vaisselle, quelques bibelots (case 3). Les albums : une photo famille et un portrait (case 4).<sup>17</sup>

On a vu précédemment comment Birgit Weyhe initiait le lecteur à son propre lexique visuel. Ici c'est la phrase entière qui se trouve convertie en images, séquence par séquence. À première vue, cette technique n'est pas sans rappeler les « icônes de transcoding » des méthodes audio-visuelles des années 70, utilisées pour restituer graphiquement des messages verbaux et éviter ainsi de recourir à la langue maternelle pour expliquer le sens des nouveaux mots (cf. Besse, 1974). Mais l'objectif est ici tout autre, puisque le roman s'adresse à un lectorat confirmé qui n'a aucunement besoin d'images redondantes pour lui faciliter la lecture. L'image n'est pas simplement plaquée sur les mots, elle entre en résonance avec eux pour leur faire dire plus que ce qu'ils exprimeraient sans elle. La vieille dame semble s'être fait surprendre

---

<sup>16</sup> Le même procédé est encore utilisé dans les pages suivantes (p. 50 et 53).

<sup>17</sup> Cette planche est visible en ligne (graphisme légèrement modifié) sur le site electrocomics : [http://www.electrocomics.com/ebook\\_unterseiten/ititi\\_dt.htm](http://www.electrocomics.com/ebook_unterseiten/ititi_dt.htm). Le document pdf téléchargeable sous le titre *Frozen Ititi* est une version remaniée du chapitre dédié à Carl Friedrich dans la version papier : [http://www.electrocomics.com/pdfs/electrocomics\\_Ititi.pdf](http://www.electrocomics.com/pdfs/electrocomics_Ititi.pdf) (dernière consultation le 29/06/2017).

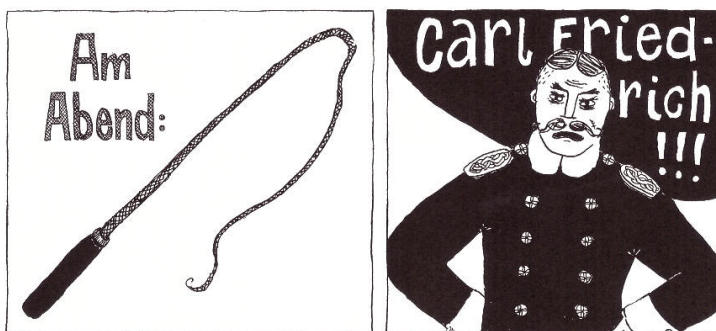
par la mort qui s'est approchée par derrière, les rangées de perles sont peut-être une allusion à l'enfance africaine de l'auteur<sup>18</sup>, elles peuvent aussi suggérer que toutes ces années sont finalement peu de chose et que la vie ne tient qu'à un fil ; quant à la vaisselle à fleurs, aux bibelots démodés et aux photographies anciennes, ces objets situent le personnage à la fois dans son époque (la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle) et dans son milieu social (la bourgeoisie).

## 2.2 Les images, substituts des mots

On a vu précédemment que les mots avaient tendance à sortir de l'espace dédié aux dialogues ou au récitatif pour prendre place dans l'image (« Allein »). Mais l'inverse est possible également. C'est alors l'image qui entre dans la phrase pour prendre la place d'un ou plusieurs mots :

(11) « Am Abend : [image d'un fouet] » - « Le soir : [idem] » (p. 210).

Le mot s'efface et l'image se substitue à lui dans la chaîne linéaire du discours. Le verbal et l'iconique sont ici mis sur le même plan. La partie verbale situe le moment de l'action (le soir), puis la partie iconique prend le relais pour évoquer la nature de l'action, la punition par le fouet, en montrant sans le nommer le moyen utilisé pour l'accomplir, comme si la pudeur interdisait de mettre des mots sur le scandale des châtiments corporels infligés aux enfants<sup>19</sup>. Paradoxalement, l'effet produit par ce non-dit n'en est pas moins violent, comme c'est souvent le cas en l'absence de mots, notamment en bande dessinée : l'image peut alors déployer tout son potentiel émotionnel et, par une sorte de réaction en retour, venir alimenter l'implicite textuel.



<sup>18</sup> Visuel que Birgit Weyhe utilise également dans son dernier roman, *Madgermanes* (Weyhe, 2016, p. 11).

<sup>19</sup> Cf. p. 54 dans la version web.

### 3 La force de l'implicite

On sait au moins depuis Roland Barthes et son célèbre article sur la « rhétorique de l'image » que le verbal est apte à réduire la polysémie des images : « [...] toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une 'chaîne flottante' de signifiés, dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres » (Barthes, 1964, p. 44). On sait aussi que l'inverse est vrai : les images permettent souvent de réduire la polysémie du verbal en l'ancrant dans un contexte. Mais on ne souligne peut-être pas assez que la rencontre du verbal et de l'iconique aboutit à un enrichissement mutuel qui contribue à renforcer la portée du message, notamment dans sa dimension implicite.

#### 3.1 Les connotations

Les composantes connotatives d'un terme correspondent, selon la définition de C. Kerbrat-Orecchioni, à « certains ingrédients seulement de sa signification, et qui ne sont pas considérés comme les plus importants puisqu'on les taxe souvent de valeurs additionnelles, secondes, périphériques etc » (Kerbrat-Orecchioni, 2006, p. 12). Dans l'exemple suivant, l'image facilite le décryptage de certaines connotations. L'action se situe à Munich au milieu des années 1930. Marianne, la propriétaire du magasin de chapeau, s'adresse à son employée juive qui s'inquiète de voir une cliente habituelle arborer soudain l'insigne nazie :

(12) « Na, wenn das der Führer wüsste! Dass sie ihren arischen Prachtschädel mit einem Hut von uns garniert... » - « Eh bien, si le Führer savait ça ! Qu'elle orne son auguste crâne aryen d'un chapeau de chez nous... » (p. 65).

Le portrait grotesque de la dame en question, situé juste sous la bulle contenant ces paroles, confirme et accentue l'antiphrase : l'épithète « arisch » / « aryen » accolé au composé faussement flatteur « Prachtschädel » / « auguste crâne » prend une connotation nettement péjorative dans la bouche de Marianne. Le ton ironique de l'énoncé est d'autant plus facile à décrypter pour le lecteur qu'il est soutenu par l'iconographie. En renversant la connotation positive dévolue au terme « aryen »<sup>20</sup> dans l'idéologie nationale-socialiste, le personnage de Marianne manifeste implicitement son opposition au régime.

---

<sup>20</sup> Sens premier (dénotatif) de « aryen » selon le tlf : « Qui a rapport aux Aryas, peuple très ancien, nomade et pasteur, que l'on croit être venu de l'Iran en Europe vers 2000 avant Jésus-Christ (d'apr. PERRAUD 1963) ». URL : <http://www.atilf.fr/tlfi> (dernière consultation le 29/06/2017).

### 3.2 *Les sous-entendus*

Certains contenus implicites sont générés par la situation d'énonciation sans nécessairement s'appuyer sur un support lexical : il s'agit des sous-entendus. Pour C. Kerbrat-Orecchioni « [La classe des sous-entendus] englobe toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte antérieur » (Kerbrat-Orecchioni, 2006, p. 39). Dans le roman graphique, l'image est pourvoyeuse de contexte et elle joue un rôle de déclencheur de sous-entendus, notamment en ce qui concerne la psychologie des personnages. Dans le passage suivant, il est question de la jeune Marianne qui dans un premier temps accepte difficilement la naissance d'une petite sœur, avant de se faire une raison :

(13) « Schließlich arrangiert sich Marianne mit der neuen Situation » - « Et Marianne finit par s'en accommoder » (p. 27).

Ici le lexique est parfaitement neutre, aucune connotation axiologique ne peut être décelée. Seule la perception simultanée du texte et de l'image permet au lecteur de comprendre sur quoi repose ce revirement : le visuel montre Marianne s'amusant à terroriser sa petite sœur avec un théâtre de fantômes ; on comprend qu'elle va faire de la cadette son souffre-douleur. Ce procédé est également utilisé à propos d'Edgar, confronté au même problème à la naissance de son frère :

(14) « Der Bruder Edgar // freut sich sehr // über den Familienzuwachs » - « Son frère, Edgar, // se réjouit // de voir la famille s'agrandir » (p. 181).

Dans cette séquence de quatre cases, les deux dernières induisent une interprétation différente de celle qui viendrait spontanément à l'esprit à la seule lecture de l'énoncé : on voit Edgar déverser des insectes dans le berceau du bébé, on comprend alors que la joie de l'aîné d'avoir enfin un petit-frère n'est pas si innocente que cela<sup>21</sup>. Dans les deux cas cités, l'interprétation du message verbal se trouve réorientée non seulement par la mise en scène (théâtre de fantômes / insectes déversés sur le lit), mais aussi par l'expression malicieuse qui se lit sur les visages des enfants.

Dans une autre scène et dans un registre beaucoup plus grave, les éléments contextuels véhiculés par les images renvoient à des faits historiques sur lesquels la narratrice s'est abstenue de mettre des mots. On y apprend que l'employée juive de Marianne, la propriétaire du magasin de chapeaux, doit se réfugier au Pays-Bas pour échapper aux persécutions – mais qu'elle a gardé le contact avec son ancienne patronne – jusqu'au jour où :

---

<sup>21</sup> Cf. p. 11 dans la version web.



(15) « Der Kontakt reißt 1942 abrupt ab » - « Le contact est interrompu brutalement en 1942 » (p. 68).

La raison de la rupture n'est pas verbalisée, mais seulement montrée à la page suivante, entièrement occupée par un visuel dépourvu de commentaire (p. 70). Sur cette planche d'apparence abstraite au premier abord, on aperçoit de petites formes blanches perdues dans une énorme fumée noire. L'horreur des camps est seulement suggérée, mais ce sombre tableau valide le sous-entendu de la phrase qui précède : la cause de cette rupture de contact est très probablement la déportation de l'employée (destinée à périr dans une chambre à gaz comme des millions d'autres victimes de la barbarie nazie).

Dans le chapitre consacré au grand-père Edgar, un passage fait référence à son passé militaire en tant qu'officier de la Wehrmacht. À propos de l'année 1942, il est dit simplement :

(16) « Befehl ist Befehl » - « Un ordre est un ordre » (p. 256).

La date « 1942 » et la formule figée « Befehl ist Befehl » laissent entendre qu'en temps de guerre, on ne discute pas les injonctions de la hiérarchie militaire, mais l'image montre bien davantage : au premier plan, deux femmes et un homme aux visages fermés, des civils manifestement, à droite une maison en feu, à gauche une femme pendue à une potence sous le regard impassible de deux soldats en uniformes. L'évocation visuelle des exactions commises par l'armée allemande sur le front de l'Est pendant cette période donne à la formule « un ordre est un ordre » un tout autre sens. L'image est saisissante, mais elle n'a pas seulement un effet de dramatisation : elle participe bien à la construction du sens du message verbal en contexte, tout en dénonçant le caractère lénifiant de certains phraséologismes volontiers utilisés par les auteurs de crimes de guerre pour s'exempter de toute responsabilité après coup : ils n'ont fait qu'obéir aux ordres de la hiérarchie.



## Conclusion

Dans *Kermesse au paradis* de Birgit Weyhe, la composante iconique joue un rôle essentiel : chaque case, chaque planche, est traitée graphiquement avec un soin extrême, un grand souci du détail, une recherche esthétique associée à la sobriété du noir et blanc. Le dessin est tantôt réaliste avec par exemple des portraits inspirés de photographies d'époque ; tantôt il glisse vers un monde imaginaire et souvent inquiétant, avec par exemple l'évocation des migraines de la mère de Marianne, ou encore des cauchemars qui poursuivront Marianne elle-même tout au long de sa vie ; tantôt le dessin tend vers l'abstraction, comme lorsqu'il s'agit de traduire des sentiments tels que la peur, la douleur ou la culpabilité<sup>22</sup>. Mais ce roman graphique est aussi un objet sémiotique particulièrement complexe fait de la rencontre de deux systèmes de signes qui s'enrichissent mutuellement. Les quelques exemples analysés ont montré que l'image ne se contente pas de faciliter la compréhension du message verbal, mais qu'elle contribue aussi à l'étoffer, que ce soit en renforçant la dimension implicite déjà perceptible dans le texte ou en réorientant radicalement l'interprétation et en faisant surgir des contenus qui n'auraient aucune chance d'être décryptés en l'absence de support iconique, et qui n'en sont pas moins essentiels à la narration.

## BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1964), „Rhétorique de l'image“, *Communications*, n°4, p. 40-51.
- BESSE, Henri (1974), « Signes iconiques, signes linguistiques », *Langue française*, n°24, p. 27-54.
- EISNER, Will (2009), *Les clés de la bande dessinée – 1. L'Art séquentiel*, traduit de l'anglais par Arthur Clare, Paris, Delcourt.
- EISNER, Will (2010), *Les clés de la bande dessinée – 2. La narration*, traduit de l'anglais par Anne Capuron, Paris, Delcourt.
- GROENSTEEN, Thierry (2006), *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Éditions de l'An 2.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1986), *L'implicite*, Paris, Armand Colin.
- RABENSTEIN-MICHEL, Ingeborg, BENOIT, Martine (dir.) (2010), « *Krack ! Tschock ! Pflatsch ! Bummm !* ». *La BD de langue allemande (à suivre...)* in *Germanica*, n°47.
- SCHÜWER, Martin (2012), « Laute Malen : Zum Status der Schrift in Comics » in PIETRINI Daniela (dir.), *Die Sprache(n) der Comics*, München, Martin Meidenbauer.

---

<sup>22</sup> Cf. p. 62 du document pdf téléchargeable sur le site electrocomics.

### **Sélection de romans graphiques**

- FLIX (2010), *Faust : der Tragödie erster Teil*, Hamburg, Carlsen.  
HOMMER, Sascha (2016), *In China*, Berlin, Reprodukt.  
HORUS (2005), *Schiller !*, Köln, Egmont-vgs-Verl.-Ges.  
OESTERLE, Uli (2009), *Hector Umbra*, Hamburg, Carlsen.  
SCHWARTZ, Simon (2009), *Drüben!*, Berlin, Avant-Verlag.  
WEYHE, Birgit (2011), *Reigen: eine Erzählung in zehn Kapiteln*, Berlin, Avant-Verlag.  
WEYHE, Birgit (2016), *Madgermanes*, Berlin, Avant-Verlag.  
YELIN, Barbara (2004), *Le visiteur*, Angoulême, Éditions de l'An 2.

### **Corpus**

- WEYHE, Birgit (2013a), *Im Himmel ist Jahrmarkt*, Berlin, Avant-Verlag.  
WEYHE, Birgit (2013b), *Kermesse au paradis*, traduit de l'allemand par Élisabeth Willenz, Paris, Cambourakis.

## BANDE DESSINÉE ET TRANSMISSION DE L'HISTOIRE RÉCENTE : RDA, CHUTE DU MUR ET RÉUNIFICATION

CATHERINE TEISSIER<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Comics and Transmission of Recent History: GDR, Fall of the Wall and Reunification.* Through the analysis of three examples of graphic novels published recently in Germany, this paper shows how this medium can be an efficient mean for the transmission of the recent German history (life in GDR, fall of the Wall, Reunification) as well as for the discussion of questions such as the life under a dictatorship, the means of resistance, the implications of the choices to obey, rebel or become an accomplice, that individuals make under a repressive regime. The three examples allow us to establish a first typology, taking into account the authenticity and historical research on the one hand, and the educational concern and the actor's role on the other hand.

**Key words:** *non-fiction comics, transmission of history, GDR, The Change.*

**REZUMAT.** *Bandă desenată și transmitere a istoriei recente: RDG, căderea Zidului și reunificarea.* Prin analiza a trei exemple de bandă desenată apărută recent în Germania, acest articol prezintă condițiile în care sursa în discuție se dovedește a fi un vector eficient pentru transmiterea trecutului recent al Germaniei (viața în RDG, căderea Zidului și reunificarea), precum și pentru discutarea unor chestiuni precum viața într-o dictatură, posibilitățile de rezistență, implicațiile alegerilor individului de a se supune, rebelii sau complicitatea într-un regim represiv. Cele trei exemple alese permit să se stabilească o primă tipologie, luând în considerare autenticitatea și cercetarea istorică, pe de o parte, preocuparea pedagogică, pe de altă parte, precum și, în cele din urmă, rolul cititorului.

**Cuvinte cheie :** *bandă desenată nonficțională, transmitere a istoriei, RDG, schimbare*

Dans son article sur le rôle de la bande dessinée dans l'éducation, Christine Gundermann note la forte progression de l'utilisation de la bande dessinée pour la transmission de l'histoire, en particulier sous sa forme active

---

<sup>1</sup> Aix Marseille Univ, ECHANGES EA 4236, Aix-en-Provence, France, littérature allemande contemporaine, relations franco-allemandes et transferts culturels, comparaison des systèmes politiques et sociaux, discours mémoriels et représentation de l'histoire, E-mail : catherine.teissier@univ-amu.fr

d'appropriation par un public (essentiellement) jeune de l'histoire du XX<sup>ème</sup> siècle (Gundermann, 2014)<sup>2</sup>. En Europe, et en Allemagne particulièrement, le recours à ce média par des pédagogues innovants, mais encore relativement minoritaires, et par des médiateurs culturels au sein de musées et de mémoriaux, se concentre encore beaucoup sur la période nazie et la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, et à un moment où, depuis une dizaine d'année, on assiste à un véritable boom de la bande dessinée en Allemagne, un pays sans réelle tradition ancienne dans ce domaine (Dolle-Weinkauff, 1990 ; Schikowski, 2014 ; Knigge, 2010 ; Sauvage, 2010), une autre période stimule la créativité des dessinateurs et des scénaristes : celle de la dictature du SED<sup>3</sup> en RDA et de la fin de ce régime en 1989-90.

On peut constater une certaine concomitance de ce phénomène avec la commémoration des 25 ans de la chute du Mur, et le rapprocher du fait qu'un certain nombre d'auteurs de BD éprouvent depuis quelques années, pour des raisons qui tiennent à la fois à leur biographie et à leur âge (ainsi qu'au jeune « âge » de la BD germanophone), le besoin de se tourner vers leur enfance et leur jeunesse pour en sauvegarder la mémoire<sup>4</sup>. Cette problématique de la mémoire individuelle rencontre celle de la mémoire collective et de l'identité nationale : en Allemagne, la confrontation au passé, national-socialiste mais aussi de la dictature communiste en RDA, est devenu un élément intégrant de l'identité du pays (Vaillant, 2015). On remarque un nombre déjà relativement important de BD et romans graphiques autour de la Chute du Mur, de la réunification, de la dictature est-allemande. Un terme a même été forgé par la critique et la presse pour désigner ce phénomène : le *Wendecomic*, bande dessinée du Tournant<sup>5</sup>.

Dans le cadre de recherches que nous menons plus largement autour des écritures de la mémoire et des passés difficiles en Allemagne, cet article s'intéressera plus particulièrement à **l'utilisation de la BD pour la transmission**

---

<sup>2</sup> Pour une synthèse des théories et des définitions mises en œuvre dans l'analyse des BD factuelles, non-fictionnelles ou pédagogiques, selon les différentes terminologies en cours dans les domaines francophones, germaniques ou anglo-saxons, ainsi qu'un historique, voir Hangartner (2013). Le présent travail se situe par certains aspects dans la continuité des questions qui ont commencé à être explorées par le projet de recherche « Angewandte Narration : Sachcomics » mené de 2009 à 2012 à la Hochschule Luzern – Design & Kunst. Voir Hangartner, Keller, Oechslin 2013.

<sup>3</sup> Sozialistische Einheitspartei Deutschland, parti socialiste au pouvoir en RDA.

<sup>4</sup> On peut notamment citer les ouvrages au contenu autobiographique plus ou moins marqué de Simon Schwartz, 2009: *Drüben !* Berlin: Avant-Verlag, 2009 ; Mawil, 2014: *Kinderland*. Berlin: Repprodukt; Claire Lenkova, 2009: *Grenzgebiete, Eine Kindheit zwischen Ost und West*, Hildesheim: Gerstenberg Verlag, tous des succès de librairie.

<sup>5</sup> Un exemple particulièrement réussi est l'ouvrage de Max Mönch, Alexander Lahl, Kitty Kahane, 2014: *Treibsand: eine Graphic Novel aus den letzten Tagen der DDR*. Berlin: Metrolit. Citons aussi Flix, 2009 (3<sup>ème</sup> édition augmentée : 2014): *Da war mal was*. Hamburg: Carlsen Verlag.

**à un public jeune ou moins jeune de questions mémorielles complexes**, la question de la transmission des faits s'articulant à celle des interrogations liées aux enjeux politiques de notre époque : qu'est-ce qu'une dictature ? En quoi la RDA était-elle une dictature ? Quelles possibilités s'offrent malgré tout aux individus dans un régime autoritaire ? Doit-on, peut-on résister ? Et qu'aurions-nous fait à leur place ?

Les secousses qui traversent la société allemande d'aujourd'hui, avec par exemple un renouveau inquiétant du populisme dans une société par ailleurs en apparence très prospère, peuvent par ailleurs être lues comme révélatrices d'un profond malaise identitaire, surtout, mais pas seulement, à l'est de l'Allemagne. Ce malaise est notamment lié à une confrontation visiblement imparfaite avec ce passé récent, d'où cet étrange phénomène que l'on a baptisé « Ostalgie », la nostalgie du passé est-allemand. Or, ce phénomène touche également les jeunes, même s'ils n'ont pas connu ce passé.

Plusieurs enquêtes et travaux de chercheurs en sciences sociales ont dès les années 90 alerté l'opinion sur ce problème, par exemple l'enquête réalisée en 2006/2007 par des chercheurs de la Freie Universität Berlin auprès d'écoliers de l'Est (un tiers de la cohorte) et de l'Ouest (les deux tiers restants) qui révélait une différence notable de perception du passé entre les deux groupes, ou bien l'étude longitudinale interrogeant depuis 1987 un échantillon de jeunes est-allemands nés en 1973<sup>6</sup>. Les résultats des différentes enquêtes sont étonnamment similaires : ils montrent une identification décroissante avec la société allemande aujourd'hui réunifiée et son système politique parallèlement à un lien émotionnel croissant avec les expériences faites durant l'enfance en RDA (Förster et al., 2009 : 44).

Ces différents travaux ont incité les pouvoirs publics à soutenir l'élaboration de nouveaux outils pédagogiques au service des enseignants d'histoire et de sciences politiques ou d'éducation civique. Il semble en effet légitime que l'État, que ce soit au niveau fédéral ou régional (des *Länder*) souhaite influencer ou rectifier cette perception erronée, en se dotant de nouveaux moyens pour s'adresser aux citoyens<sup>7</sup>. Parmi ces moyens, le genre de la bande dessinée joue un rôle qu'il s'agit de souligner. Face aux bandes dessinées et romans graphiques qui se consacrent au passé est-allemand, nous devons donc nous poser la question de l'influence de la puissance publique et du degré de spontanéité des auteurs.

<sup>6</sup> On a même parlé de la « génération 73 ». Cf le best-seller de Jana Hensel (née en 1976), *Zonenkinder*. Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt, 2002.

<sup>7</sup> C'est notamment le rôle de la fondation de droit public *Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED Diktatur*, fondée en 1998 sur recommandation d'une commission d'enquête du *Bundestag*, qui soutient des projets de chercheurs et de citoyens visant l'étude des causes, de l'histoire et des conséquences de la dictature en RDA. <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/index.html>

Pour déterminer ce que la BD peut apporter dans la transmission de ce passé, et surtout à quelles conditions la transmission peut se révéler efficace, c'est à dire permettre à la fois une appropriation des connaissances et une prise de conscience citoyenne ainsi qu'un accroissement du sens critique, nous analyserons trois œuvres récemment parues. La même grille de lecture utilisée pour l'analyse nous permettra d'esquisser une typologie. Pour chaque BD, nous nous attacherons à la description du contenu, de l'objectif, des auteurs et de leurs auxiliaires, du donneur d'ordre et du financement. Nous étudierons l'appareil pédagogique éventuel, le paratexte et l'appareil critique. Nous proposerons enfin une rapide analyse iconologique incluant le déroulement de l'histoire et les particularités du dessin.

**1. Transmettre l'esprit de résistance à travers une biographie authentique : *Grenzfall* de Thomas Henseler et Susanne Buddenberg, 2011, 101 p.**

*Grenzfall* raconte l'histoire du lycéen est-allemand Peter Grimm qui, de 1982 à 1987, va progressivement se rapprocher de groupes d'opposants (autour notamment de Robert Havemann) pour finir par prendre une part active à l'un des épisodes décisifs pour la constitution des mouvements dissidents du milieu des années quatre-vingt : l'édition d'un journal clandestin, *Grenzfall*<sup>8</sup> et la création de la *Umweltbibliothek*. Le journal comme la bibliothèque servent à diffuser les informations et les débats qui ne peuvent avoir lieu sous le régime de la dictature du parti, où liberté de la presse comme de réunion sont absentes. Sous la protection de l'Église protestante, les petits groupes d'opposition débattent et cherchent à informer les citoyens de la situation en RDA : les graves problèmes environnementaux, la militarisation de l'éducation, l'homosexualité, les violations des droits humains. Lorsque la police lance une opération d'envergure pour faire cesser la parution du journal en confisquant le matériel et en arrêtant une partie du groupe, elle provoque à son corps défendant une première vague de solidarité dans la population. Certes modeste, cette première résistance citoyenne est pourtant le signal que quelque chose va changer. Deux ans plus tard, le régime sera en effet balayé, comme le rappelle la dernière case de la BD.

Le sous-titre : « Berlin-Est, 1982 : un lycéen se révolte contre la situation politique » tout comme l'illustration de la couverture indiquent déjà l'objectif de l'ouvrage : transmettre l'histoire de la dictature en racontant le parcours d'un personnage historique qui a choisi de s'y opposer ; débattre (en classe) des possibilités d'action, des contraintes de la situation historique et politique.

---

<sup>8</sup> Le nom du journal qui donne son titre à l'album est un jeu de mot sur le terme *Grenze*, la limite/la frontière. On peut le traduire par « cas limite », mais aussi par « chute, disparition de la frontière ».

Le donneur d'ordre est clairement indiqué sur la quatrième de couverture, il s'agit de l'organisme déjà évoqué, *Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur*. En page quatre, la fondation est également indiquée comme ayant participé au financement de l'ouvrage.

Les auteurs, Thomas Henseler et Susanne Buddenberg, sont des Allemands de l'Ouest spécialistes de la BD documentaire. Après *Grenzfall*, publié chez Avant-Verlag en 2011, ils publient *Berlin Geteilte Stadt*, en 2012<sup>9</sup>. Ils retracent leur travail dans une interview de 2013<sup>10</sup>, de la découverte de l'histoire de Peter Grimm au long travail de recueil de témoignages avec l'accompagnement par des historiens. Buddenberg et Henseler insistent sur leur indépendance envers le donneur d'ordre mais reconnaissent tenir à la fidélité à l'image : on repère facilement dans la BD le travail à partir de photographies d'archives, ou l'intégration d'extraits d'une émission de télévision. Le critère d'authenticité, retenu par Gundermann (2013 : 160) comme l'un de ceux qui doivent permettre le choix d'une BD historique à exploiter en classe, est donc respecté, et renforcé par un glossaire expliquant les termes historiques en fin d'ouvrage, réalisé avec l'aide d'un historien, Dr Christian Halbrock. En page de garde, il est même précisé : « La bande dessinée *Grenzfall* repose sur des faits réels. Pour les besoins du récit, les événements ont été résumés et les groupes de personnes sont présentés de manière synthétique. » (Henseler, Buddenberg, 2013 : 4).

L'authenticité est encore renforcée par un procédé narratif intéressant, l'intervention de Peter Grimm tel qu'il est aujourd'hui<sup>11</sup> afin de commenter les événements représentés dans la BD, et bien sûr d'en attester la teneur. Peter Grimm fait partie des personnes qui sont remerciées en fin d'ouvrage, avec d'autres témoins historiques qui ont été interviewés par les auteurs. Enfin, des éléments viennent encore augmenter le caractère documentaire de l'ouvrage, tout en participant à son caractère dramatique : par exemple, l'inclusion d'extraits de rapports de la Stasi, dont la source est donnée en fin d'ouvrage.

La BD est livrée avec une liste de sources historiographiques, papier et en ligne, et accompagnée d'un appareil pédagogique pour l'élève (2 niveaux, collège et lycée) ainsi que d'indications de travail pour les enseignants, accessibles sur le site de l'éditeur.

Nous avons donc bien affaire à une BD documentaire, à objectif pédagogique déclaré. Toutefois, les auteurs affirment chercher avant tout à provoquer une émotion chez le lecteur, comparable à leurs yeux au phénomène de *reenactment* du film documentaire. Par la lecture inductive inhérente au genre (le lecteur doit remplir le vide entre les cases, compléter les « trous » du récit),

<sup>9</sup> Traduction française : *Berlin. La ville divisée. Histoires contemporaines*. Des ronds dans l'O, 2014.

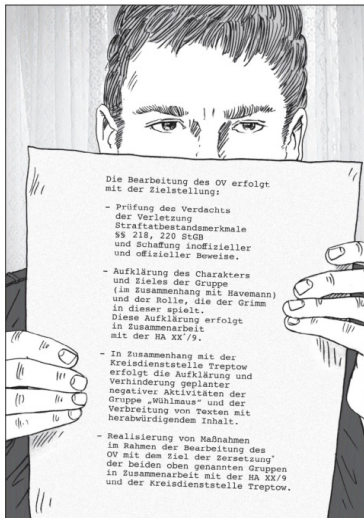
<sup>10</sup> <http://www.avant-verlag.de/post/2013-01-16-interview-mit-susanne-buddenberg-und-thomas-henseler>, consulté le 30 mars 2017.

<sup>11</sup> *Grenzfall* p. 15, 56 et 97, un cartouche en haut à gauche « Peter Grimm aujourd'hui » permet au lecteur d'identifier clairement ces passages.



mais aussi par la lecture de l'image et l'interprétation de ses codes, la BD suscite l'émotion, faisant ainsi du moment historique un événement individuel (Gundermann, 2013 : 158). Chez de jeunes lecteurs de l'âge de Peter Grimm, en particulier, le phénomène d'identification sera sans doute assez puissant pour renforcer l'émotion et donc l'appropriation du récit, rendant celui-ci productif pour la prise de conscience. Le récit est par ailleurs constitué d'un nombre suffisant de ressorts dramatiques (expulsion de Peter du lycée, mort du père, surveillance par la Stasi, préparatifs du coup de filet par la police, etc.) pour inciter le jeune lecteur à poursuivre la lecture.

Toutefois, les moyens graphiques utilisés nous semblent fragiliser l'entreprise. Même si l'inspiration revendiquée du photoréalisme en BD de Joe Sacco, les jeux d'intensité des noirs et blancs, la finesse du trait permettant une grande précision dans les détails ainsi que la construction des planches qui alternent gros plan, planche-séquence et déroulé dramatique (voir doc. 1) font de *Grenzfall* une BD de très grande qualité, on peut se demander si le classicisme presque académique du graphisme et de la conception permet réellement une lecture autonome, d'où l'appareil pédagogique si important et faisant en réalité partie intégrante du projet. Or, la transmission de ce passé récent aux jeunes générations doit justement se libérer du guidage par les enseignants, pour provoquer un réel changement de perception<sup>12</sup>.



\*Erläuterung im Glossar

50



51

doc. 1 : *Grenzfall*, p. 50-51

<sup>12</sup> En l'état actuel de nos recherches, il ne nous a pas été possible de trouver des données sur l'impact de cette BD ni sur sa réception.

**2- Transmettre un aspect peu connu de l'histoire en mêlant faits et fiction :** *17. Juni, Die Geschichte von Armin und Eva*, de Alexander Lahl, Tim Köhler, Max Mönch, dessiné par Kitty Kahane, 2013, 108 p.

Ce changement de perception est à notre sens mieux servi par le deuxième exemple. Il s'agit ici d'un travail graphiquement beaucoup plus innovant, qui combine volontairement plusieurs types de récits (récit historique et de fiction) pour provoquer l'identification et l'émotion du lecteur. L'événement historique narré est en lui-même déjà un gage d'intérêt du lecteur : la révolte des ouvriers de Hennigsdorf, une petite ville de RDA, qui, apprenant ce qui se passe dans la capitale, le 17 juin 1953, décident de se mettre en route et de rejoindre à pied les grévistes de la Stalinallee. Mais au-delà de l'événement narré, c'est bien la facture de la BD qui en fait la réussite, et c'était l'objectif des auteurs : « Nous voulions réaliser quelque chose de précis, qui ait une valeur historique. Mais il fallait aussi que cela devienne une belle histoire, exigeante, avec de belles images. » (Bischoff, 2013)

Tout le récit est construit sous la forme d'un long retour en arrière. La première page du roman graphique (le terme est revendiqué sur la couverture) représente le centre de Berlin Ouest ; c'est « la fin de cette histoire », nous dit le texte en cartouche : « Cette histoire se termine ici, à Berlin-Ouest. La chute du Mur a eu lieu il y a seulement quelques mois. » (17. Juni, p. 1) Nous suivons ensuite un très vieil homme, Artjom Semjonow qui vient, lors de ce qu'il pense être son dernier voyage, apporter un paquet à une femme, Eva. C'est une promesse qu'il a faite à son ami mourant, il y a presque 40 ans.

Artjom rencontre donc Eva Katz, lui remet une photo d'elle et d'Armin, son fiancé disparu il y a si longtemps, et lui parle de Workuta, un camp de travail soviétique où il a rencontré Armin à l'été 1953. Cela déclenche les souvenirs d'Eva et le récit rétrospectif de sa recherche d'Armin après sa disparition en 1953, avec l'aide de son cousin Eddie Kahlow, journaliste à Berlin Ouest. C'est à travers l'enquête de ce personnage que le lecteur va apprendre toute l'histoire d'Armin, l'un des meneurs de la grève des ouvriers métallos de Hennigsdorf.

Le lecteur est saisi par le récit d'un destin individuel et tragique, celui d'Armin mais aussi celui d'Eva, la femme qui l'aimait et qui ne l'a jamais revu. Ainsi, un événement bien documenté, le soulèvement du 17 juin 1953, mais généralement peu connu des jeunes Allemands<sup>13</sup>, va non seulement revenir dans la mémoire collective, mais par l'identification aux personnages fictifs, permettre une réelle interrogation du lecteur sur les mécanismes de la dictature et

---

<sup>13</sup> Lesquels ignorent même souvent que le 17 juin fut jusqu'à la réunification la date choisie par la RFA en guise de fête nationale, en hommage au courage des citoyens est-allemands qui s'étaient soulevés dans toute la RDA contre la dictature du SED.

les possibilités (et les dangers) de la résistance. Par ailleurs, le choix du décentrement (il ne s'agit pas des événements de Berlin, mais d'une petite ville de province) permet un élargissement de la problématique, et éveille la curiosité de lecteurs plus âgés.

C'est donc la relative complexité de la structure narrative, ainsi que la combinaison des faits historiques et du destin individuel de personnages fictifs qui font de cette BD un outil efficace du point de vue de la transmission de l'histoire<sup>14</sup>. C'est d'ailleurs bien ce que souhaitait le donneur d'ordre, un organisme officiel d'éducation civique<sup>15</sup>. Ce roman graphique a d'abord été publié en ligne et par épisodes sur son site avant d'être édité sous format papier par la maison d'édition Metrolit<sup>16</sup>, le projet étant justement présenté ainsi :

La date du 17 juin 1953 représente l'absence de liberté et l'arbitraire qui régnaient en RDA. Mais c'est aussi le symbole du courage et de la résistance de la population. Cette bande dessinée transmet les événements historiques d'une manière nouvelle. *L'histoire d'Armin et Eva* est passionnante parce qu'elle pourrait être vraie<sup>17</sup>.

Comme dans notre premier exemple, un minutieux travail de recherche documentaire a été accompli par les auteurs, y compris par Kity Kahane pour le dessin à partir de photos d'archives. Alexander Lahl, Tim Köhler, Max Mönch et Kitty Kahane ont d'ailleurs poursuivi leur travail avec *Treibsand* (2014), toujours en collaboration avec un jeune historien, Stephan Felsberg (Association l'Institut d'histoire appliquée). Lahl, Köhler, Mönch et Felsberg sont tous les quatre membres de l'entreprise *Die Kulturingenieure* dont l'objectif avoué est « la transformation des faits, des processus ou des chronologies complexes en produits facilement digérables »<sup>18</sup>. Derrière cette définition pleine d'humour se cache le travail de médiateurs culturels et de fournisseurs de contenus scientifiques pour la réalisation de films, films d'animations, BD, etc.

La réussite de la transmission est donc due au savoir-faire d'un collectif, travaillant de longue date à cette question de la transmission par l'art, sans

<sup>14</sup> Juste avant l'indication du donneur d'ordre et soutien BLPB et des sources, la dernière page indique : « L'histoire d'Armin et d'Eva est un récit de fiction. Elle repose sur des événements historiques réels. » (17. Juni, p. 108).

<sup>15</sup> Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung. L'organisme fédéral, Bundeszentrale für Politische Bildung, Office Fédéral pour l'Éducation Civique, fondé en 1952 (avec un précurseur de 1918 à 1933), a à l'origine pour objectif d'ancrer les principes démocratiques dans la population et de lutter contre le danger du totalitarisme. L'organisme est également présent au niveau des *Länder*. <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-bpb/>

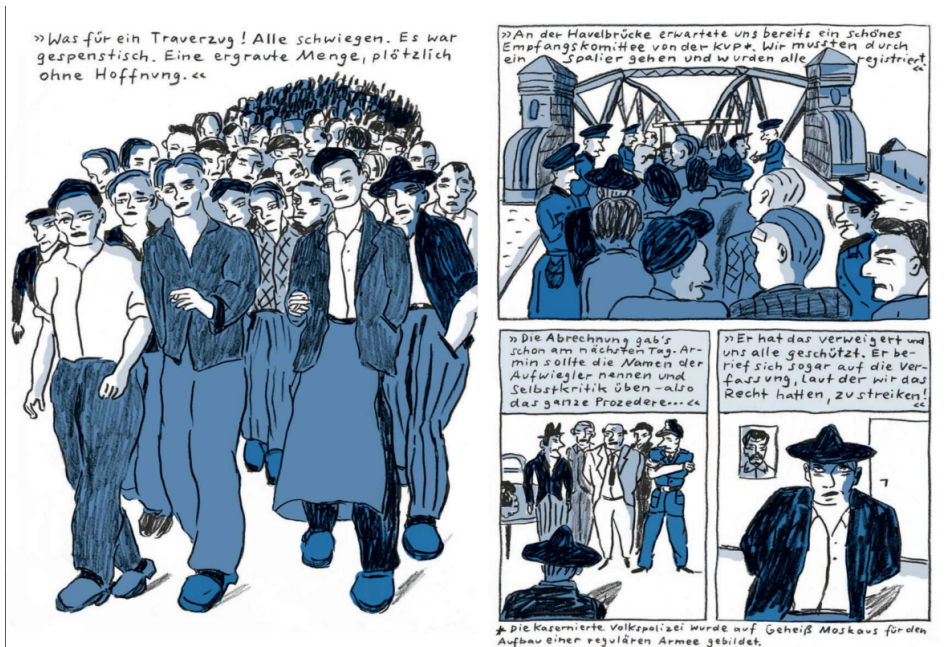
<sup>16</sup> Petite maison d'édition du groupe Aufbau Verlag, de 2012 à 2015.

<sup>17</sup> <https://www.politische-bildung-brandenburg.de/themen/der-17-juni-1953/die-geschichte-von-armin-und-eva>, consulté le 30 mars 2017.

<sup>18</sup> <http://diekulturingenieure.de>, consulté le 30 mars 2017.

oublier l'écriture graphique extrêmement élaborée de Kitty Kahane, illustratrice reconnue. Sans une étude de la réception et de la culture graphique du lectorat, il est toutefois très difficile d'évaluer ce dernier facteur. En effet, si certaines critiques apprécient l'esthétique choisie (le dessin monochrome bleu pétrole, le trait fluide, les perspectives faussées – cf. doc. 2), d'autres au contraire regrettent « les dessins maladroits et simplistes » (Von Törne, 2013).

Bien que publié d'abord sur un site internet explicitement dédié à l'éducation politique et civique, où l'on trouve un grand nombre de documents annexes pour s'informer et aller plus loin (que l'on soit enseignant, élève ou simple curieux), l'explication des faits historiques s'effectue dans cette BD avant tout par des notes en bas de pages ou en cartouche, immédiatement accessibles et aidant la compréhension, et non pas dans un glossaire en fin d'ouvrage auquel il faut se rapporter en interrompant sa lecture. D'autre part, des textes explicatifs plus longs occupant toute la page, avec (p. 35) ou sans dessin (p. 47, p. 103) donnent des précisions très détaillées, mais intégrées au récit. Grâce à ce choix de mise en page, elles seront très probablement lues et participent ainsi à une transmission de connaissances précises sur la propagande du SED, le GULAG, le soulèvement de Workuta par exemple.



Doc. 2 : 17. Juni p. 71 et 72

### 3- Transmettre l'histoire autour d'une fiction autobiographique :

*Da wird sich nie was ändern*, de Ulla Loge, 2015, 164 p.

1989 – Une petite ville quelconque en RDA - qui pourrait être partout. Pour l'instant personne ne peut imaginer les changements qui vont avoir lieu cette année. Les gens s'adonnent à leurs occupations avec lassitude. Certains s'engagent dans le mouvement pour la paix, certains mettent tout leur amour dans leur jardin, certains entrent en conflit avec leurs parents et leurs professeurs, et certains voudraient tout simplement savoir faire des tours de magie. (U. Loge 2015, 4<sup>ème</sup> de couverture)

*Rien ne changera jamais*, selon son titre en français, est l'œuvre d'une très jeune auteure, à partir d'un scénario qu'elle a réalisé dans le cadre de son travail de fin d'études. Et en effet, ce troisième exemple est celui qui utilise le plus une écriture cinématographique, avec une mise en page qui laisse à l'image, souvent muette ou accompagnée seulement d'onomatopées, le soin d'exprimer l'émotion, de raconter, de signifier. Cela rejoint la logique du personnage principal, Karla, lycéenne et photographe amateur : la succession des photos qu'elle prend est elle-même signifiante. D'ailleurs, l'exposition de ses photographies prises lors du défilé rituel du 1<sup>er</sup> mai (personne ne peut imaginer que ce sera le dernier) et qu'elle agence pour le lycée dans la forme obligatoire du « journal mural » (*Wandzeitung*) sous le même titre : « Rien ne changera jamais » va lui attirer des ennuis. Parallèlement au conflit de Karla avec son père (un employé de la municipalité fidèle au parti et qui veut que Karla fasse son autocritique) et avec la directrice de l'école (qui la menace de représailles), le lecteur suit les destinées des six autres personnages, qui vivent ces mois de révolution de manière très différentes. Pour tous cependant, le monde va radicalement changer.

Même si la page de garde précise que « tous les personnages et tous les faits sont fictifs », le lecteur trouve en annexe (p. 155-163) non seulement des croquis d'études (produits de RDA, personnages), mais aussi les citations utilisées dans la BD avec leur source, et l'indication que U. Loge a interviewé un certain nombre de proches pour réaliser son ouvrage. Dans les remerciements, l'auteure nomme même « les archives de l'opposition en RDA » (p. 164). Un extrait d'un des entretiens menés est reproduit, et un court texte de l'auteure explicite le lien entre la fiction en BD que nous venons de lire et la réalité passée :

J'avais seulement 10 ans lors de la révolution de 1989. Mais même si à ce moment-là je ne comprenais pas encore tous les détails politiques, j'ai perçu l'atmosphère de cette époque et celle-ci était unique, grisante et perceptible. [...] Six mois plus tard, tout était fini.

C'est peut-être sous cette forme mixte d'une fiction autobiographique que la transmission de ce passé compliqué est la plus efficace et la plus durable : par une évocation sensible de ce que perçoit une très jeune fille de l'effondrement silencieux de son univers. Karla, le personnage principal, photographie son entourage, et ce faisant enregistre ce qui est censé « ne jamais devoir changer », et qui pourtant va changer. Au fil des chapitres qui portent le nom des différents personnages de l'intrigue, le lecteur va suivre ces changements, tout en s'imprégnant d'une atmosphère : celle de la fin d'un monde. Le regard de Karla va aider ce lecteur, même très jeune, à suivre des développements politiques complexes, l'enchaînement incroyable des événements, mais aussi les effets très concrets de la dictature sur la vie d'une lycéenne (l'exposition de photos peut empêcher Karla de poursuivre ses études) ou sur d'autres personnages (les deux femmes qui rejoignent les mouvements d'opposition sont espionnées puis dénoncées par le mari de l'une d'elles).

Aucun appareil pédagogique n'accompagne cette BD, et une seule explication est donnée en bas de page, p. 93, dans le récit à proprement parler. Ces explications se multiplient par contre dans l'épilogue, qui décrit le devenir de chacun des personnages tout en faisant défiler les derniers mois entre le 7 octobre 1989 (la grande manifestation qui fait basculer le régime) et les premières élections dans l'Allemagne unifiée, en décembre 1990. Le déroulement des événements peut donc paraître peu compréhensible pour un jeune public ne les ayant pas vécus ou ne connaissant rien de la vie en RDA. Et pourtant, parce que les événements sont retracés dans la perspective de Karla, un fait important se transmet : l'histoire est justement incompréhensible à ceux et celles qui la vivent, seule la vision rétrospective lui donne un sens, et celui-ci est parfois bien différent de la signification que lui donnaient les contemporains, témoins ou acteurs d'alors.

Ainsi, la dédicace adresse un message fort à de jeunes lecteurs, qui sont invités non seulement à se plonger dans ce passé complexe, avec leurs propres doutes et incompréhensions, mais qui sont surtout alertés sur le caractère absolument imprévisible du présent, résultat par définition de l'action ou de l'inaction des vivants. La BD d'U. Loge est dédiée « aux temps sans alternatives ».

Les trois exemples présentés ici montrent que les artistes de BD se sont véritablement saisis de la difficile transmission du passé récent de l'Allemagne, soutenus ou pas par la puissance publique. Ce faisant, on a pu voir qu'il existe bien des manières de transmettre cette mémoire : par une absolue fidélité à un événement historique choisi, en retraçant la biographie d'un personnage acteur de cet événement (*Grenzfall*), le travail de transmission étant appuyé par un appareil pédagogique complet. Avec *17. Juni*, la fidélité à l'histoire n'est pas moins grande, mais les faits historiques sont enchâssés dans la

fiction et servis par des procédés narratifs complexes. L'appareil pédagogique se fait plus discret, l'appel à la réflexion du lecteur n'en est pas moins présent, la transmission se fait à travers l'identification forte aux personnages. Enfin, aucun appareil pédagogique n'est proposé par U. Loge dans *Da wird sich nie was ändern*, et pourtant, le jeune lecteur comprend d'autant mieux les contraintes de la vie dans une dictature, et saisit parfaitement le caractère complexe des décisions que les citoyens de RDA durent prendre lors des derniers mois de 1989.



Doc. 3 *Da wird sich nie was ändern* p. 9

L'utilisation de la BD pour la transmission de l'histoire récente et son questionnement exige donc une réflexion sur le choix de l'œuvre. S'agissant par nature d'une production mixte, multiforme, multicanal (le message passant par la combinaison image et texte, et par l'écriture séquentielle), la BD est sans aucun doute précieuse puisqu'elle s'adresse à plusieurs voies de compréhension chez le lecteur. Mais peut-être faut-il combiner la BD documentaire, très ouvertement pédagogique avec un objectif et une logique institutionnelle très forts, avec une BD utilisant les ressources proprement esthétiques du média. On peut aussi préférer passer par l'expérience d'une très jeune artiste qui sait allier fiction et autobiographie pour interroger efficacement son lecteur sur ces questions difficiles : plus active et plus libre, la lecture aura plus de chance de faire bouger la perception du passé chez le lecteur, de remettre en question ses idées reçues.

L'exploration en BD d'autres périodes difficiles de l'histoire allemande récentes continue, comme le prouve le travail de Birgit Weyhe sur les travailleurs venus du Mozambique à la fin des années 70 pour travailler en RDA (Weyhe 2016). Nul doute que nous ne sommes qu'au début d'une véritable conquête de cet espace de la mémoire par la BD en Allemagne.

## BIBLIOGRAPHIE

- BISCHOF, Katrin (2013), « 17. Juni: Armin und Eva » in *Berliner Zeitung*, 14/06/2013.
- BUDDENBERG, Susanne, HENSELER, Thomas (2012), *Berlin, geteilte Stadt: Zeitgeschichten*, Originalausgabe, Berlin, Avant-verlag.
- BUDDENBERG, Susanne, HENSELER, Thomas (2013), Interview. <http://www.avant-verlag.de/post/2013-01-16-interview-mit-susanne-buddenberg-und-thomas-henseler>, consulté le 30 mars 2017
- DOLLE-WEINKAUFF, Bernd (1990), *Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*, Beltz Verlag, Weinheim/Basel.
- FLIX (2014), *Da war mal was*, 3. erw. Auflage, Hamburg, Carlsen Verlag.
- FÖRSTER, P., STÖBEL-RICHTER, Y., BERTH, H., BRÄHLER, E. (2009), « Die deutsche Einheit zwischen Lust und Frust. Ergebnisse der "Sächsischen Längsschnittstudie". Zusammenfassung für die Otto-Brenner-Stiftung » in *OBS-Arbeitsheft*, 60, Frankfurt am Main.
- GUNDERMANN, Christine (2013) : « Abschied von Farbe und Fiktion ? Comics in der politisch-historischen Bildung » in Hangarter, Urs, Keller Felix, Oechslin, Dorothea (éd.) (2013), *Wissen durch Bilder. Sachcomics als Medien von Bildung und Information*, Bielefeld, Transcript, p.149-169.
- GUNDERMANN, Christine (2014), « Geschichtskultur in Sprechblasen : Comics in der politisch-historischen Bildung » in *Comics, Aus Politik und Zeitgeschichte*, 33-34, p. 24-29.
- HANGARTER, Urs, KELLER, Felix, OECHSLIN, Dorothea (éd.) (2013), *Wissen durch Bilder. Sachcomics als Medien von Bildung und Information*, Bielefeld, Transcript.
- HANGARTER, Urs (2013), « 'Sequential art to teach something specific' » Sachcomics – Definitorisches, Historisches, Aktuelles » in Hangarter, Urs, Keller Felix, Oechslin, Dorothea (éd.) (2013), *Wissen durch Bilder. Sachcomics als Medien von Bildung und Information*, Bielefeld, Transcript, p.13-41.
- KNIGGE, Andreas C. (2010), « Made in Germany. Notes sur l'histoire de la bande dessinée en Allemagne » in *Germanica*, 47, p. 11-24.
- MAWIL (2014), *Kinderland*, 1. Aufl. Berlin, Reprodukt.
- MÖNCH, Max, LAHL, Alexander, KAHANE Kitty (2014), *Treibsand: eine Graphic Novel aus den letzten Tagen der DDR*, 1. Aufl. Berlin, Metrolit.
- SAUVAGE, Frédéric (2010), « Autour de la BD germanophone : témoignages et perspectives » in *Germanica*, 47, p. 177-185.



- SCHIKOWSKI, Klaus (2014), « Deutschland, deine Comics » in Schikowski, Klaus, *Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler*, Stuttgart, Reclam, p. 131-148.
- SCHWARTZ, Simon, ULRICH Johann (2014), *drüben! 6.*, erw. Aufl. Berlin, Avant-Verlag.
- VAILLANT, Jérôme (2015), « Essai d'introduction sur un sujet complexe. Mémoire et commémorations en Allemagne, 25 ans après la chute du Mur. Un dossier dirigé par Jérôme Vaillant » in *Allemagne d'Aujourd'hui*, 211, p. 7.
- VON TÖRNE, Lars, « Eine Liebe im Schatten der Panzer » in *Der Tagesspiegel*, 16 juin 2013.
- WEYHE, Birgit (2016), *Madgermans*, Berlin, Avant-Verlag.

## **CORPUS**

- HENSELER, Thomas, BUDDENBERG, Susanne (2011), *Grenzfall: [Ost-Berlin 1982: ein Schüler rebelliert gegen die herrschende Politik]*, Orig.-Ausg. Berlin, Avant-Verlag.
- LAHL, Alexander, KAHANE, Kitty, KÖHLER, Tim, MÖNCH, Max (2013), *17. Juni: die Geschichte von Armin & Eva [graphic novel]*, 1. Aufl. Berlin, Walde + Graf bei Metrolit.
- LOGE, Ulla (2015) *Da wird sich nie was ändern!*, Berlin, Jaja-Verlag.

## VARIATIONS AUTOUR DE LA « GIRLKULTUR » DANS *THEA*, BANDE DESSINÉE PARUE DANS *DAS HEFT. DIE NEUE ILLUSTRIERTE FRAUENZEITUNG* (1929-31)

VÉRONIQUE DALLET-MANN<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Variations on the « Girl Culture » in Thea, Comic Strip Published in Das Heft. Die neue illustrierte Frauenzeitung (1929-31).* The thirst for life characteristic of the 1920's combines itself with the general acceleration of urban life to favour the emergence of new models of femininity in keeping with the conquest of the public space by a new generation, that of the « Girl ». The diverse manifestations of « Girl culture » give rise to multiple mediations and cultural transfers. A close reading of *Thea*, a comic strip designed by Chic Young and adapted into German by Richard Hutter, shows how signs of modernity are overturned and instrumentalised for the purpose of (re)domesticating women. Furthermore, the comic strip lends itself to questioning the effects of a media overexposure that favours the rise of an antifeminist ideology and the emergence of the essentialist model of the « German Woman ».

**Keywords:** *Weimar Republic – women's emancipation – Girl culture – comic strip – cultural transfer*

**REZUMAT.** *Variații referitoare la conceptul Girlkultur în Thea. Banda desenată publicată în Das Heft. Die neue illustrierte Frauenzeitung (1929-31).* Setea de viață caracteristică anilor 1920 se îmbină cu accelerarea generală a vieții urbane pentru a favoriza apariția unor noi modele de feminitate, în concordanță cu cucerirea spațiului public de către o nouă generație desemnată în engleză prin «Girl». Diversele manifestări ale « Girlkultur » fac obiectul unor medieri și ale multiplelor transferuri culturale. Astfel, *Thea*, bandă desenată de Chic Young, adaptată în germană de Richard Hutter, arată cum semnele modernității sunt răsturnate și instrumentalizate în scopul unei (re)domesticiri a femeilor. În plus, benzile desenate tind să genereze o interogație cu privire la efectele unei supraexpunerii mediatice, care favorizează creșterea unei ideologii antifeministe și apariția modelului esențial al „femeii germane”.

**Cuvinte cheie:** *Republica de la Weimar, emanciparea femeilor, « Girlkultur », bandă desenată, transfer cultural*

---

<sup>1</sup> Aix Marseille Univ, ECHANGES, Aix-en-Provence, France, études germaniques, histoire culturelle et genre (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> s.), féminismes et médias (film, photographie, presse), E-mail : veronique.dallet-mann@univ-amu.fr



Figure 1 : Couverture de *Das Heft. Die neue illustrierte Frauenzeitung*, 14.02.1930. Tous droits réservés.

*Thea*<sup>2</sup>, rencontrée dans les pages de l'étude de Christiane Schönfeld consacrée aux pratiques culturelles des femmes – « *Girlkultur* »<sup>3</sup> – et à leur créativité durant les années de la République de Weimar<sup>4</sup>, est l'avatar germanique du « comic strip » intitulé *Dumb Dora*, bande dessinée créée en 1924 par la star

<sup>2</sup> C'est par commodité que nous employons ici le titre de *Thea*. En réalité, les livraisons de cette bande dessinée sont toujours accompagnées d'un titre qui renvoie aux tribulations du personnage principal, *Thea*, sous la forme d'une phrase dans laquelle figure son prénom (« *Thea fühlt sich einsam* »/« *Thea se sent seule* », 03.01.1930) ou d'un syntagme nominal (« *Theas Thierhandlung* »/« *Le magasin d'animaux de Thea* », 31.01.1930 ; « *Thea im Seebad* »/« *Thea aux bains de mer* », 18.07.1930), à une exception près (« *Die Einladung* »/« *L'invitation* », n°3, oct. 1929).

<sup>3</sup> Dans les années 1920, modernité, féminité et jeunesse sont si fréquemment associées que le néologisme « *Girlkultur* » est forgé pour désigner ce phénomène. Voir par exemple Fritz Gliese, *Girlkultur: Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München, Delphin Verlag, 1925.

<sup>4</sup> *Practicing Modernity. Female Creativity in the Weimar Republic*, Königshausen & Neumann, 2006, p. 73.

du genre Chic Young et achetée par le bimensuel berlinois *Das Heft. Die neue illustrierte Frauenzeitung*<sup>5</sup>, qui en publie une vingtaine d'épisodes entre octobre 1929 et décembre 1930<sup>6</sup>, dans une adaptation allemande<sup>7</sup>.

L'héroïne en est l'une des innombrables « Girls » qui peuplent les rues, les terrasses, les salles obscures, les piscines – et les pages des journaux et tout particulièrement des magazines féminins. Ces derniers, qui sont légion dans les années 1920, œuvrent à satisfaire la soif de participation culturelle de leurs lectrices. Cette époque voit en effet surgir sur la scène publique et dans les médias les images de jeunes femmes délurées, aux « visages identiques et fourrures en peau de taupe » et aux « jambes hautaines »<sup>8</sup>. Et la soif de vivre qui marque l'après-guerre se conjugue à une accélération généralisée des rythmes de la grande ville pour porter l'émergence de nouveaux modèles de féminité qui correspondent à la conquête de l'espace public par une nouvelle génération, celle de la « Girl » ou de la « Flapper » anglo-saxonne<sup>9</sup>, de la « Garçonne » en France (la Monique du roman à scandale de Victor Margueritte) et de la « junges Mädchen » dans l'aire germanique. Ce phénomène confère au regard, à la vision, à la visibilité une importance centrale dans la culture de l'entre-deux-guerres en raison de bouleversements sociologiques liés à l'urbanisation et à la féminisation de l'espace public, forgeant ainsi une culture visuelle radicalement nouvelle qui devient le vecteur par excellence de la modernité :

[...] les femmes [...] devenaient visibles en tant que migrantes urbaines, ouvrières d'usine et employées domestiques, serveuses, stars de cinéma, citoyennes, combattantes pour la liberté, révolutionnaires, consommatrices,

<sup>5</sup> La couverture de la *NIFZ* (14.02.1930) indique le rythme de parution : « Tous les 15 jours. Prix du numéro : 50 Pfg. Plus les frais de commande habituels ». Mes vifs remerciements à Nathalie Schnitzer, linguiste germaniste de l'équipe de recherches germano-slave ECHANGES, qui a photographié pour moi les épisodes de *Thea* à la Österreichische Nationalbibliothek. Sans elle, cet article n'aurait pas pu voir le jour.

<sup>6</sup> *Le Cahier. Le nouveau magazine féminin illustré*. Les exemplaires de ce magazine édité à partir de 1929 chez Elsner (Berlin) consultés pour la présente contribution sont conservés à la Österreichische Nationalbibliothek (cf. <http://data.onb.ac.at/rec/AC09942381>). Les traductions sont proposées par nous-même et la forme abrégée du titre, *NIFZ*, est utilisée dans les notes.

<sup>7</sup> La mention qui figure en haut à gauche sous le titre de chacun des épisodes parus dans la *NIFZ* est « deutsche Textverarbeitung ».

<sup>8</sup> Irmgard Keun, *Das kunstseidene Mädchen*, Ullstein, Berlin, 2009, p. 67.

<sup>9</sup> "She was a creation of urban working-class women in the years after 1910 who embraced fashion, found camaraderie among their co-workers, and looked for romance and adventure in dance halls and amusement parks. Her style became popularized through magazines and movies, spreading across the United States in the 1920s." : Kathy Peiss, "Girls lean back everywhere" dans Eve Weinbaum et al., *The Modern Girl Around the World, Consumption, Modernity, and Globalization*, Durham, Duke University Press, 2009, p. 347.

et adeptes de loisirs dans de nouveaux espaces publics – rues de la ville, gares, usines, bureaux, grands magasins, salles de bal, studios de cinéma, théâtres, clubs, cafés, plages et courts de tennis<sup>10</sup>.

Cette circulation de l'image<sup>11</sup> et de modèles visuels nouveaux associée au texte, revêt les formes les plus diverses : dessin, photographie, graphisme publicitaire ou caricature par exemple. Parmi les nouveautés éditoriales, les magazines illustrés (*Illustrierte*), qui se veulent à la fois informatifs et distrayants, avec des pages consacrées à la mode et de nombreuses publicités. Leurs couvertures souvent très soignées, comme c'est le cas pour le très renommé magazine berlinois *Die Dame*<sup>12</sup>, dont les couvertures sont le fruit de la création de nombreux artistes des années 1920, comme par exemple le célèbre autoportrait de la peintre Tamara de Lempicka au volant de sa décapotable, en 1925<sup>13</sup>. Certains de ces magazines peinent à trouver leur public et sont éphémères, dans une scène éditoriale fluctuante et marquée par une forte concurrence mais aussi des effets de mode. C'est le cas de *Das Heft. Die neue illustrierte Frauenzeitung*, bimensuel qui paraît durant à peine deux années, entre octobre 1929 et juillet 1931. La journaliste Elsa Hermann, juriste diplômée de l'université comme le signale son titre de « docteur », énonce l'ambition éditoriale du magazine dans son article programmatique « Les femmes font usage de leur sens critique » :

... Les femmes font usage de leur sens critique. Cela signifie qu'elles donnent leur avis, indiquent la direction à suivre et montrent la voie. Les femmes souhaitent avoir un magazine à elles : le cahier de la femme de notre temps.<sup>14</sup>

C'est ainsi que le magazine comporte une rubrique intitulée « Les problèmes des femmes de notre époque » (« Zeitprobleme der Frau »), qui aborde par exemple la question d'un parti constitué uniquement de femmes<sup>15</sup> ou celle de « [l]a femme dans la vie économique et politique »<sup>16</sup>. Et chaque numéro

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 12 (« Être vue était un trait essentiel de la 'Modern Girl'. », *Ibid.*, p. 12).

<sup>11</sup> Helen Barr („Arrangierte Bilder. Ausweitung und Wandel visueller Narrationsstrategien im Frankfurter Illustrierten Blatt zwischen 1924 und 1931“) évoque ainsi les « habitudes et les compétences visuelles d'une 'génération visuelle' » (« Sehgeneration »), dans Katja Leiskau, Patrick Rössler, Susann Trabert, *Deutsche Illustrierte Magazine. Journalismus und visuelle Kultur in der Weimarer Republik*, Nomos, Baden-Baden, 2016, p. 155-179.

<sup>12</sup> *Die Dame. Illustrierte Mode-Zeitschrift*, paraît à Berlin de 1911 à 1943.

<sup>13</sup> Rudolf Stadler, *Lexikon der Kunst in zwölf Bänden*, Dörfler, Eggolsheim, Bd. 7, p. 243.

<sup>14</sup> « ... Frauen üben Kritik. Das heißt, sie begutachten, geben die Richtung an und zeigen den Weg. Frauen wünschen eine Zeitung für sich: das Heft für die Frau unserer Zeit. » dans l'article « Frauen üben Kritik --- von Dr. Elsa Herrmann » (*NIFZ*, Nr 1/Okt. 1929, p. 6). Notons qu'Elsa Hermann a également publié en 1929 l'ouvrage intitulé *So ist die neue Frau*.

<sup>15</sup> « Zeitprobleme der Frau. Eine Frauenpartei ? Von Dr. Elsa Herrmann », *NIFZ*, 14.03.1930, p. 4.

<sup>16</sup> « Die Frau im Wirtschafts- und Staatsleben », *NIFZ*, 9.05.1930, p. 50.

comporte des articles consacrés à des sujets politiques, socio-économiques et culturels, souvent traités par des journalistes femmes<sup>17</sup>. Ici comme dans tous les médias féminins de l'époque, se déploient également une culture visuelle et une sémiologie caractéristiques de la modernité<sup>18</sup>, où les femmes sont présentes presque à chaque page. Simples passantes photographiées dans la rue, étudiantes, sportives ou bien encore « [f]emmes rares dans des métiers rares », comme « Titayna, la journaliste volante » dont la *Neue illustrierte Frauenzeitung* publie le portrait en texte et en image (avec un dessin de Marietta Lydis)<sup>19</sup>, médecins, archéologues, universitaires, artistes et actrices. Sont également thématiques les nouvelles relations entre les femmes et les hommes, par exemple leur camaraderie, y compris dans les relations amoureuses, thème alors très débattu dans la presse. Ainsi, la championne de tennis Helen Wills est représentée en « joyeuse compagnie » au milieu d'un groupe constitué de jeunes femmes et de jeunes hommes lors d'« une sortie en yacht avec son fiancé (à l'arrière-plan) au large de la côte de la Floride. »<sup>20</sup>. De même, le couple que forment Thea et son mari Max paraît fondé sur la camaraderie. En publiant *Thea* aux côtés des nombreuses photographies ou dessins de femmes de « notre temps », selon les mots d'Elsa Hermann, le magazine semble avoir misé sur une nouveauté éditoriale et visuelle venue d'Outre-Atlantique<sup>21</sup>, la bande dessinée, pour fidéliser ses lectrices – et leurs compagnons. Il en publie également une intitulée « Monsieur Logique cuisine lui-même », les déboires (culinaires) de ce dernier se terminant... avec le premier et seul épisode publié<sup>22</sup>. Et aussi, sous le titre « Kampf der Geschlechter », les « [d]essins de propagande à propos du film de D. W. Griffith de la Terra-United Artists le *Combat des sexes* »<sup>23</sup>.

Le créateur de *Thea*, dessinateur, scénariste et concepteur de bandes dessinées publiées en feuilleton est Murat Bernard Young, dit 'Chic' Young. Il en crée quatre, qui ont en commun d'être consacrées à de jeunes héroïnes :

<sup>17</sup> Parmi ceux-ci : « Bedeutet Frauenarbeit 'schädliche Konkurrenz' ? Von Dr. Elsa Herrmann » (18.07.1930, p. 4) ; « Hausfrau oder die Frau des Hauses Von Erna Grautoff » (n° 2, oct. 1929, p. 6) ; « Frau und Politik. Vom Dawes zum Young-Plan von Dr. Gerhard Wagner » (n° 2, oct. 1929, p. 7).

<sup>18</sup> Helen Barr („Arrangierte Bilder. Ausweitung und Wandel visueller Narrationsstrategien im Frankfurter Illustrierten Blatt zwischen 1924 und 1931“), étudie dans les reportages illustrés du *Frankfurter Illustriertes Blatt* comment les arts séquentiels (bande dessinée, roman-photo et film) influencent la mise en image et les « stratégies narratives », notamment à partir de 1930, dans Leiskau, p. 177.

<sup>19</sup> *NIFZ*, 14.02.1930, p. 4.

<sup>20</sup> *NIFZ*, 14.02.1930, p. 3.

<sup>21</sup> Il s'agit là d'un exemple rare à notre connaissance dans l'univers éditorial de la République de Weimar, mais cette hypothèse demanderait à être vérifiée par une recherche systématique.

<sup>22</sup> « Herr Logisch kocht selbst », dans *NIFZ*, 14.02.1930, p. 12.

<sup>23</sup> *NIFZ*, 18.07.1930, p. 44.

*The Affairs of Jane*, *Beautiful Bab*, puis de 1924 à janvier 1930 le « strip » qui lui valut la reconnaissance, *Dumb Dora*, et enfin *Blondie*, qu'il lance en 1930<sup>24</sup>. À partir de septembre 1930, Paul Fung est crédité pour les dessins, d'abord aux côtés de Chic Young dans le numéro du 12 septembre<sup>25</sup>, puis seul dans l'édition du 26 septembre. C'est Richard Hutter, Autrichien installé à Berlin, auteur de scénarios (par exemple pour le cinéaste Joe May) et producteur de films en Allemagne<sup>26</sup>, qui adapte les dialogues de *Dumb Dora* – rebaptisée *Thea* – pour la *Neue illustrierte Frauenzeitung*. Dans les quatre numéros des mois de juillet et août 1930, l'auteur et journaliste George L. Wulff, qui signe par exemple dans les pages du magazine l'article « Crépuscule des hommes – Crépuscule des femmes ! » (« Männerdämmerung – Frauendämmerung ! »)<sup>27</sup>, est crédité pour l'adaptation en allemand de la bande dessinée.

L'héroïne, *Dora alias Thea*, porte toute une sémiologie de la modernité féminine, c'est-à-dire de l'émancipation. Ses modèles sont les « It-Girls »<sup>28</sup> comme les actrices américaines Clara Bow ou, dans une déclinaison plus sportive, Colleen Moore, dotées du « It », un « je ne sais quoi » à la fois indicible et capiteux – le « sex-appeal ». La presse des années 1920 qualifie également ces jeunes femmes de « modern girls », « working girls », « flappers, garçonsnes, moga, modeng xiaojie, schoolgirls, kallege ladki, vamps et neue Frauen »<sup>29</sup>, selon leur ancrage géographique. Comme elles, *Thea* est d'une grande jeunesse – laquelle fascine à ce point les femmes et les hommes des années 1920 que même la « tante à héritage » (« Erbtante »), attendue avec trépidation par *Thea*, lui rend visite en grand secret dans le seul but de s'offrir une cure de rajeunissement – alors que sa nièce comptait bien se voir proposer son héritage<sup>30</sup>... Avidée d'expression de soi et de créativité, celle-ci n'est jamais à court d'« idées » ou d'« arguments »<sup>31</sup> ;

---

<sup>24</sup> Pour plus d'informations concernant la carrière de Chic Young, voir les sites suivants : <http://comicskingdom.com/blog/2015/09/10/ask-the-archvist-dumb-dora> [consulté le 15.01.2017] et <http://www.9emeart.fr/post/critique/comics/blondie-volume-1-178> [consulté le 20.02.2017]. Voir aussi Alexander Braun, *Jahrhundert der Comics. Die Zeitungsstripjahre*, Bielefeld, Huelsmann Stiftung, p. 133-151.

<sup>25</sup> Son nom est du reste orthographié avec un « k » (« Paul Funk ») dans la première livraison qu'il signe.

<sup>26</sup> Voir le catalogue de la Deutsche Nationalbibliothek (dnb).

<sup>27</sup> *NIFZ*, 23.05.1930, p. 6.

<sup>28</sup> L'actrice américaine Louise Brooks inspire par exemple John Striebel dès 1929 pour l'héroïne de la bande dessinée *Dixie Dugan*.

<sup>29</sup> Weinbaum, p. 2.

<sup>30</sup> Les épisodes de *Thea* exploités dans la présente contribution sont tous tirés de la *NIFZ*. « *Thea erwartet die Erbtante* » / « *Thea attend sa tante à héritage* » (01.08.1930, p. 35).

<sup>31</sup> Cf. les épisodes « *Thea hat Ideen* » / « *Thea a des idées* » (17.01.1930, p. 14) et « *Theas Argumente* » / « *Les arguments de Thea* » (26.09.1930, p. 16).

elle croit en elle et en ses capacités de jugement et de création. Aussi se lance-t-elle à corps perdu dans une kyrielle de projets, par exemple en entraînant son mari Max dans des tribulations professionnelles commerciales déclinées en trois épisodes intitulés : « Le magasin d'animaux de Thea »<sup>32</sup>.

À la fois éponge et symptôme de l'air du temps (« Zeitgeist »), Thea épouse les évolutions économiques et socio-culturelles de son époque : ses idées d'activités professionnelles répondent à la crise économique et les difficultés pécuniaires la préoccupent beaucoup dans les épisodes du début de l'année 1930. Les nouvelles technologies de l'époque – le téléphone, la radio, l'automobile – n'ont pas de secret pour elle. Trois livraisons la montrent s'essayant au cinéma, parlant et même chantant, puisqu'elle rédige elle-même le scénario d'un film qui lui vaudra, elle en est sûre, la gloire, et confie à Max le soin de composer le « tube » (« Schlager » dans le texte) de son futur film<sup>33</sup>. Sa confiance est telle qu'elle ne s'en laisse pas remontrer par les critiques, avec un sens de la répartie qui prend les mots à la lettre – ce qui constitue l'un des moteurs du comique textuel de la bande dessinée :

- Thea, les deux critiques à qui j'ai demandé de lire le manuscrit sont là !/- Je vous en prie, messieurs, dis-moi sans détour ce que vous en pensez !/- C'est très mal écrit !/- Bien sûr que ce n'est pas bien écrit : je dois encore le faire recopier au propre !<sup>34</sup>

Son corps, sportif et court vêtu, est non seulement omniprésent, mais il est souvent placé au centre des cartouches ou au premier plan. Jamais droit et rigide, il est souple et en mouvement ou bien adopte des attitudes qui sont tout sauf linéaires et verticales. Tantôt Thea est assise sur le bras du fauteuil où se trouve Max, ses longues jambes chaussées d'escarpins étendues devant elle, tantôt elle croise les jambes pour répondre au téléphone. Ou bien elle se tient, bras et jambes écartés, assise dans un large fauteuil, affirmant avec assurance : « J'ai une idée pour gagner plein d'argent ! »<sup>35</sup>. Autre signe de l'esprit du temps, elle suit la mode à la lettre, changeant de tenue plusieurs fois par jour et arborant

---

<sup>32</sup> Ils paraissent entre le 31.01.1930 et le 28.02.1930 sous le titre : « Theas Tierhandlung ».

<sup>33</sup> «Thea schreibt Tonfilme. I. Der Schlager » / « Thea écrit des films parlants. I. Le tube », 14.03.1930, p. 13.

<sup>34</sup> «Thea, die zwei Kritiker, die ich gebeten habe, das Manuskript zu lesen, sind da! / - Bitte, meine Herren, nur ganz ungeschminkt Ihre Meinung zu sagen! / - Ganz schlecht geschrieben!/- Natürlich ist es nicht gut geschrieben: Ich will es erst noch sauber abschreiben lassen! », dans « Thea schreibt einen Tonfilm. II. Kritik » / « Thea écrit un film parlant. II. Critique », 15.04.1930, p. 13.

<sup>35</sup> « Ich hab' eine Idee, wie man viel Geld verdienen kann ! » dans « Thea hat Ideen » / « Thea a des idées », 17.01.1930, p. 14.



DAS HEFT

# Thea schreibt einen Tonfilm

## II. Kritik

Deutsche Textbearbeitung: Richard Hutter  
Zeichnungen: Chic Young

Personen der Handlung:

- Thea
- Max
- Theas Vater
- Die Kritiker



Figure 2 : « Thea écrit un film parlant. II. Critique ». Tous droits réservés.

crânement chevelure noire de jais coupée à la garçonne et chapeau cloche, par exemple dans « L'invitation »<sup>36</sup>. Elle assume de la sorte une posture émancipatoire. En effet, « mise en scène de soi »<sup>37</sup>, « création de soi »<sup>38</sup>, la mode est performance<sup>39</sup>, mise en acte de la transgression et dépassement des limites sociales et culturelles pour la « Modern Girl », à la fois « style, icône et performance »<sup>40</sup>. Autre marqueur de modernité, la sexualité de Thea est thématifiée : elle s'entoure volontiers d'une brochette d'admirateurs<sup>41</sup> et a des flirts, avec qui elle sort seule. L'épisode « Le magasin d'animaux de Thea. III. Le garçon de courses. » la voit endosser le statut de sujet du désir, déclarant à Max qui la regarde sortir en manteau de fourrure au bras du blond jeune homme : « Mon garçon de courses n'a pas le temps ! Il doit m'accompagner au cinéma ! »<sup>42</sup>. Cette séduction assumée (et tolérée par Max, qui flirte également avec ardeur) et ses flirts lui permettent de nourrir sa quête de la réussite et de la célébrité, autre phénomène sociologique caractéristique des années 1920 et thème alors récurrent dans les magazines. Elle affiche en effet un goût marqué pour les millionnaires. Si l'un, propriétaire d'un yacht, s'avère fauché<sup>43</sup>, l'autre, le financier Herr Goldspucker (« Monsieur Cracheur d'or »), tient toutes ses promesses puisque, non content d'avoir réservé toute une salle de théâtre pour être seul avec elle, il lui fait envoyer ensuite un collier de perles<sup>44</sup>.

Autre ressort de la subversion et du comique, le renversement visuel des stéréotypes visuels attachés aux deux sexes : Thea est nettement plus grande que Max, ce qui lui donne une position surplombante. Elle est aussi longiligne que lui est rondet. A elle, les mots et une forme de rhétorique fondée sur le sens littéral – en un mot, le logos. À lui, le corps : les onomatopées, la gestuelle, les vapeurs, les évanouissements (il tombe souvent à la renverse de stupeur devant les assertions de Thea, disparaissant ainsi du cadre) et le silence, traduit par les idéogrammes qui s'attachent uniquement à son personnage. Dans les

<sup>36</sup> Voir par ex. la deuxième vignette de l'épisode intitulé « Die Einladung »/« L'invitation », n° 3, oct. 1929, p. 13.

<sup>37</sup> Anke Gleber emploie le terme de « self-fashioning », dans Katharina von Ankum, *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 75.

<sup>38</sup> Weinbaum, p. 347-349.

<sup>39</sup> Voir à ce sujet Parkins, Ilya, Sheehan, Elizabeth M., *Cultures of Femininity in Modern Fashion*, Durham, University of New Hampshire Press, 2011.

<sup>40</sup> Weinbaum, p. 11.

<sup>41</sup> « Die Einladung », n° 3, oct. 1929, p. 13.

<sup>42</sup> « Mein Laufbursche hat keine Zeit ! Er muß mich jetzt ins Kino begleiten ! », le jeu de mot autour de « laufen », qui signifie « marcher », accentuant l'effet comique (« Theas Thierhandlung. III. Der Laufbursche », 28.02.1930, p. 18).

<sup>43</sup> « Thea besichtigt eine Jacht. » / « Thea visite un yacht », 24.10.1930, p. 28.

<sup>44</sup> « Die törichte Thea » / « Thea l'écervelée », 10.10.1930, p. 44.

planches, c'est Thea qui conduit une automobile et non Max. Il arrive même que ce dernier soit dans plusieurs épisodes objet du désir, poursuivi par une très ronde, très blonde et très décidée héritière<sup>45</sup>, alors que Thea peut être sujet du désir. En résumé, Thea agit : elle ne subit pas. Pour preuve, l'épisode « Les arguments de Thea », dans lequel elle fait preuve de sens critique en quittant brusquement une conférence sur « [l]a psychologie du mariage » avec cet argument imparable de jeune femme moderne qui connaît la vie : « Mais qu'est-ce qu'il peut bien savoir du mariage, celui-là ? Il a tout juste été marié trois fois ! »<sup>46</sup>.

Ainsi, Thea semble en rupture totale avec l'idéologie bourgeoisie de la stricte polarité des sexes. Et manifeste que ces traits émancipatoires, loin d'être l'apanage de femmes privilégiées, sont devenus en une décennie bien commun. Mais la sémiologie de la modernité dont elle est porteuse est ici le vecteur d'une critique marquée de l'émancipation féminine, dans laquelle les signes de la modernité sont retournés au profit de la satire et de leur instrumentalisation à des fins de (re)domestication des femmes. Les idées de Thea sont aussi innombrables qu'impraticables. Si elle semble en effet assumer une activité professionnelle dans trois épisodes et donner des ordres à son associé de mari et le maintenir dans une position subalterne, elle dépend en réalité de l'argent qu'il lui donne. « À propos d'argent... mon allocation ménagère est finie ! » lui rappelle-t-elle dans « Les arguments de Thea »<sup>47</sup>. Elle a la parole facile et un sens de la répartie bien à elle, mais elle les emploie souvent à des trivialités, qui prêtent au ridicule. Et l'absurdité du scénario du « film parlant » de Thea, qui prévoit que le héros surgira des flots après la collision de deux trains tombés d'un pont de chemin de fer pour chanter les paroles de son « tube », est telle que mari et père en tombent simultanément à la renverse<sup>48</sup>. Au bout du compte, l'héroïne figure de plus en plus comme femme objet, surtout dans les dernières livraisons. Ainsi, « Thea combat la mode »<sup>49</sup>, qui la voit clamer matin, midi et après-midi sa détermination à résister à la mode de la robe de soirée longue pour finalement arborer précisément cette tenue le soir même, n'est que l'une des modalités de l'éternel féminin, changeant, instable et manipulable, et une nouvelle déclinaison de la superficialité et de l'inconstance féminines.

---

<sup>45</sup> Par exemple dans l'épisode : « Thea und Max bringen ihrer Vornehmheit Opfer »/ « Thea und Max font des sacrifices pour être comme il faut », 15.08.1930, p. 38.

<sup>46</sup> « Was versteht denn der von der Ehe? Der ist doch erst dreimal verheiratet gewesen! » (« Theas Argumente », 26.09.1930, p. 16).

<sup>47</sup> « Apropos Geld ! Mein Wirtschaftsgeld ist alle ! », 26.09.1930, p. 16.

<sup>48</sup> « Thea schreibt einen Tonfilm », 28.03.1930, p. 12.

<sup>49</sup> « Thea bekämpft die Mode », 9.05.1930, p. 14.



Figure 3 : « Thea combat la mode ». Tous droits réservés.

La menace que peut représenter l'émancipation féminine pour la société des années 1920 est par conséquent sapée par la représentation de « Thea l'écervelée »<sup>50</sup>, Richard Hutter associant ici au prénom de Thea un adjectif dont le sens s'apparente à celui de l'épithète qualifiant l'original : « Dumb Dora ». Les allures libérées de l'héroïne dissimulent mal un comportement particulièrement stéréotypé : en effet, cet épisode la représente en larmes devant le collier de perles reçu de son admirateur, Herr Goldspucker. Et c'est Max qui lui donne l'ordre de le rendre, la rappelant ainsi aux bonnes mœurs et à l'ordre établi. Thea, caricature de la « Girl », apparaît donc au fil des épisodes de la bande dessinée comme dépouillée de ses traits émancipatoires subversifs. Manière à peine voilée de montrer à ses lectrices qu'elle n'est au fond qu'une petite bourgeoise entretenue, qui n'aspire à rien d'autre qu'à l'élégance de la bourgeoisie, prenant par exemple des cours de maintien au bord d'une piscine vers laquelle le professeur, exaspéré par leur sans-gêne d'aspirants parvenus, dirige Thea et Max à reculons<sup>51</sup>. Les ridicules de Thea peuvent donc se lire comme un avertissement aux lectrices de *Das Heft. Die neue illustrierte Frauenzeitung* : gardez-vous bien de vous aventurer dans des domaines où une femme ne peut que se ridiculiser par ses velléités d'émancipation. Par conséquent, on est là très loin de la remise en question des rôles sexuels que semble indiquer la version moderne – et fortement satirique – de l'« enlèvement »<sup>52</sup>, dans les pages du magazine. « Jadis », le preux chevalier, arborant fièrement armure, javelot et heaume orné de bois de cerf et agrémenté d'une couronne de laurier, emportait sur sa monture la douce princesse blonde et toute de rose vêtue abandonnée dans ses bras. « ... [E]t aujourd'hui », monsieur, sagement assis à la place du passager, sa casquette écossaise vissée sur la tête, se laisse enlever sans sourciller par une élégante conductrice en manteau de fourrure et petites lunettes de course automobile relevées sur un casque rose assorti à la carrosserie d'une voiture de luxe lancée à toute vitesse sur une route goudronnée – manquant au passage d'écraser deux volatiles affolés.

*Thea* illustre ainsi un phénomène que la recherche sur l'entre-deux-guerres a récemment mis en évidence, celui de l'émergence et de la diffusion concomitantes des mêmes modèles d'une féminité émancipée, qui se diffusent dans le monde entier par le biais de l'image (publicité, photographie et film), selon un processus de « citation multidirectionnelle »<sup>53</sup>. Mais elle montre aussi les obstacles et les résistances culturelles auxquelles se heurte l'émancipation

---

<sup>50</sup> « Die törichte Thea », 10.10.1930, p. 44.

<sup>51</sup> Ainsi, Thea et Max prennent des cours de maintien dans « Thea entwickelt gesellschaftlichen Ehrgeiz »/« Thea développe des ambitions sociales », 4.07.1930, p. 14.

<sup>52</sup> *NIFZ*, 18.07.1930, p. 40.

<sup>53</sup> Weinbaum, p. 13.

des femmes. Et manifeste de la sorte ce que la recherche féministe qualifie de « négociation »<sup>54</sup>, c'est-à-dire le difficile positionnement des femmes entre les nouvelles possibilités socioculturelles (vote, profession, loisirs) qui s'ouvrent à elles et l'emprise des normes et des codes sociaux. Ainsi, l'article intitulé « La situation de la femme n'est pas facile » la montre prise entre deux feux. Ne pas exercer d'une activité professionnelle lui vaut le reproche de se laisser entretenir, car « notre époque n'a plus de place pour ces êtres de luxe ». Mais exerce-t-elle une profession et la voilà accusée de constituer « une concurrence pour l'homme » et « un facteur antiéconomique de la société humaine ». Et ce, alors même qu'elle a été longtemps considérée comme inapte à toute profession « en raison de sa constitution physique et de l'infériorité de la substance de son cerveau »<sup>55</sup>. Porteuses d'une modernité spécifiquement féminine et d'une utopie qui tente de reconfigurer les relations entre les sexes, les diverses déclinaisons de la « Girl » font l'objet de transferts culturels multiples – des États-Unis à l'Allemagne, dans le cas de *Thea* –, au point de devenir mythiques en nourrissant une « culture du quotidien »<sup>56</sup> féminisée. Mais, devenue image figée à force de surexposition, la « Girl », satirisée autant que médiatisée, cède la place à des représentations féminines beaucoup moins subversives et à des modèles essentialistes comme celui de la « Femme allemande », dans les années 1930. De subversive qu'elle était, la « Girlkultur » devient en une décennie une coquille vidée de sa substance qui permet de véhiculer des messages destinés à la (re)domestication des femmes – rappelant à « l'écervelée » *Thea* qu'elle n'a d'autre choix que d'être une « femme comme il faut »<sup>57</sup>.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANKUM, Katharina von(1997), *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Berkeley, University of California Press.
- Das Heft. Die neue illustrierte Frauenzeitung*, Berlin, Elsner, Nr. 1, oct. 1929-Nr. 14, 3.07.1931.
- DROST, Julia (2003), *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur*, Göttingen, Wallstein.

<sup>54</sup> "The public realities of women's lives still necessitate navigating an obstacle course between their theoretically assured rights and the practical liberties that they can really hope to assume.", Anke Gleber, "Female Flanerie and the *Symphony of the City*", dans Ankum, p. 75.

<sup>55</sup> « Die Frau hat es nicht leicht », dans *NIFZ*, n° 3, 31.01.1930, p. 5.

<sup>56</sup> Julia Drost, *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur*, Göttingen, Wallstein, 2003, p. 111.

<sup>57</sup> « Die törichte *Thea* » / « *Thea* l'écervelée », 10.10.1930, p. 44.

- GLIESE, Fritz (1925), *Girlkultur: Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München, Delphin Verlag.
- KEUN, Irmgard (2009), *Das kunstseidene Mädchen*, Berlin, Ullstein.
- LEISKAU, Katja, RÖSSLER, Patrick, TRABERT, Susann (2016), *Deutsche Illustrierte Magazine. Journalismus und visuelle Kultur in der Weimarer Republik*, Baden-Baden, Nomos.
- PARKINS, Ilya, SHEEHAN, Elizabeth M. (2011), *Cultures of Femininity in Modern Fashion*, Durham, University of New Hampshire Press.
- SCHÖNFELD, Christiane (2006), *Practicing Modernity. Female Creativity in the Weimar Republic*, Königshausen&Neumann.
- WEINBAUM, Eve et al. (2009), *The Modern Girl Around the World, Consumption, Modernity, and Globalization*, Durham, Duke University Press.

## LES 'CHANTS DU MORT' ET LA SPLENDEUR NOIRCIE DE LA VIE QUI RÉSISTE

GIOVANNI ROTIROTI<sup>1</sup>

**ABSTRACT. *Songs to the Dead and the Dark Splendor of Life Which Resists.***

This study aims to demonstrate how some *Songs 'To the dead'* from Gorj district (collected by Constantin Brăiloiu and translated in French by Ilarie Voronca, with the title *Chants du mort*) have considerably influenced the European poetry in the XXth century. These funeral songs, coming from an ancient oral tradition and very popular during the Romanian Middle Age, are the archaic proof of Romanian popular poetry, since they deal with Pre-Christian imaginary. In these songs the dead aims to be ready for a long trip, where he meets some supernatural entities, who drive him to the afterlife. In this article, a relevant part is dedicated to Paul Celan and Ilarie Voronca, and a specific attention is paid to the revolutionary trait of the sense of loss, to grief elaboration and to exile, in a world which has been destroyed by the Holocaust.

**Key words:** *Songs, 'To the dead' from Gorj, Constantin Brăiloiu, Ilarie Voronca, Paul Celan, Romanian popular poetry, Holocaust, Comparative Literature, Traductology.*

**REZUMAT. *Cântecele mortului (Ale mortului) și strălucirea întunecată a vieții ce persistă.*** Dorim să probăm prin acest studiu că unele cântece din cuprinsul culegerii *Ale mortului din Gorj* (culegere de text funebru popular datorată cunoscutului etnomuzicolog român Constantin Brăiloiu, pusă în circulație grație traducerii în limba franceză de către Ilarie Voronca, cu titlul *Chants du mort*) au exercitat o influență considerabilă asupra poeziei europene din secolul al XX-lea.

---

<sup>1</sup> Giovanni Rotiroti est Professeur de Langue et Littérature Roumaine à l'Université de Naples L'Orientale, Italie, Département d'Études Littéraires, Linguistiques et Comparées. Il est auteur de ces ouvrages : *Il mito della Tracia, Dioniso, la poesia. Tra Nietzsche, Platone e Mallarmé. Saggi di estetica e di poetica sul neoclassicismo di Dan Botta* (2000); *Dan Botta. Între poiesis și aisthesis* (2001); *Il processo alla scrittura. Pratiche e teorie dell'ascolto intorno all'esperienza poetica della traduzione* (2002); *Il demone della lucidità. Il «caso Cioran» tra psicanalisi e filosofia* (2005); *La comunità senza destino. Ionesco, Eliade, Cioran all'ombra di Criterion* (2008); *Odontotyranos. Ionesco e il fantasma del Rinoceronte* (2009); *Il piacere di leggere Urmuz. Indagini psicanalitiche sui fantasmi letterari delle 'Pagine bizzarre'* (2010); *Il segreto interdetto. Eliade, Cioran e Ionesco sulla scena comunitaria dell'esilio* (2011); *Il mistero dell'incontro* (2012); *Dezvrăjirea lui Cioran* (2016); *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore* (2016); *Chipul Meduzei* (2017); *Elogio della traduzione impossibile. Studi romeni di cultura letteraria, linguistica e comparata* (2017).  
E-mail: rotiroti@inwind.it



Aceste cântece funerare vin din cea mai îndepărtată tradiție orală ce a atins în teritoriile românești o circulație medievală impresionantă. Le considerăm o dovadă a începuturilor poeziei românești cu origini în epoci arhaice, coborând în imaginarul precreștin. În aceste cântece mortul își face cunoscută dorința de a fi pregătit pentru o lungă călătorie pe parcursul căreia întâlnește entități supranaturale, ce îl conduc spre viața de apoi. O parte însemnată din economia articolului este dedicată lui Paul Celan și lui Ilarie Voronca ; acordăm o atenție deosebită accentelor revoluționare ale sentimentului de înstrăinare, de pierdere, de cristalizare a durerii și de percepere a exilului, într-o lume aneantizată, redusă la cenușa de Holocaust.

**Cuvinte cheie:** cântece, *Ale mortului din Gorj*, Constantin Brăiloiu, Ilarie Voronca, Paul Celan, poezia populară românească, Holocaust, literatură comparată, traductologie

Le peuple roumain, qui n'a eu ni un Moyen Âge glorieux (dans le sens occidental) ni une Renaissance et n'a donc pas été de ceux qui ont "fait" l'histoire et la culture européennes, a une préhistoire et une protohistoire égales en valeurs à celles de n'importe quelle nation européenne importante, et un folklore incontestablement supérieur à toutes les autres<sup>2</sup>.

Dans le folklore roumain, les *Chants du mort* sont une catégorie de chants funèbres qui donnent lieu à des incertitudes. Pendant longtemps ces chants ont été confondus avec les lamentations funèbres proprement dites, jusqu'à ce que Constantin Brăiloiu ait montré qu'il s'agissait en réalité d'une espèce différente de celle des lamentations, qui n'est pas attestée dans le folklore européen et dans celui du bassin méditerranéen<sup>3</sup>.

Ovidiu Bîrlea, à partir de son maître Constantin Brăiloiu, considère que les chants funèbres proprement dits sont chantés seulement à un certain moment du cérémonial funèbre, reliés à une certaine pratique funèbre, tels qu'ils ont été codifiés par une longue tradition. Certains d'entre eux ont perdu

<sup>2</sup> Mircea Eliade, *Cosmologie et alchimie babyloniennes*, Gallimard, Paris, 1991, p. 11.

<sup>3</sup> En général sur les chants funèbres roumains on peut voir : Constantin Brăiloiu, *Ale mortului din Gorj*, extras din «Publicațiile Arhivei de Folclor», n. 7, 1936 ; Teodoro Onciulescu, *Bocete. Canti funebri romeni*, «Folklore», n. 1-2, X, 1955, p. 3-27 ; Mihai Pop, *Le mythe du 'grand voyage' dans les chants des cérémonies funèbres roumaines*, dans le volume *To honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday*, Vol. II, Mouton, The Hague-Paris, 1967, p. 1602-1609; Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, Vol. I, Minerva, București, 1981-1983, p. 441-452; Marin Mincu, *Mito-Fiaba-Canto narrativo. La trasformazione dei generi letterari*, Bulzoni, Roma, 1986, p. 13-29; Ioana Andreesco – Mihalea Bacou, *Mourir à l'ombre des Carpates*, Payot, Paris, 1986; Constantin Brăiloiu, *Consigli al morto / Ale mortului*, a cura di Dan Octavian Cepraga, Stampa Alternativa, Viterbo, 2005; Dan Octavian Cepraga, *Attualità dell'arcaico. Accostamenti alla poesia popolare romana*, dans le volume *Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi. Letteratura della Romania*, Il Segno dei Gabrielli Editori, San Pietro in Cariano (Vr), 2005, p. 61-67.

leur sens, leur signification première, devenant de simples chants solennels, qui donnent un relief plus accentué au moment respectif de la coutume funèbre. Les lamentations proprement dites sont chantées à n'importe quel moment durant les journées de deuil, selon la disposition du moment et l'intensité de l'affliction<sup>4</sup>.

Le fond des *Chants du mort* date d'avant le christianisme et représente un très ancien héritage, qui a subsisté avec ténacité même pendant la Résistance en France parmi ceux qui luttèrent contre la domination nazi-fasciste en Europe. Leurs thèmes ont une ramification mythologique et les idées poétiques contenues dans ces chants tendent à refléter le monde extra-terrestre conformément à cette très ancienne conception qui établit des relations entre ce monde et la personne décédée. Les *Chants du mort* témoignent une préoccupation pour l'autre monde et le sort du mort. La douleur est fortement dominée et les révoltes contre le mauvais sort sont ainsi apaisées.

Les *Chants du mort* recueillis par Brăiloiu ont été traduits du roumain par Ilarie Voronca et Jacques Lassaïgne, et ont été publiés la première fois dans la revue «Mesure», puis en volume chez Charlot en 1947, un an après le suicide d'Illarie Voronca. Dans ce volume on peut lire une petite introduction à cet ouvrage probablement composée par Voronca :

Ces *Chants du mort* ont été recueillis dans la province de Gorj (Roumanie) par le meilleur spécialiste de folklore roumain, Constantin Brăiloiu. M. Brăiloiu retient ces textes comme les plus archaïques de la littérature populaire roumaine, par les survivances qu'ils révèlent des thèmes mythologiques transposés par traditions orales paysannes successives. Il ne s'agit point en effet de *Lamentations (Bocete)*, simples expression mélancolique du regret, qu'on rencontre fréquemment aujourd'hui encore en Roumanie et par lesquelles des parents chantent les mérites du mort et la douleur des séparations. Les textes que nous avons traduits sont des véritables chants rituels, ou mieux encore des cérémonies qui retracent le lent cheminement du mort vers son lieu de repos. Il s'agit de l'aider à franchir les obstacles qui sont sur la route. Ainsi ces textes ne peuvent être chantés que par des femmes désignées de longue date pour cela, véritables prêtresses qui ne peuvent être parentes du mort<sup>5</sup>.

Parmi les chants décrivant le voyage que doit accomplir le mort, les épreuves qu'il doit franchir avant d'accéder au repos, on trouve aussi dans ce volume *Le chant des Aurores*. L'affabulation du poème est extrêmement simple : les aurores sont priées de tarder afin que l'on puisse parfaire tous les préparatifs pour le «grand voyage» :

<sup>4</sup> Cfr. Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, cit.

<sup>5</sup> Cfr. *Les chants du mort*, recueillis par Constantin Brăiloiu traduits du roumain par Ilarie Voronca & Jacques Lassaïgne, L'Arbre, Aizy-Jouy, 2003, p. 5.

Aurores, aurores,  
Aurores sœurs,  
Ne vous hâtez pas  
De nous envahir  
Que le blanc errant  
N'ait pour son voyage  
Un cierge de cire,  
Qu'il soit beau à voir ;  
Un voile de toile,  
Un autre de fil,  
Pour bien se vêtir.

Il est ensuite nécessaire de préparer les ustensiles auxiliaires pour l'allégorie du grand voyage :

Aurores, aurores,  
Aurores sœurs,  
Ne vous hâtez pas  
De nous envahir  
Que le blanc errant  
N'ait pour son voyage  
Un char à charroi  
Deux bœufs qui le tirent,  
Car il est en route  
D'un monde dans l'autre  
Du pays d'amour  
Au pays d'oubli  
Du pays de pitié  
Au pays sans pitié.

On peut aisément distinguer les deux mondes qui correspondent à deux pays opposés (*o lume vs altă lume ; țara cu dor vs țara fără dor ; cu milă vs fără milă*), qui constituent le principe fondamental de la polarisation du système culturel archaïque à partir duquel le «voyageur» peut traverser les deux espaces. Enfin, il faut prévenir les parents pour qu'ils participent à la séparation. Dans ces derniers quatre vers les oppositions spatiales sont mises en relief à travers un parallélisme syntaxique :

Aurores, aurores,  
Aurores sœurs,  
Ne vous hâtez pas  
De nous envahir  
Que le blanc errant  
N'ait pour son voyage  
Neuf petites lettres  
Brûlées dans les coins  
Pour qu'on les remette

A tous les cousins  
Qu'ils viennent aussi  
Voir quelle tristesse<sup>6</sup>.

Les lettres sont destinées à marquer l'intensité de la douleur si fréquente dans les chants populaires roumains. Comme l'écrit Voronca :

Il y a beaucoup de questions, en effet, de l'itinéraire qui suit le mort. Dans la croyance populaire, le mort suit un chemin très difficile et très rude : il a besoin de guide et d'encouragement. C'est pourquoi les chants n'hésitent même pas, si c'est utile, à *tromper l'âme*, [...] pour l'amener plus aisément à son lieu de repos, aux portes du paradis<sup>7</sup>.

Cette constatation de Voronca par rapport au «tromper de l'âme» sera reprise, d'une façon allusive, par Paul Celan dans une lettre à Petre Solomon du 2 août 1965 après la publication d'*Engführung* qui, comme on le sait, est la reprise «contre-chant» de *Todesfuge*<sup>8</sup>. Celan écrit à son ami et premier traducteur de *Todestango* : «Le temps n'est plus à ce genre de folklore. Ni au métafolklore. Je mène, depuis longtemps, un combat, celui de la poésie solidaire de la vérité. (Sorry for that)»<sup>9</sup>. Le temps du folklore et du métafolklore est donc fini après la

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 7-8.

<sup>7</sup> Ibid., p. 6.

<sup>8</sup> Cfr. John Felstiner, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press, New Haven, 1995.

<sup>9</sup> Petre Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, Kriterion, București, 1987, p. 233. Sur Paul Celan la bibliographie est très vaste. Je me limite à signaler, en général, un certain nombre d'études qui ont été indispensables pour la rédaction de cet article: Barbara Wiedemann-Wolf, *Antschel Paul – Paul Celan: Studien zum Frühwerk*, Niemeyer, Tübingen, 1985; George Guțu, *Die Lyrik Paul Celans und der Geistige Raum Rumäniens*, Universitatea din București, București, 1990; Gisèle Vanhese, *La parole en exil: l'itinéraire roumain de Paul Celan*, Il bagatto, Roma, 1990; Amy Colin, *Paul Celan. Holograms of darkness*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991; Marin Mincu, *Il ritratto del poeta in giovinezza*, introduction au volume Paul Celan, *Scritti romeni*, a cura di Marin Mincu, Campanotto, Passian di Prato, 1994; John Felstiner, *Paul Celan*, cit.; Andrei Corbea, *Paul Celan și "meridianul" său. Repere vechi și noi pe un atlas central-european*, Polirom, Iași, 1998; *Paul Celan: biographie et interprétation*, sous la direction de Andrei Corbea-Hoisie, Hartng-Gorre, Editions Suger, Polirom, Konstanz, Paris, Iași, 2000; Camilla Miglio, *Vita a fronte: saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata, 2005; Ead., *Romania celaniana*, dans le volume *Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi. Letteratura della Romania*, cit., pp. 114-125; Mircea Țuglea, *Paul Celan și avangardismul românesc. Reactualizarea sensului*, Ed. Pontica, Constanța, 2007; Israel Chalfen, *Paul Celan, Biografia della giovinezza*, Giuntina, Firenze, 2008; Camilla Miglio, *Le città dell'artista da giovane. Czernowitz, Cernăuți, Bucarest*, dans le volume *La poesia come frontiera filosofica*, a cura di Massimo Baldi - Fabrizio Desideri, Firenze University Press, Firenze, 2008, p. 163-186; Mario Ajazzi Mancini, *A nord del futuro. Scritture intorno a Paul Celan*, Clinamen, Firenze, 2009; Dan Octavian Cepraga, *Înstrăinare și autotraducere: câteva observații despre exilul lingvistic al lui Paul Celan*, dans le volume *Terra Aliena: L'esilio degli intellettuali europei*, Atti del Convegno (Padova-Venezia, 31 maggio-2 giugno 2012), a cura di Dan Octavian Cepraga - Alexandra Vrâncianu Pagliardini, Editura Universității din București, București, 2013, pp. 223-241; Mario Ajazzi Mancini, *L'eternità invecchia. Sulla poesia di Paul Celan*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2014.

fuite de Bucarest. Il ne s'agit plus d'écrire à l'intérieur des catégories esthétiques des lamentations funèbres roumaines, mais il faut dire le vrai, comme on lit dans ce poème de Celan :

UND KRAFT UND SCHMERZ  
und was mich stieß  
und trieb und hielt:  
  
Hall-Schalt-  
Jahre,  
  
Fichtenrausch, einmal,  
  
die wildernde Überzeugung,  
daß dies anders zu sagen sei als so<sup>10</sup>.

S'inscrivant dans le droit fil des textes de Celan, et non pas dans le mensonge nécessaire comme on le trouve dans le *chant du Sapin*, ce poème peut être interrogé sur le statut du mensonge et du témoignage, de leur indécidable «vérité» en régime de parole. Se trouvent en effet transposés dans ce singulier mensonge certains éléments de la vie de Paul Celan en Roumanie qui a consacré plusieurs textes sur la question d'une traduction «relevante»<sup>11</sup>, entre mentir et dire le vrai, à partir de la vérité et de ses effets, mais plus encore à partir du secret douloureux du poème (la mort de ses parents) et de la responsabilité qui revient au témoin<sup>12</sup>.

Dans les *Chants du mort* c'est le Sapin qui parle et témoigne sa souffrance :

Moi, si j'avais su,  
Ne serais pas né.  
Moi, si j'avais su,  
N'aurais pas grandi.

Et voici le mensonge nécessaire :

Quand ils m'abattaient,  
Ils mentaient disant  
Qu'ils allaient me mettre  
Fée à la fontaine,  
Qu'ils allaient me mettre  
Plancher de maison.  
Mais eux ils m'ont mis

---

<sup>10</sup> Paul Celan, *Poesie*, a cura e con saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Mondadori, Milano, 1998, p. 1214.

<sup>11</sup> Cfr. Jacques Derrida, *Qu'est-ce qu'une traduction «relevante»*, L'Herne, Paris, 2005.

<sup>12</sup> Cfr. Mario Ajazzi Mancini, *A nord del futuro. Scritture intorno a Paul Celan*, cit.

Au milieu des champs,  
Au chevet d'un gars,  
Que la nuit j'entends  
Les chiens aboyer,  
Hurler dans le vide ;  
[...]  
Quand ils m'ont coupé,  
Ils m'ont raconté  
Qu'ils vont me planter, non me rendre sec.  
Et ils m'ont menti [...] <sup>13</sup>

Les premiers vers de *Engführung* de Celan au contraire disent le vrai :  
«la trace ne trompe pas»<sup>14</sup>.

VERBRACHT ins  
Gelände  
mit der untrüglichen Spur:  
Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,  
mit den Schatten der Halme:  
Lies nicht mehr – schau!  
Schau nicht mehr – geh!  
Geh, deine Stunde  
hat keine Schwestern, du bist –<sup>15</sup>

On peut constater que ces premiers vers de *Engführung* sont la reprise «contre-chant» par rapport à *Todesfuge* et à l'incipit du *Chant des Aurores*<sup>16</sup>. *Engführung* est, on le sait, une œuvre qui se construit dans l'opposition secrète à une autre, ou du moins comme regard crypté d'une autre, qui dans le cas spécifique sont les premiers vers des *Chants du mort*: «Aurores, aurores, / Aurores sœurs» (*Zorilor, zorilor, / voi surorilor*).

«Le blanc errant» des *Chants du mort* est comme le «poème» qui, selon Celan, «est seul». En paraphrasant *Le Méridien*<sup>17</sup>, «Il est seul et en chemin». Celui qui l'écrit lui est simplement donné pour la route. Mais par cela même, le poème, déjà ici, se tient dans la rencontre – *dans le secret de la rencontre* ? Dans cette immédiateté et proximité avec Autrui, le poème de Celan laisse parler aussi ce que l'Autre possède de plus proprement sien : son temps : «Va, ton heure n'a pas de sœurs, tu es-».

<sup>13</sup> Cfr. *Les chants du mort*, cit., p. 11-13.

<sup>14</sup> Cfr. à ce propos Peter Szondi, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, a cura e postfazione di Jean Bollack, Gallio, Ferrara, 1990.

<sup>15</sup> Paul Celan, *Poesie*, cit., p. 330.

<sup>16</sup> Cfr. Giovanni Rotiroti, *Elogio della traduzione impossibile. Studi romeni di cultura letteraria, linguistica e comparata*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2017, p. 151-183.

<sup>17</sup> Cfr. Paul Celan, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Einaudi, Torino, 1993, p. 15.

Les correspondances lexicales entre ces deux textes sont assez frappantes et Celan aurait conçu le poème comme une refonte, comme on l'a déjà démontré<sup>18</sup>, à l'intérieur des ses nouvelles catégories esthétiques et éthiques, du texte recueilli par Brăiloiu et traduit par Voronca pour lui faire dire autre chose, c'est-à-dire le vrai. Cette dette de Celan, à l'égard d'un texte extraordinaire de la littérature populaire roumaine comme celui-ci, souligne une expérience collective d'ordre idéologiquement révolutionnaire qui trouve expression dans son lyrisme si irréductiblement personnel.

De ce point de vue, le *Chant des Aurores* est aussi étroitement lié aux «aurores» de *Tangoul Morții* (*Le Tango de la Mort*) publié à Bucarest en 1947 bien avant *Todesfuge* en 1948, dans le recueil *Der Sand aus den Urnen* (*Le sable des urnes*), et ensuite repris dans *Mohn und Gedächtnis* (*Pavot et mémoire*), en 1952. Voici un extrait de la version allemande où sont bien en évidence les Aurores :

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends  
 Wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts  
 Wir trinken und trinken  
 Wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng  
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
 Der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete  
 Er schreibt es und trifft vor das Haus und es blitzen die Sterne  
 Er pfeift seine Rüden herbei  
 Er pfeift seine Juden hervor lässt schaufeln ein Grab in der Erde e  
 Er befiehlth uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends  
 Wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts  
 Wir trinken und trinken<sup>19</sup>

Ailleurs on a déjà constaté que ces vers («Lait noir des aurores nous le buvons le soir / nous le buvons midi et matin nous le buvons la nuit / nous buvons et buvons»), qui se répètent quatre fois, participent au même geste de lecture, traduction et écriture dans l'œuvre comme dans la vie de Paul Celan<sup>20</sup>. Le poète, qui menait d'une façon très singulière son propre «combat», «la poésie solidaire de la vérité», avait un talent exceptionnel pour ausculter les textes, les toucher quasi physiquement et en extraire des distillats inouïs, qui forment un réseau complexe et nuancé, en transformant radicalement leurs

<sup>18</sup> Cfr. Giovanni Rotiroti, *Elogio della traduzione impossibile*, cit., p. 151-183.

<sup>19</sup> Paul Celan, *Poesie*, cit., p. 60.

<sup>20</sup> Cfr. Giovanni Rotiroti, *Il mistero dell'incontro*, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", Napoli, 2012.

sens initial. Il est ainsi fort probable que Celan ait emprunté cette expression, «lait noir», à un poème de Rose Ausländer, écrit en 1925, publié dans un recueil à Cernăuți, en 1939, sous la direction d'Alfred Margul-Sperber<sup>21</sup>. On connaît assez bien sa méthode grâce à la correspondance qu'il entretenait avec son ami Petre Solomon. Paul Celan a un langage propre pour ces opérations : *Solve et coagula*. Le 23 novembre 1967, dans une lettre qui accompagne le poème *Coagula*, Celan écrit à son ami Petre Solomon : «[...] les bisons roumains aperçus par Rosa Luxemburg à travers les barreaux de la prison convergent avec les trois mots du Médecin de campagne de Kafka - et avec ce nom : Rosa. Je coagule, j'essaie de faire coaguler»<sup>22</sup>. Le texte lyrique *Coagula* écrit à Berlin, en 1967, évoque le Landwehrkanal où fut jeté le corps de Rosa Luxemburg :

COAGULA

Auch deine

Wunde, Rosa.

Und das Hörnerlicht deiner

rumänischen Büffel

an Sternes Statt überm

Sandbett, im

redenden, rot-

aschengewaltigen

Kolben<sup>23</sup>.

Cette fidélité discrète à un idéal révolutionnaire de gauche, épousé dans sa jeunesse en Bucovine, est réaffirmée dans un des textes les plus importants de Celan, *Le Méridien*, où il se présente comme un auteur grandi avec les écrits de Peter Kropotkine et Gustav Landauer, ce qui revient à conférer une tonalité libertaire à son «cœur communiste».

On sait qu'à Bucarest, en 1945, Celan avait suivi avec beaucoup d'intérêt et de sympathie les activités du mouvement trotskiste – auquel adhéraient à l'époque plusieurs surréalistes roumains comme Gherasim Luca, Dolfi Trost, Paul Păun, Gellu Naum, Virigil Teodorescu – chez qui il trouvait une synthèse entre son engagement politique et sa passion pour la poésie. C'est sans doute cette expérience de jeunesse qui lui fera écrire, vingt-cinq ans plus tard, dans une lettre à l'ami Petre Solomon, qu'il restait exactement là où il avait commencé, «avec [son] vieux cœur communiste»<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Cfr. en général : Jean Bollack, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, PUF, Paris, 1995 ; Barbara Wiedemann, *Paul Celan. Die Goll-Affäre*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2000 ; Enzo Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, il Mulino, Bologna, 2004.

<sup>22</sup> Petre Solomon, *Paul Celan*, cit., p. 240.

<sup>23</sup> Paul Celan, *Poesie*, cit., p. 644.

<sup>24</sup> Petre Solomon, *Paul Celan*, cit., p. 71.



Mais, comme on a vu dans la lettre à Solomon du 2 août 1965 : «Le temps n'est plus à ce genre de folklore. Ni au métafolklore. Je mène, depuis longtemps, un combat, celui de la poésie solidaire de la vérité». Donc, le temps du folklore et du métafolklore est fini. Comme de même est finie «cette belle saison des calembours» des années de Bucarest. En plus, en écrivant «poésie» avec l'accent grave et non avec l'accent aigu, Celan semble faire signe à son ami à un passage du *Méridien* où «l'accent aigu est celui de l'actualité», «le grave de l'histoire» et «le circonflexe de l'éternel»<sup>25</sup>. Il découle d'une attitude politique qui relève sans aucun doute de ce qu'il est convenu d'appeler un engagement sur tous les fronts de l'existence. Cette attitude politique s'insinue dans l'expérience de traduction de *Tangoul Morții* (*Le Tango de la Mort*) avec son ami Petre et a la même valeur de certains poèmes, comme *Schibboleth*, où revient le mot d'ordre des mobilisations en défense de la République durant la Guerre Civile espagnole : «No Pasaràn».

Schibboleth

Mitsamt meinen Steinen,  
den großgeweinten hinter den Gittern,

schleiften sie mich  
in die Mitte des Marktes,  
dorthin,  
wo die Fahne sich aufrollt, der ich  
keinerlei Eid schwor.

Flöte,  
Doppelflöte der Nacht:  
denke der dunklen  
Zwillingsröte  
in Wien und Madrid.

Setz deine Fahne auf Halbmast,  
Erinnrung.  
Auf Halbmast  
für heute und immer.

Herz:  
gib dich auch hier zu erkennen,  
hier, in der Mitte des Marktes.  
Ruf's, das Schibboleth, hinaus  
in die Fremde der Heimat:  
Februar. No pasaran.

---

<sup>25</sup> Cfr. Paul Celan, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, cit., p. 6-7.

Einhorn:  
 du weißt um die Steine,  
 du weißt um die Wasser,  
 komm,  
 ich führ dich hinweg  
 zu den Stimmen  
 von Estremadura<sup>26</sup>.

Si l'on considère, sous «l'accent grave de l'histoire», les textes poétiques de Celan écrits en langue roumaine après la Libération et confiés à Solomon avant son départ de Bucarest et sa fuite pour l'Autriche, *Tangoul Morții* semble appartenir, vraisemblablement, «à ce genre de folklore» et «au métafolklore» qui s'inspirait d'une façon révolutionnaire au patrimoine de la littérature orale roumaine, non seulement les *Chants du mort* mais aussi la *Miorița* et *Meșterul Manole*. Pendant la période où Paul Celan était actif en Roumanie ces deux célèbres documents de la poésie populaire avaient été commentés d'un point de vue philosophique (Lucian Blaga, Dan Botta, Emil Cioran, Mircea Vulcănescu), philologique (Dumitru Caracostea, Constantin Brăiloiu) et des croyances religieuses (Eugeniu Sperantia, Henric Sanielevici, Mircea Eliade). Comme le démontrent certains «poèmes en prose» de Celan écrits en roumain, le poète de Bucovine n'était pas resté insensible aux *Commentaires sur la Légende de maître Manole* de Mircea Eliade. Dans ces études le futur historien des religions évoquait «le sacrifice de construction» et essayait de fournir une justification «magique» à la création du Cosme en faisant appel au sacrifice d'un être mythique primordial. C'est justement dans les *Commentaires sur la Légende de maître Manole* qu'émerge «la mort violente», «la mort créatrice», «le sacrifice de fondation» et la valorisation de la mort acceptée dans un cadre métaphysique et religieux ancestral. Fort probablement, Celan connaissait la vocation mystique et suicidaire des légionnaires sur l'autel de l'idéologie nationaliste, qui faisaient appel, grâce à la prière, aux «forces mystérieuses du monde invisible», c'est-à-dire «aux esprits des morts et des ancêtres». Le poète avait bien compris que la «répétition» du comportement mythique dans l'acte de création *in illo tempore* était fondamental non seulement pour la compréhension du texte de Manole, mais indiquait, dans le sacrifice et la mort violente, le sens du «requiem pour les victimes de la première répétition de la fin»<sup>27</sup>. Cela veut dire, tout simplement, que le poème de Celan qui se

<sup>26</sup> Paul Celan, *Poesie*, cit., p. 222-224. À propos de ce poème de Celan on peut voir le livre de Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Galilée, Paris, 1986.

<sup>27</sup> Comme on peut bien voir dans le «poème en prose» de Celan *Peut-être qu'un jour* (*Poate că într-o zi*) et plus en évidence dans *Le Tango de la Mort* : «nous creusons une tombe dans les airs on n'y / est pas couché à l'étroit» et «wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng» dans *Todesfuge*.

refère aux «rites de construction» mises en place dans l'étude de Eliade, doit être considéré non comme la justification inouïe de la Shoah à partir d'un cadre religieux, sacrificiel et folklorique, mais comme une risposte poétique, communautaire et résistante qui porte *ad absurdum* la théâtralité et l'emphase du discours ultra-nationaliste et antisémite de la Garde de Fer et des nazis. En effet, dans *Todesfuge* comme dans le poème *Er* (Lui) de Weissglas, ce sont les hébreux à être réellement «sacrifiés» et non pas les fanatiques de Codreanu<sup>28</sup>.

De ce point de vue *Le Tango de la Mort* est, pour ainsi dire, un chant révolutionnaire de militance antifasciste, une sorte de parodie subversive des interprétations flamboyantes et idéalistes des plus beaux textes de la tradition orale populaire de Roumanie. Comme l'écrit Celan vers la fin de 1967 à Petre Solomon : «Je pense à notre excursion dans les Carpates il y a plus de vingt ans. [...]. Te rappelles-tu les chants révolutionnaires que je vous chantais dans le train du retour – je n'ai point d'autre répertoire»<sup>29</sup>.

Les fragments de la plus ancienne poésie populaire ont traversé donc l'Europe dévastée par le dernier conflit mondial et ce n'est pas difficile de comprendre la raison pour laquelle Franco Fortini, poète antifasciste en exil, resta ébloui par la beauté des *Chants du mort* après les avoir lus dans les cahiers trimestriels «Mesures». Dan Octavian Cepraga nous dit que le poète avait traduit en italien dans la revue militante «Politecnico» de Vittorini plusieurs textes à partir du français et puis il s'en est approprié définitivement en les insérant dans son volume de poésies *Foglio di via* (1946)<sup>30</sup>.

Edouard Roditi, qui traduisit en allemand avec Celan des poèmes de Pessoa, affirme que le recueil *Mohn und Gedächtnis* doit beaucoup à l'influence de son ami Gherasim Luca et que Celan pendant la «belle saison des calembours» lisait aussi Fondane e Voronca, deux autres poètes roumains d'origine juive, protagonistes de l'avant-garde roumaine, qui étaient passés à la langue française<sup>31</sup>. En effet, c'était Alexandru A. Philippide, son «maître» et poète de langue roumaine chez la maison d'édition Cartea Rusă à Bucarest, qui avait fait connaître au jeune poète exilé de Bucovine ces auteurs et leur œuvre poétique<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Cfr. en particulier sur cette question Giovanni Rotiroti, *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2016, p. 33-68.

<sup>29</sup> Petre Solomon, *Paul Celan*, cit., p. 238.

<sup>30</sup> Cfr. l'introduction très documentée de Dan Octavian Cepraga au volume de Constantin Brăiloiu, *Consigli al morto / Ale mortului*, cit., 4-20.

<sup>31</sup> Cfr. Edouard Roditi, *Paul Celan and the Cult of Personality*, dans le volume *World Literature Today*, vol. LXVI, n. 1, 1992, cité dans le livre de Norman Manea, *Al di là della montagna. Paul Celan e Benjamin Fondane, dialoghi postumi*, traduzione e cura di Marco Cugno, il Saggiatore, Milano, 2012, p. 48.

<sup>32</sup> Cfr. Petre Solomon, *Paul Celan*, cit., p. 38-39.

Voici un exemple de la poésie française de Voronca<sup>33</sup>, qui s'est directement inspirée des *Chants du mort* :

Rien n'obscurcira la beauté de ce monde  
Les pleurs peuvent inonder toute la vision. La souffrance  
Peut enfoncer ses griffes dans ma gorge. Le regret,  
L'amertume, peuvent élever leurs murailles de cendre,  
La lâcheté, la haine, peuvent étendre leur nuit,  
Rien n'obscurcira la beauté de ce monde.

Nulle défaite ne m'a été épargnée. J'ai connu  
Le goût amer de la séparation. Et l'oubli de l'ami  
Et les veilles auprès du mourant. Et le retour  
Vide, du cimetière. Et le terrible regard de l'épouse  
Abandonnée. Et l'âme enténébrée de l'étranger,  
Mais rien n'obscurcira la beauté de ce monde.

Ah ! On voulait me mettre à l'épreuve, détourner  
Mes yeux d'ici-bas. On se demandait : « Résistera-t-il ? »  
Ce qui m'était cher m'était arraché. Et des voiles  
Sombres, recouvraient les jardins à mon approche  
La femme aimée tournait de loin sa face aveugle  
Mais rien n'obscurcira la beauté de ce monde.

Je savais qu'en dessous il y avait des contours tendres,  
La charrue dans le champ comme un soleil levant,  
Félicité, rivière glacée, qui au printemps  
S'éveille et les voix chantent dans le marbre  
En haut des promontoires flotte le pavillon du vent  
Rien n'obscurcira la beauté de ce monde.

Allons ! Il faut tenir bon. Car on veut nous tromper,  
Si l'on se donne au désarroi on est perdu.  
Chaque tristesse est là pour couvrir un miracle.

Un rideau que l'on baisse sur le jour éclatant,  
Rappelle-toi les douces rencontres, les serments,  
Car rien n'obscurcira la beauté de ce monde.

Il faudra jeter bas le masque de la douleur,  
Et annoncer le temps de l'homme, la bonté,  
Et les contrées du rire et la quiétude  
Joyeux, nous marcherons vers la dernière épreuve  
Le front dans la clarté, libation de l'espoir,  
Rien n'obscurcira la beauté de ce monde<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Sur la poésie d'Illarie Voronca on peut voir le livre très bien documenté d'Ion Pop, *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, Ediția a II-a, adăugită, Cartea Românească, București, 2007.

<sup>34</sup> Cfr. Ilarie Voronca, *Mais rien n'obscurcira la beauté de ce monde*, l'Arbre, Aizy-Jouy, 2011, p. 5-6.

À propos de Voronca exilé en France, Eugène Ionesco écrit : «En 1942, nous nous sommes rencontrés à Marseille. Il ne pouvait plus publier ses poèmes. Il était "interdit". Il travaillait dans une maison d'assurances. Je crois l'avoir revu en 1943, ou fin 1942, puis il a disparu. [...] Nous nous sommes retrouvés à Paris, fin 1944. Nous nous voyions souvent»<sup>35</sup>.

Dans ses «Rapports» diplomatiques, qui faisaient partie de son activité de secrétaire culturel à l'ambassade roumaine de Vichy entre juin 1942 et juin 1944, Eugen Ionescu s'était lié d'amitié avec Ilarie Voronca<sup>36</sup> et avait inventé pour lui le pseudonyme «Ange Pechmejà»<sup>37</sup> à l'insu des autorités de Bucarest, pour cacher le fait qu'il était juif, traducteur de *Miorița*, co-traducteur des *Chants du mort* et, en plus, militant communiste dans la Résistance. «Pechmejà», ce prête-nom de Voronca, avec lequel le poète signait ses collaborations culturelles avec l'ambassade roumaine, est le nom d'une pinède sur la colline des Basses-Pyrénées, dominant le bassin de Thau où les maquisards trouvaient souvent refuge pendant la guerre contre les nazis. En roumain, *pechmejà* rappelle pour sa sonorité *peșin* et *peșcheș*. Ces deux paroles indiquent l'argent qu'il faut payer pour avoir la vie sauve. On peut facilement interpréter, à travers les *Chants du morts*, qu'il s'agit d'un impôt qu'un "ange" comme Voronca (rebaptisé par Eugen Ionescu avec le nom d'Ange Pechmejà) doit offrir aux «douanes célestes» pour pouvoir gagner quelque chose en échange de sa misérable condition en France en tant que juif naturalisé français, sans travail, souvent malade de pleurite et avec la peur d'être d'un moment à l'autre dénoncé aux autorités collaborationnistes et finir ses jours dans un camp d'extermination<sup>38</sup>. Comme récitent les *Chants du mort* dans la traduction de Voronca :

Va droit devant toi  
Quand il se fera  
Un petit marché,  
Il faut t'arrêter

<sup>35</sup> Eugène Ionesco, *Avant-Propos*, dans le livre posthume d'Ilarie Voronca, *Onze Récits*, Rougerie, Montemart, 1968, p. 6-7.

<sup>36</sup> Cfr. Alexandra Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco. L'oubli du fascisme*, PUF, Paris, 2002, p. 356.

<sup>37</sup> Dans un de ces comptes rendus de Vichy, Eugen Ionescu avait écrit : «Avem, de asemenea, o traducere a *Mioriței* de Ange Pechmejà, francez care a locuit în România pe la 1860 (traducerea a fost semnalată de prof. Popovici, de la Facultatea de Litere din Sibiu, în revista "*Studii literare*", nr. 1) – și unele *Bocete* (traducere de J. Lassaigne). Atât *Miorița* (La petite brebis), cât și *Bocetele* au fost citite la Radio-Marseille în prima [21 iulie [1943]] din emisiunile literare organizate de subsemnatul – și alte texte poporane» («*Manuscriptum*», prezentare de Simona Cioculescu, an. XXIX, nr. 1-2, 1998, p. 220).

<sup>38</sup> Cfr. à ce propos les articles documentés de Carol Iancu, *Dosar Ilarie Voronca*, «Apostrof», n. 6, XII, 2011, <http://www.revista-apostrof.ro/arhiva.php?lid=69>

Pour y acheter  
– Le liard dans ta main –  
Trois grands voiles noirs,  
Trois bouquets de fleurs.  
Et apparaîtront  
Trois beaux jeunes gars ;  
Cherche dans ta blouse  
Et sors tes trois voiles  
Fais-leur en cadeau  
Pour payer ta douane. [...]  
Et apparaîtront  
Trois jeunes pucelles ;  
Cherche dans ta blouse  
Les bouquets de fleurs  
Et donne-les-leur  
Pour payer ta douane<sup>39</sup>.

Dans le témoignage d'Ionesco sur Voronca on peut encore lire :

La dernière fois que je l'ai vu, cela devait être une quinzaine de jours avant sa mort. Nous nous promenions sur les Champs-Élysées, nous discutons de littérature, de politique, du manque de sagesse des hommes qui ont le bonheur à leur portée et ne savent pas le prendre. On ne pouvait, avec lui, discuter jusqu'au bout d'un sujet, il passait tout le temps à autre chose, car tout ce qu'il voyait l'émerveillait et la merveille constante de vivre était plus importante que toutes les préoccupations que pouvaient avoir les gens. Il m'arrêtait au milieu d'une conversation quelconque, s'arrêtait de marcher, et me montrait la rue, les maisons, les femmes qui passaient: «Comme c'est beau, disait-il, te rends-tu compte comme c'est beau, comme c'est étrange tout cela». Il m'affirmait qu'il avait le secret de la joie, qu'il pourrait me le communiquer, qu'il pouvait enseigner au monde le secret, la méthode d'être heureux. Qu'il suffisait de regarder le monde, qu'il fallait seulement savoir comment le regarder, il suffisait de savoir, et c'était bien simple, il savait ce qu'il fallait faire pour que les cœurs soient pleins d'amour, de paix, d'étonnement, d'extase. Il avait d'ailleurs presque terminé un *Manuel du Parfait Bonheur*. Quelques jours après, il le terminait, je crois et le confiait à un éditeur. Deux semaines plus tard, il s'enfermait chez lui et se suicidait<sup>40</sup>.

Eliade aussi dans son *Journal* parle de la tragédie de Voronca et des crises qui avaient précédées son geste. Il dit qu'il ne pouvait pas échapper à son destin et que pendant quatre ans il avait vécu avec la terreur de la

---

<sup>39</sup> Cfr. *Les chants du mort*, cit., p. 19-20.

<sup>40</sup> Eugène Ionesco, *Avant-Propos*, cit., p. 8.

chambre à gaz et c'est avec le gaz qu'il s'est suicidé, un an après la victoire<sup>41</sup>. Voronca avait 43 ans et c'était sa deuxième tentative de suicide. C'était le soir du 4 avril 1946. Il était rentré chez-lui, il s'enfermait dans la cuisine, prenait du temps pour calfeutrer porte et fenêtre, en vérifiant l'étanchéité ; puis, après avoir avalé tout un tube de somnifères et bu de l'alcool, arracha le tuyau de gaz. Lui, qui avait su donner aux hommes *La Poésie commune*, qui avait écrit que «c'est au poète de dire la justice de l'avenir» et exprimer la joie du cœur, dix ans avant son suicide avait écrit ces vers :

J'ai été vivant comme vous, mes amis, et dans les jardins  
Tristes, provinciaux, j'ai fait de longues confidences  
Et j'ai été aussi l'errant qui désire un toit familial  
Et qui n'a pour vêtements que la lumière et la pluie.  
O! Être votre compagnon, vous reconnaître  
Une fois encore. Ma vue pleine de choses de ce monde  
Comme une eau très poissonneuse. Et ce regard du  
Mourant  
Bu par le visage, comme une rivière qui sèche.  
De ce promontoire on aperçoit la mer,  
Comme une fenêtre éclairée doucement  
Derrière laquelle, très tard, dans une nuit d'hiver  
Le poète cherche une aurore nouvelle parmi ses manuscrits,  
Mais cette transfusion lente vers l'immobilité, vers la mort  
Ces vases communicants – la vie et la mort – dont  
Je prends conscience.

Cette source qui est en nous dès notre naissance  
Et qui ne jaillit qu'au moment même de notre mort,  
Nous fera-t-elle enfin tout savoir? Ces couleurs,  
Et ce grand jour, sans aube, dont on s'approche.  
Le visage est ici mais son contour est ailleurs  
On peut s'en éloigner, on reste toujours proche.

Tout cela appartient à un autre temps, ô! Mes amis!  
Et cette porte où l'on frappe. Et quand on l'ouvre  
Il n'apparaît personne. O! Comme j'aurais voulu  
Reconnaître celui qui était là sur le seuil,  
Sans figure et sans voix. Car j'étais vivant comme vous.

Mais aujourd'hui, je suis celui-là même  
Que vos yeux cherchent en vain,  
Dans les ténèbres, par les portes béantes.  
Entouré de grandes eaux comme des chiens invisibles  
Dont on entend tout près le souffle qui halète<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Giornale*, Boringhieri, Torino, 1976, p. 17.

<sup>42</sup> Cfr. Ilarie Voronca, *Regrettant Toujours*, dans de volume *La Poésie Commune*, G.L.M., Paris, 1936, <http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/voronca/voronca.html>

La joie pour Voronca, dans *La poésie commune*, n'était pas un bonheur en tant que satisfaction immédiate, mais une victoire contre la finitude humaine, un sentiment qui signale que la vie vraie, réelle, au-delà de la dictature de la réalité et de ses sombres évidences, vaut la peine d'être vécue jusqu'au bout. La joie de Voronca est une condition de l'être qui se multiplie, étend ses ailes et s'envole dans une variété de directions qui brisent les équilibres psychologiques. Son style est une pulsion éthique et une grande passion politique. Pour Voronca la poésie ne pouvait être qu'affectivité, incarnation d'une passion ardente. Il s'est suicidé par amour, pour trop de nostalgie, ayant dépensé une énergie qui a fini pour le consumer. Comme justement le dit Tristan Tzara à propos de son ami tragiquement disparu, compagnon de route et de nombreuses batailles:

Nombreux sont ceux qui ont trouvé dans la lutte, sur ce terrain, sinon une solution, du moins une voie d'issue possible à leurs contradictions et aux oppositions entre le rêve et l'action. Leur espoir, cependant, sur le chemin de la victoire, ne saurait pas toujours suivre une ligne sans cahots. Le domaine de la sensibilité et celui de l'action ont ceci de commun qu'ils sont, pour chacun de nous, des objets de constante conquête. Menacés incessamment de se détériorer, de rompre l'équilibre, c'est à tout instant qu'il s'agit d'en dépasser les insuffisances, de réduire les empiétements du doute et ceux des événements. Mais, s'il y a des vaincus ce n'est pas au manque de courage qu'il faut imputer leur fin prématurée, mais plutôt à l'âpre sincérité avec laquelle ils ont livré bataille.

Dans l'entière dignité de sa force, Voronca est tombé sur ce champ de la vie quotidienne où le combat pour plus de clarté a lieu avec des armes secrètes, invisibles, mais meurtrières. Le souvenir que nous en gardons, nous le plaçons parmi ceux des meilleurs. Il confirme la justesse de nos luttes qui furent aussi les siennes.

Le plus bel hommage que l'on puisse rendre aux souffrances du poète c'est de les savoir fécondes pour ceux qui croient en la splendeur de la vie<sup>43</sup>.

Ebloui par la beauté et la splendeur de la vie, mais dévasté par un destin fatal, Voronca rejoindra Fondane son ami rival suivant la «trace» lumineuse du vrai chant «qui ne trompe pas», comme l'écrivit Celan dans son poème. Martyrisés et offensés non seulement dans le corps mais surtout dans l'âme, Paul Celan offrira à la voix de Fondane et de Voronca un refuge pour eux-mêmes, et les mettra en sûreté, en les accueillant comme secrets et désespérés interlocuteurs poétiques dans sa personnel et complice ré-visitation et réactualisation

---

<sup>43</sup> Tristan Tzara, *Préface*, dans le recueil postume d'Illarie Voronca, *Poèmes choisis*, Seghers, Paris, 1956, p. 7.



métafolklorique des *Chants du mort*, c'est-à-dire, dans *Todesfuge et Engführung*. La poésie de Celan est toute consacrée à la signifiante de l'après<sup>44</sup>, au retour comme signifiante, un retour qui offre, après le désastre, l'espoir et la justice pour un monde meilleur, avec étapes et stations, semblables à celles qui jalonnèrent l'*Exode* et les inoubliables *Chants du mort*.

## BIBLIOGRAPHIE

- Ajazzi Mancini, Mario. *A nord del futuro. Scritture intorno a Paul Celan*. Firenze: Clinamen, 2009.
- Ajazzi Mancini, Mario. *L'eternità invecchia. Sulla poesia di Paul Celan*. Napoli-Salerno: Orthotes, 2014.
- Andreescu, Ioana – Bacou, Mihalea. *Mourir à l'ombre des Carpates*. Paris : Payot, 1986.
- Bîrlea, Ovidiu. *Folclorul românesc*, Vol. I. Bucarest: Minerva, 1981-1983.
- Bollack, Jean. *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*. Paris : PUF, 1995.
- Brăiloiu, Constantin. *Ale mortului din Gorj*. In *Publicațiile Arhivei de Folclor*, n. 7, 1936.
- Brăiloiu, Constantin. *Les chants du mort*, recueillis par Constantin Brăiloiu traduits du roumain par Ilarie Voronca & Jacques Lassaigne. Aizy-Jouy : L'Arbre, 2003.
- Brăiloiu, Constantin. *Consigli al morto / Ale mortului*, a cura di Dan Octavian Căpraga. Viterbo: Stampa Alternativa, 2005.
- Celan, Paul. *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino: Einaudi, 1993.
- Celan, Paul. *Poesie*, a cura e con saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano: Mondadori, 1998.
- Căpraga, Dan Octavian. *Attualità dell'arcaico. Accostamenti alla poesia popolare romena*. In *Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi. Letteratura della Romania*, San Pietro in Cariano (Vr): Il Segno dei Gabrielli Editori, 2005.
- Căpraga, Dan Octavian. *Înstrăinare și autotraducere: câteva observații despre exilul lingvistic al lui Paul Celan*. In *Terra Aliena: L'esilio degli intellettuali europei*, Atti del Convegno (Padova-Venezia, 31 maggio-2 giugno 2012), a cura di Dan Octavian Căpraga - Alexandra Vrâncăanu Pagliardini, Bucarest: Editura Universității din București, 2013.
- Chalfen, Israel. *Paul Celan, Biografia della giovinezza*. Firenze: Giuntina, 2008.
- Colin, Amy. *Paul Celan. Holograms of darkness*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- Corbea, Andrei. *Paul Celan și "meridianul" său. Repere vechi și noi pe un atlas central-european*. Iași: Polirom, 1998.
- Corbea-Hoisie, Andrei. *Paul Celan: biographie et interprétation*. Iași : Polirom, 2000.

---

<sup>44</sup> Cfr. Alexis Nouss, *Paul Celan. Les lieux d'un déplacement*, préface d'Antoine Spire, Le Bord de l'eau éditions, Paris & Sofia, 2010, p. 190.

- Derrida, Jacques. *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris : Galilée, 1986.
- Derrida, Jacques. Qu'est-ce qu'une traduction «relevante». Paris : L'Herne, 2005.
- Eliade, Mircea. *Da Zalmoxis a Gengis-Khan*. Roma: Ubaldini, 1970.
- Eliade, Mircea. *Giornale*. Torino: Boringhieri, 1976.
- Eliade, Mircea. *I riti del costruire. Commenti alla leggenda di Mastro Manole; La Mandragola e i miti della "Nascita miracolosa"; Le erbe sotto la croce*, a cura di Roberto Scagno, Milano: Jaca Book, 1990.
- Eliade, Mircea. *Cosmologie et alchimie babyloniennes*. Paris : Gallimard, 1991.
- Felstiner John. *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Guțu George. *Die Lyrik Paul Celans und der Geistige Raum Rumäniens*. București: Universitatea din București, 1990.
- Iancu, Carol. *Dosar Ilarie Voronca*, In *Apostrof*, n. 6, XII, 2011.
- Ionesco, Eugène. *Avant-Propos*, In *Ilarie Voronca, Onze Récits*, Rougerie : Montemart, 1968.
- Laignel-Lavastine, Alexandra. *Cioran, Eliade, Ionesco. L'oubli du fascisme*. Paris : PUF, 2002.
- Miglio, Camilla. *Vita a fronte: saggio su Paul Celan*. Macerata: Quodlibet, 2005.
- Miglio, Camilla. *Romania celaniana*. In *Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi. Letteratura della Romania*, San Pietro in Cariano (Vr): Il Segno dei Gabrielli Editori, 2005.
- Miglio, Camilla. *Le città dell'artista da giovane. Czernowitz, Cernăuți, Bucarest*. In *La poesia come frontiera filosofica*, a cura di Massimo Baldi - Fabrizio Desideri, Firenze University Press, Firenze, 2008.
- Mincu, Marin. *Mito-Fiaba-Canto narrativo. La trasformazione dei generi letterari*. Roma: Bulzoni, 1986.
- Nouss, Alexis. *Paul Celan. Les lieux d'un déplacement*, préface d'Antoine Spire, Paris & Sofia : Le Bord de l'eau éditions, 2010.
- Onciulescu, Teodoro. "Bocete. Canti funebri romeni". *Folklore*, n. 1-2, X, 1955.
- Pop, Ion. *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, Ediția a II-a, adăugită. Bucarest: Cartea Românească, 2007.
- Pop, Mihai. *Le mythe du 'grand voyage' dans les chants des cérémonies funèbres roumaines*. In *To honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday*, Vol. II, The Hague-Paris: Mouton, 1967.
- Rotiroti, Giovanni. *Il mistero dell'incontro*. Napoli: Torcoliere, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2012.
- Rotiroti, Giovanni. *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*. Napoli-Salerno: Orthotes, 2016.
- Rotiroti, Giovanni. *Elogio della traduzione impossibile. Studi romeni di cultura letteraria, linguistica e comparata*. Napoli-Salerno: Orthotes, 2017.
- Solomon, Petre. *Paul Celan. Dimensiunea românească*. București: Kriterion, 1987.
- Szondi, Peter. *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, a cura e postfazione di Jean Bollack, Ferrara: Gallio, 1990.
- Traverso, Enzo. *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*. Bologna: il Mulino, 2004.

- Tzara, Tristan. *Préface*. In Ilarie Voronca, *Poèmes choisis*. Paris: Seghers, 1956.
- Țuglea, Mircea. *Paul Celan și avangardismul românesc. Reactualizarea sensului*. Constanța: Ed. Pontica, 2007.
- Vanhese, Gisèle. *La parole en exil: l'itinéraire roumain de Paul Celan*. Roma: Il bagatto, 1990.
- Voronca, Ilarie. *Mais rien n'obscurcira la beauté de ce monde*. Aizy-Jouy, l'Arbre, 2011.
- Wiedemann-Wolf, Barbara. *Antschel Paul – Paul Celan: Studien zum Frühwerk*. Tübingen: Niemeyer, 1985.
- Wiedemann, Barbara. *Paul Celan. Die Goll-Affäre*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.

## DECONSTRUCTING THE AMERICAN DREAM: AMERICA THROUGH KNUT HAMSUN'S EYES

IOANA-ANDREEA MUREȘAN<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Deconstructing the American Dream: America through Knut Hamsun's Eyes.* This paper examines Knut Hamsun's perception of the American way of living as depicted in his *Fra det moderne Amerikas aandsliv* (*The Cultural Life of Modern America*, translated into English in 1969 by Barbara Gordon Morgridge), published in Copenhagen 1889, and in one of his short stories, *Raedsel* (*Fear*, translated by Sverre Arestad), which he has published fifteen years after his return from America. Hamsun's American experience was rather different than the one of most immigrants in America, but this article demonstrates that the Norwegian writer's insights into the life in the New World, though bitter and inclined to criticism, must be studied in order to achieve a broader perspective upon the immigrant experience in the land of opportunities.

**Keywords:** *Knut Hamsun, the American dream, immigrant literature, America, Norwegian-Americans*

**REZUMAT.** *Destrămând visul american: America prin ochii lui Knut Hamsun.* Lucrarea de față analizează percepția lui Knut Hamsun asupra stilului de viață american așa cum a fost descrisă în volumul *Fra det moderne Amerikas aandsliv* (*Din viața culturală a Americii moderne* – tr.n.), publicat în Copenhaga în 1889, și într-una din nuvelele sale, *Raedsel* (*Spaimă* – tr.n.), pe care a publicat-o la cincisprezece ani după reîntoarcerea din America. Experiența lui Hamsun în America a fost destul de diferită de cea a majorității imigranților, dar acest articol demonstrează că observațiile scriitorului norvegian asupra vieții în Lumea Nouă, deși acide și înclinate spre critică, trebuie studiate pentru a dobândi o perspectivă mai largă asupra experienței imigranților în țara oportunităților.

**Cuvinte cheie:** *Knut Hamsun, visul american, literatură imigrației, America, norvegieni în America*

---

<sup>1</sup> Ph.D. candidate at Babeș-Bolyai University, Faculty of Letters, email: ioanaamuresan@yahoo.no.

## Introduction

This paper examines Knut Hamsun's perception of the American way of living as depicted in his *The Cultural Life of Modern America*, published in Copenhagen 1889, and in one of his short stories, *Fear*, which he published fifteen years after his American experience, in the collection of short stories *Kratskog: Historier og Skitser (Brushwood: Stories and Sketches*, Copenhagen, 1903).

Like thousands of his fellow Norwegians who have immigrated to America starting with the beginning of the 19<sup>th</sup> century, Knut Hamsun embarked for the New World in search of a better life. His dream, "when a callow, ignorant youth, crossed the Atlantic to bring poetry to the lives of the Norwegian emigrants to America"<sup>2</sup> was to secure himself a living by doing what he liked best: writing. However, it is striking how very different his account of his pursuit of the American Dream was when compared to those of the majority of the Norwegian immigrants in America. We have to bear in mind the fact that these texts are rather subjective, teeming with harsh feelings towards the land of materialism and inverted values, written by a thirty-year-old aspiring writer after a struggling battle for survival, eager to assert himself, but we, nonetheless, consider it is important to get a glimpse into Hamsun's personal experience in the United States of America in order to achieve a broader perspective upon the immigrant experience in the land of opportunities. The first part of this paper will offer a brief account of Hamsun's immigration to America, further focusing on the way he depicted America upon his return to Europe, whereas we will later discuss one of his short stories evoking the Norwegian writer's American experience, a genuine blend of reality and fiction.

## Living the Dream?

Born in Gudbrandsalen in 1859, Hamsun spent his childhood in Northern Norway, but rough times began once he was sent, at the age of nine, to work as apprentice for his uncle, who used to starve and beat him. He returned home after five years and, while performing various jobs, he read avidly all the books he could lay his hands on, becoming, at the same time, more and more aware of his passion for writing. After struggling for a few years of to become a writer – the dreadful winter of 1879-1880, when he nearly starved to death in

---

<sup>2</sup> John T. Flanagan, "Knut Hamsun's Early Years in the Northwest", in *Minnesota History Magazine*, No. 20 (December, 1939), p. 397. <http://collections.mnhs.org/MNHHistoryMagazine/articles/20/v20i04p397-412.pdf> (Accessed: 25.08.2017).

Christiania (Oslo), was later depicted in his well-known novel *Sult (Hunger)* –, Hamsun set his mind for the New World. Full of hopes, the young Hamsun departed for America in 1882 with a reference letter from Bjørnstjerne Bjørnson himself, to meet Rasmus B. Anderson, professor at the University of Wisconsin, who had a close relation to the Norwegian-American community and encouraged the immigrants to write<sup>3</sup>, and Hamsun hoped he would help him achieve his dream to brighten the lives of the Norwegian-Americans by opening their hearts to poetry.

However, Hamsun's dream didn't seem as tangible upon his arrival in America. Professor Anderson did not encourage him to write and advised him to make a living through manual labour. So he ended up spending his first stay in America working on Eastern farms, then in a store in Elroy, Wisconsin, where his brother Per was leading a more humble existence than the one mentioned in his letters, and later in a lumber firm in Madelia, Minnesota. However, this period proved also useful as he managed to learn English from a schoolteacher in Elroy named Johnston, while in the house of the Norwegian Unitarian minister Kristofer Janson and his wife Drude Krog Janson in Madelia he got the chance to spend time reading or translating texts and talks, as well as practise his writing. He stayed a year with Janson as his secretary until he was diagnosed with tuberculosis in 1884, when, with the financial help of the Unitarian congregation, he set sails for Europe to die in peace in his homeland. But the odds had something else in store for Knut Hamsun. The diagnostic may have been wrong as he completely recovered on his way home. Back in Norway, he got in contact with Lars Holst, editor of the newspaper *Dagbladet*, for whom he occasionally wrote some articles, published an article on Mark Twain, whom he had met and appreciated during his first stay in America, but was still not content with his situation and decided to try again his luck in America.

Knut Hamsun's second voyage to the land of opportunities began in August 1886 as correspondent for *Dagbladet* and *Aftenposten*, but he still had to seek manual labour in order to support himself, so he worked as a streetcar conductor in Chicago. This job did not suit him at all as he had a poor sense of direction, was distracted and absorbed in his own thoughts, hence the company soon discharged him.<sup>4</sup> After a few months' stay at Oliver Dalrymple's bonanza farm in Red River Valley, North Dakota, in the summer of 1887, Hamsun returned to Kristofer Janson and to the Norwegian-American community in Minneapolis. John Flanagan manages to sum up very well Knut Hamsun's second American experience:

---

<sup>3</sup> Odd S. Lovoll, *The Promise of America. A History of the Norwegian-American People*, Revised Edition, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1999, p. 214.

<sup>4</sup> Arlow W. Andersen, "Knut Hamsun's America", in *Norwegian-American Studies*, Volume 23, edited by Carlton C. Qualey, Norwegian-American Historical Association, Northfield, Minnesota, 1967, p. 181.

His overpowering ambition was, of course, to write, and only intellectual work could ever satisfy him. His work on a Chicago streetcar and a Dakota plow was only a stopgap, something to tide him over temporarily. His real interest lay in literature, in reading the sentences of other people and in polishing and shaping his own.<sup>5</sup>

After a rather peaceful year in Minneapolis, spent by giving lectures on French and Scandinavian writers to a moderate audience of thirty-forty people, in 1888 he gave at Dania Hall a final address to his fellow Norwegians in America, in which he bitterly criticised American materialism and cultural life and which would be used as basis for his *Fra det moderne Amerikas aandsliv* (*The Cultural Life of Modern America*). Once again, he returned disappointed to Europe, where, although starving as he was wandering through the streets of Copenhagen, Hamsun said: "How very agreeable this country is. I assure you the whole existence – way of life – here is in deep harmony with my temperament, my nature. Here is Europe, and I am a European, thank God."<sup>6</sup>

### **Not All Dreams Come True**

"Knut Hamsun has become identified in our minds with the lonely figure that recurs again and again in his earlier books, the Wanderer who is for ever outside of organized society and for ever pays the penalty of being different from the crowd and unable to conform to its standards."<sup>7</sup>, says Hanna Astrup Larsen, the first to write a book on Hamsun in America, in 1922. She later outlines the hopes with which the young writer embarked for America:

When he started out for the New World he did not go merely as an immigrant to seek his fortune. He hoped to find those larger opportunities for leading his own life and using his gifts which the poets had been telling him about. He had bruised himself on Old World littleness; quite naturally, he looked to the New World for bigger visions, ampler spaces, and a saner estimate of a man's worth. In this he was destined to be sorely disappointed.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Flanagan, *op. cit.*, p. 405.

<sup>6</sup> From his letter to Yngvar Laws, published in *Sønner af Norge*, Minneapolis, 1929, p. 389, as cited by Harald Næss, *Knut Hamsun and America*, Scandinavian Studies, Vol. 39, No. 4 (November 1967), pp. 305-328, p. 308, Published by University of Illinois Press on behalf of the Society for the Advancement of Scandinavian Study, <http://www.jstor.org/stable/40916881> (Accessed: 25.08.2017).

<sup>7</sup> Hanna Astrup Larsen, *Knut Hamsun*, Alfred A. Knopf, New York, 1922, p. 3.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 21.

When reading about Hamsun's recollections of the New World, we should bear in mind that his perception of America needs to be analysed from the wanderer-perspective<sup>9</sup>, of the traveller who is always on the go, never intending to remain in one place, but rather to discover as many new places and people as possible. Driven by restlessness and the desire to become a well-known writer, lacking patience to endure going through the same ordeals that manual labour meant for a person who cherished literature and intellectual activities above all else, Hamsun is forced to admit his dream of enlightening the Norwegian-Americans will never come true. For sure, this must have influenced the way he perceived life in America and how he later described it in his lecture given in 1889 to the student society at the University of Copenhagen<sup>10</sup>, which he afterwards developed into his book *The Cultural Life of Modern America*, "a violent diatribe against American materialism"<sup>11</sup>.

Hamsun is first of all shocked by the hustle and bustle of life in America, a land in continuous movement; the noise, the agitation, the alert life on the streets<sup>12</sup>, and this speed and noise is to be found everywhere, even when going towards West, far away from the big cities. The country is undergoing full development as floods of immigrants settle wherever they can find land and Americans are convinced that the restlessness and the energy they possess are traits that Freedom itself has bestowed upon the American character.<sup>13</sup> He remarks that the New World is so very different from the one the immigrants know that they always feel as strangers, despite all efforts put into adapting to this new environment. They are confused by all the new things they encounter and experience, they dread not knowing the language well enough to buy themselves shoes, for example, and they become entirely engrossed by the perspective of earning as much money as possible. The immigrants lose their peace, but they are indeed active, as the American society is<sup>14</sup>.

Hamsun then criticises the American stark patriotism, Americans organising parades to honour their war veterans, a symbolic expression of the strong feelings they have for their country. However, he considers them to be self-centred, ready to attack anyone opposing their wishes. "Their patriotism is without boundaries; it is a patriotism that never blinks"<sup>15</sup>, he says. More than that, they seem to be completely unaware of what is happening beyond

---

<sup>9</sup> See Sanda Tomescu Baciu, "Knut Hamsun: the Artist and the Wanderer", in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Philologia*, LV, 1, 2010, p. 26, starting from the dichotomy nature-society.

<sup>10</sup> Andersen, *op. cit.*, p. 183.

<sup>11</sup> Flanagan, *op. cit.*, p. 397.

<sup>12</sup> Hamsun, Knut, *Fra det Moderne Amerikas Aandsliv*, P.G. Philipsens Forlag, Copenhagen, 1889, p. 1.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 3-4.

<sup>15</sup> "Deres Patriotisme er uden Grændser; det er en Patriotisme, som aldrig blinker" (Our translation) *Ibid.*, p. 5.



their country, thinking that they are the ones creating everything new, that there is no such freedom, no such development, there are no such intelligent people as in America. He sums it up in one sentence: "There is only one country: America; what's out there, beyond it, is nothing good."<sup>16</sup>

Above all, Hamsun was struck by the greedy materialism he could see everywhere in America. Most Americans had emigrated for economic reasons, so it was only natural that all their energy was directed towards earning as much as possible in as little time as possible. He maintained his opinion years later, when publishing the article "*Festina Lente*", in *Aftenposten*, in 1928: "God is forgotten, the mighty dollar has taken his place and the mechanic cannot ease the troubled soul. The road is closed. Under circumstances such as these America only increases speed. America will not stop for anything, it wants to get on, go on, forge a way ahead. Should America turn back? Absolutely not! It simply increases the pace a hundredfold, acts the hurricane and whips life up to a white heat. In Europe nowadays we have the word Americanism, the old days had *festina lente*."<sup>17</sup> Nonetheless, he cannot help noticing, not without a certain admiration, how determined and ambitious the Americans are: "A New Yorker is still alive who last winter lost his immense fortune speculating in railroad lands. At present he has a job as a clerk in a branch office, but he will try again! If you think he is going to give up, you are mistaken. An American is not cut out that way."<sup>18</sup>

### American Legacy

Despite the harsh criticism Knut Hamsun showed towards the New World, he would be inspired by it throughout his writing.<sup>19</sup> We have decided to discuss *Fear*, a short story which he published fifteen years after his return from America, in the collection of short stories *Brushwood*. We consider it representative for Hamsun's life as a worker in the Midwest, as he relates an episode that took place while working in a lumber firm for Henry Johnston in Madelia, Minnesota. It is also iconic for his belief that "rootlessness breeds lack of responsibility, disregard for law and order, and a seeming disdain for the dignity of man. And yet, while it appears that the law of the jungle rules life, there nevertheless emerges in his writings a kind of moral condemnation of evil."<sup>20</sup>

<sup>16</sup> "Det er ét Land: Amerika; hvad der er over dette er ikke af det gode." (Our translation) *Ibid.*, p. 6.

<sup>17</sup> Knut Hamsun, *Festina lente*, article published in *Aftenposten*, 12<sup>th</sup> of December 1928, translated by Richard Nelson Current, *Knut Hamsun Remembers America: Essays and Stories, 1885-1949*, University of Missouri Press, Columbia and London, 2003, p. 132.

<sup>18</sup> Richard Nelson Current, *op. cit.*, p. 23.

<sup>19</sup> Tom Conner, "Going Off the Beaten Path: Knut Hamsun's Forays into Travel Writing", *Nordlit*, nr. 38/2016, Tromsø, <http://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/3766/3656> (Accessed: 25.08.2017)

<sup>20</sup> Sverre Arestad, *op.cit.*, p. 154.

Madelia was the place where “Jesse James, America’s most bloodthirsty and most powder-blackened bandit finally was captured and killed”<sup>21</sup>, where Hamsun had gone to stay and manage the lumber firm owned by Johnston, the former teacher who had taught him English, while he was making a trip, with his wife, in the East of the country. During the day, he would be selling lumber, in the evening he would be taking the money he had made to the bank, while at night he would be all alone in a big house, with no neighbours nearby. Although he admits feeling bored sometimes, Hamsun did not feel afraid at all, until one night, when the working day lasted longer than usual and he arrived too late at the bank to deposit the 800 dollars he had made that day. “There was to be a night, however, when I became seized by a hair-raising fear the like of which I neither before nor since have experienced. And for a long time afterwards I bore the mark of my experience that night.”<sup>22</sup> Hamsun recalls. As he was writing late in the night, he heard the door and realised there were thieves attempting to enter the house. Trembling with fear, carrying a revolver in his hand, the young immigrant got bolder as he relied on the heavy door and threatened the perpetrators. He fired outside the single bullet he had and the thieves run away, leaving him awake throughout the rest of the night. The story ends, he escaped safe and sound, but the fear lingered and, as he confesses, that night had given him an experience he had never had before:

But I have never been so afraid for my life as that night in the prairie town Madelia, Jesse James’s place of refuge. It has happened to me a couple of times since when I have become frightened that my heart has beat right up in my throat and prevented my breathing. This remains from that night. I had never before known a fear that could manifest itself in this extraordinary manner.<sup>23</sup>

### Concluding remarks

The portrait of America as depicted by Hamsun is that of a country dominated by self-sufficiency and materialism, a country of Yankees in pursuit of fortune and social influence, with little interest for arts or literature. But the young writer looked at America with the eyes of an idealist: “Hamsun’s view of life was the view of an aesthete. To him the ideal society was one which displayed a special harmony resulting from mutual confidence, tolerance and graceful customs among its members.”<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Knut Hamsun, *Fear*, translated by Sverre Arestad, *op.cit.*, p. 166.

<sup>22</sup> Knut Hamsun, *Fear*, translated by Sverre Arestad, *op.cit.*, p. 168.

<sup>23</sup> Knut Hamsun, *Fear*, translated by Sverre Arestad, *op.cit.*, p. 171.

<sup>24</sup> Harald Næss, *op.cit.*, p. 312.

He still appreciated some of the core American values: “The principles according to which America takes the dregs of Europe and turns them into good people ... are not disappointing, for they are the principles of humanitarianism and equal liberties ... the great wonderful community feeling which America can teach all people in the world.”<sup>25</sup>

America did not make his dream of writing and bringing poetry into the lives of Norwegian-Americans come true as he remained a keen observer, a wanderer that was not so eager to give up his cultural heritage in order to adapt and become American. But America continued to animate his thoughts and we envisage a further theme for research, namely the analysis of the American influence in Hamsun’s writing.

## BIBLIOGRAPHY

- Andersen, Arlow W., “Knut Hamsun's America”, *Norwegian-American Studies*, Volume 23, edited by Carlton C. Qualey, Norwegian-American Historical Association, Northfield, Minnesota, 1967, pp. 175-203.
- Arestad, Sverre, “Hamsun and America”, in *Norwegian-American Studies*, Volume 24, edited by Kenneth O. Bjork, Norwegian-American Historical Association, Northfield, Minnesota, 1970, pp. 148-192.
- Astrup Larsen, Hanna, *Knut Hamsun*, Alfred A. Knopf, New York, 1922.
- Conner, Tom, “Going Off the Beaten Path: Knut Hamsun’s Forays into Travel Writing”, *Nordlit*, nr. 38/2016, Tromsø, <http://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/3766/3656>.
- Current, Richard Nelson (editor and translator), *Knut Hamsun Remembers America: Essays and Stories, 1885-1949*, University of Missouri Press, Columbia and London, 2003.
- Flanagan, John T., “Knut Hamsun’s Early Years in the Northwest”, in *Minnesota History Magazine*, No. 20 (December 1939), pp. 397—412, available also online at <http://collections.mnhs.org/MNHistoryMagazine/articles/20/v20i04p397-412.pdf>.
- Hamsun, Knut, *Fra det Moderne Amerikas Aandsliv*, P.G. Philipsens Forlag, Copenhagen, 1889.
- Hamsun, Knut, *Raedsel, Kratskog: Historier og Skitser*, Copenhagen, 1903.
- Lovoll, Odd S., *The Promise of America. A History of the Norwegian-American People*, Revised Edition, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1999, p. 214.
- Næss, Harald, “Knut Hamsun and America”, in *Scandinavian Studies*, Vol. 39, No. 4 (November 1967), pp. 305-328, Published by University of Illinois Press on behalf of the Society for the Advancement of Scandinavian Study, available also online at <http://www.jstor.org/stable/40916881>.
- Tomescu Baci, Sanda, “Knut Hamsun: the Artist and the Wanderer”, in *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Philologia*, LV, 1, 2010, pp. 23-28.

---

<sup>25</sup> Knut Hamsun, in an article written in *Aftenposten*, Oslo, January 21, 1885, as cited by Harald Næss, *op. cit.*, p. 307.

## **MY STRUGGLE – FROM AUTOBIOGRAPHY TO PERFORMATIVE BIOGRAPHISM**

**ȘTEFANA POPA<sup>1</sup>**

**ABSTRACT.** *My Struggle – from Autobiography to Performative Biographism.*

The present article aims at showing that the work of the contemporary Norwegian author Karl Ove Knausgård, a series of six volumes entitled *My Struggle*, fulfills the criteria specific to various literary (sub)-genres. I will investigate the particularities that raise the most questions regarding the framing of such a work and analyze three categorizations of *My Struggle*, i.e. autobiography, autofiction and performative biographism. The analysis will be constructed especially in the context of Norwegian and Scandinavian literary space, but international perspectives will also be taken into consideration.

**Keywords:** *autobiography, autofiction, Norwegian literature, fictional pact, truth*

**REZUMAT.** *Lupta Mea – de la autobiografie la biografism performativ.*

Articolul de față își propune să arate că proza în șase volume *Lupta Mea*, a autorului norvegian contemporan Karl Ove Knausgård, îndeplinește criteriile de analiză specifice mai multor (sub)-genuri literare. Se vor investiga particularitățile care problematizează localizarea operei într-un gen proximal și se vor examina trei posibile încadrări ale acesteia, ca autobiografie, autoficțiune și biografism performativ. Analiza va fi construită în special în contextul spațiului literar norvegian și scandinav, dar vor fi luate în considerare și perspective internaționale, atunci când va fi cazul.

**Cuvinte cheie:** *autobiografie, autoficțiune, literatură norvegiană, pact ficțional, adevăr*

### **Introduction**

This article investigates the work of the contemporary Norwegian author Karl Ove Knausgård, a series of six volumes entitled *My Struggle*, by analyzing the particularities that make possible the framing of such a work in three different categories, i.e. autobiography, autofiction and performative biographism.

---

<sup>1</sup> Ph. D candidate at the “Babes-Bolyai” University (Faculty of Letters, Norwegian Literature) of Cluj-Napoca (Romania), e-mail: popa\_stefana\_teodora@yahoo.com

Ever since Arne Melberg, in his review entitled *We lack words*, stated that the literary world “doesn’t know what to say about Karl Ove Knausgård or about much else in present literature”<sup>2</sup> (my transl.), scholars have struggled to prove him wrong and to find words to understand the Norwegian writer. Except for the ‘classical’ approaches, that argue that *My Struggle* is an autobiographical or autofictional novel, an autonarration or simply a ‘hybrid work’, the Scandinavian literary critique has proposed new terms like ‘litterær kentaur’, ‘fiktionsfri fiktion’, ‘performativ biografisme’.

The paper is divided into three main parts, each of them trying to determine whether the novel<sup>3</sup> possess the characteristics of a specific literary sub-genre or not. I have chosen a chronological partition, from autobiography, a well-known term, to performative biographism—a new, experimental category.

### Autobiography and its further developments

*My Struggle* has often been discussed as an autobiographical work. The most common shape for an autobiography is “characterized by autodiegetic, i.e. 1<sup>st</sup> person, subsequent narration told from the point of view of the present”<sup>4</sup>, most often focusing on “psychological introspection and a sense of historicity frequently implying, in the instance of a writer’s autobiography, a close link between the author’s life and literary work”<sup>5</sup>. Even if its most prominent characteristic is 1<sup>st</sup> person narrative, there are exceptions to be found, works in which the events are narrated in the 3<sup>rd</sup> person or even autobiographies in epistolary form or in verse (e.g. Gertrude Stein’s *The Autobiography of Alice B. Toklas* in 1933, Christa Wolf’s *Kindheitsmuster* from 1976 and William Wordsworth’s *The Prelude: 1799,1805,1850*)<sup>6</sup>.

The list of theorists that dedicated themselves to the study of autobiography is long, but one of the most important and mentioned scholars in this respect is Philippe Lejeune. In his book, *Le pacte autobiographique*, published for the first time in 1975, he tries to clarify some distinctions between autobiography and its related genres (biography, memoirs, journal, etc.) by proposing a definition from the reader’s point of view.

---

<sup>2</sup>Arne Melberg, “We lack words” *Aftenposten*, Oslo, 15.Jan.2010 <https://www.aftenposten.no/mening/kronikk/Vi-mangler-ord-233530b.html> -Accessed 04.09.2017: “vet ikke hva den skal mene hverken om Karl Ove Knausgård eller mye annet i dagens litteratur”, (“Vi mangler ord”).

<sup>3</sup> Even though there are voices that disagree in calling the work a novel, I consider that since the subtitle on the cover is “A novel” it is appropriate to call it in this way.

<sup>4</sup> Schwalm, Helga. “Autobiography.” *The living handbook of narratology*. Hamburg, 11. April 2014 <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/autobiography> -Accessed: 28.08.2017.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

According to Lejeune, autobiography is a “retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality”<sup>7</sup>. Different variations of this definition will be encountered in the attempts to theorize more recent subdivisions of the autobiographical prose that emerged from it, and that are specific to the contemporary literary tendencies.

In order to classify a work as autobiographic, Lejeune establishes the conditions that have to be fulfilled in a work at the same time: the author, the narrator and the main character must be identical and to refer to a real person; the work must be in prose; the point of view of the narrative must be retrospective and the work must depict a story of a personality<sup>8</sup>. Furthermore, the French theoretician introduces an *autobiographical pact* that must be honored in order to call a text an autobiography. It implies that in such a text, there must be an identity between the author, the narrator and the main character<sup>9</sup>. Except for this pact, Philippe Lejeune suggests another one, the *fictional pact*, which presumes that there is no similarity between the name of the author and the name of the protagonist, while on the cover of the book the word “novel” appears<sup>10</sup>.

Knausgård’s six-volume novel does respect some of the criteria that this genre imposes, but it is not an autobiography, in a traditional sense. It has, undoubtedly, an autobiographical character, since it reveals explicitly the life of the empirical Norwegian author Karl Ove Knausgård. There is also an identity between the name of the author, narrator and character clearly expressed, and the title includes the possessive pronoun ‘my’. But the perspective is not always retrospective, the journal pages are written in present tense, the narrative is often interrupted by short essays or reflections and, most importantly, under the title the word ‘novel’ is written.

Moreover, in *My Struggle* these two pacts interfere, the novel meets some conditions from each of them. About this situation, Lejeune noted that “in practice, no example of such a study comes to my mind. And if the case does present itself, the reader is under the impression that a mistake has been made”<sup>11</sup>. If a work in which such a combination can be encountered, the French theorist would not consider it a novel, nor an autobiography, but simply a lying, deceiving form of writing. But one must take into consideration that *Le pacte autobiographique* was written in 1975 and since then, especially in the latest decades, many ‘hybrid’ works have been published. Researchers in the literary field have investigated the variations of the phenomenon and tried to enhance the substantial work of Lejeune.

---

<sup>7</sup> Philippe Lejeune, *On Autobiography*, Translated by Katherine Leary, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, p. 4.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 18.

One of the further developments of the autobiographical pact, which is of interest in this paper, especially because it belongs to the Scandinavian space, is that of the Danish theorist Poul Behrendt, who introduces the concept of 'double contract'. If in Norway the attempts to theorize *My Struggle* have been rather shy, in Denmark a greater number of critics and theorists have centered their work around their Norwegian neighbor's prose. Although the concept proposed by Poul Behrendt was not designed specifically for Knausgård, it has been largely used by several critics and literature students in their articles or papers<sup>12</sup>.

In his book *Double contract. An aesthetic novelty*<sup>13</sup>, he elaborates a more solid study on the concept mentioned for the first time in an essay from 1997. He explains that traditionally, between a writer and a reader can be established two types of contract, named earlier by Lejeune *pacts*. A first one, in which the reader is convinced that the facts in the book are real, have really happened and can be empirically demonstrated and a second one, fictional contract, where everything written in the book is pure fiction and it does not have a correspondent in real life<sup>14</sup>.

The novelty that Behrendt brings to the understanding of autobiographical literature is that these two types of contract can coexist in the same literary work. They do not exclude each other, as it was once shown by Philippe Lejeune, but they work together in order to give meaning to the text. For the double contract to happen there are two important conditions that have to be taken into consideration. Firstly, there must be a time shift from one contract to another and secondly, a reader deception must take place. Behrendt notes that "In that moment when [...] secret notes are evoked and are named as an integrated part of the work's devices, the double contract emerges in its basic form – it takes the shape of a time displacement in the establishment of two mutual incompatible contractual relationships"<sup>15</sup> (my translation).

---

<sup>12</sup> See, for example, the article of Trond Haugen, *Sirkulasjonen av virkelighet*, available at <http://2001-10.prosa.no/artikkel.asp?ID=687> – Accessed at 25.08.2017, Jo Beck-Karlsen's chronicle *Speil og virkelighet* in *Dagbladet*, 17.November 2010, available at <http://www.dagbladet.no/kultur/speil-og-virkelighet/64302677> -Accessed at 25.08.2017, Maria Nielsen's master thesis: *Er jeg mannen i mitt liv? En analyse av sjanger og selvframstilling i Karl Ove Knausgårds*

Min kamp og Vladimir Nabokovs Speak, Memory, University of Oslo, 2012 available at <http://www.duo.uio.no/publ/ILOS/2012/161955/Masteroppgavex-xMariaxNielsen.pdf>, Accessed at 25.08.2017 or Lisa Beck Andersen's paper *Å gi faen og si det som det er: en analyse af, hvordan elementer fra virkelighed og fiktion udnyttes i romanserien Min kamp (2009–) af Karl Ove Knausgård* available at <http://sprogbiblioteket.au.dk/fileadmin/www.nobel.bibliotek.au.dk/linksamling/nordisk/Bach2011nospec9769.pdf> - Accessed at 25.08.2017.

<sup>13</sup> Poul Behrendt, *Double contract. An aesthetic novelty*, Gylendal, Copenhagen, 2006, (*Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*).

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 19.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 20: " I det øjeblik, hvor [...] 'hemmelige noter' fremkaldes og udnævnes til en integreret del af værket's anlæg, opstår dobbeltkontrakten i sin grundlæggende skikkelse – i form af en tidsforskydning i fastlæggelsen af to indbyrdes uforenelige aftaleforhold".

The reader's deception refers to the fact that initially, the reader is lured into one contract – a fictional one, for example – only to later find out that the work is actually established on a prerequisite of a reality contract. One traditional contract is not sufficient for the understanding of such works. This “game” between writer and reader, that takes place on the border between reality and fiction, is necessary for the unveiling of text meaning. Behrendt underlines that “unlike hybrid or fusion concepts like fictions or autofictions, that postulate in advance an unity, which (probably) doesn't exist, the double contract emerges from the opposite prerequisite, the reader's deception, which is a moral category”<sup>16</sup> (my translation).

Poul Behrendt provides a useful instrument for the study of such texts that are situated on the borderline between different literary genres or sub-genres, a phenomenon that is characteristic to contemporary literature. Still, its applicability in the case of *My Struggle* might be limited. There is no doubt that the problem of reality vs. fiction is central in the Norwegian work and the reader moves between two different contracts. However, there is no moment of truth exposal, necessary for the double contract to happen.

### Autofiction

In this debate around the sub-genre of the prose *My Struggle*, new terms have come up and new attempts of inventing concepts have been seen in many scholars' works. Nevertheless, a well-established theoretical concept that could be adequate to the framing of the novel would be that of autofiction. Although relatively new, it has a long tradition and it has been debated and studied for decades.

The term ‘autofiction’ was introduced for the first time by Serge Doubrovsky in order to describe his novel, *Fils*, published in 1977. On the back cover of the book, he defines his work as a “fiction of strictly real events or facts, if we want, autofiction, of having entrusted the adventure of language with the language of adventure, outside the wisdom of the traditional or new novel.”<sup>17</sup>

The emergence of autofiction is also seen in correspondence with the rules of autobiography promoted and enunciated by Philippe Lejeune. Doubrovsky entered in a textual dialogue with his fellow colleague and tried to complete his partition described in *Le Pacte Autobiographique*. As it was formerly mentioned in this paper, in the view of Lejeune, a work in which there is an identity between the name of the author, narrator and main character cannot be a novel. Autofictional works come to solve this problem by demonstrating the opposite thing. Jaques

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 59: “i modsætning til hybrider eller fusionsbegreper som *faktion* eller *autofiktion*, der på forhånd postulerer en enhed, som (muligvis) ikke findes, udgår dobbeltkontrakten fra den modsatte forudsætning, dvs. læserbedraget, som er en moralsk kategori”.

<sup>17</sup> Catherine Cusset, *The limits of autofiction*. 2012 <http://www.catherinecusset.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/THE-LIMITS-OF-AUTOFICTION.pdf> Accessed at 03.09.2017.



Lecarme states that a work is an autofiction if the “author, narrator and protagonist share the same nominal identity and the generic title indicates that the narrative is a novel.”<sup>18</sup>

Another name that must be mentioned here is that of Philippe Gasparini, whose recent work *Autofiction: Une aventure du langage* (2008) is an attempt to enlighten the researches in the field by analyzing autofiction from a historical perspective and highlighting the importance of readers’ reactions. Although he admits the difficulty of providing a good, complex definition, Gasparini articulates the following: “Autobiographical and literary text that features numerous oral qualities, formal innovations, narrative complexity, fragmentation, separation from the self, disparateness and auto-commentary, which tends to problematize the relationship between writing and experience”<sup>19</sup> (my translation).

This definition is the perfect portrayal of the knausgårdian novel that impresses by the particularities of its language, the alternation between long observations, essays, journal pages, analepsis and prolepsis, the merciless depictions of reality, the psychological (auto)analysis and the risks that he takes in his approach of intimate, private problems.

A key dimension of autofiction is the reception of it. Shands, Mikrut, Pattanaik and Ferreira-Meyers mention in the Introduction of the book *Writing the Self: Essays on autofiction* that “autofiction follows the autobiographical novel, but transposed to our times in different ways, partly because readers’ text reception changed”<sup>20</sup>. The fact the autofiction is particularly connected with contemporary literature is an idea suggested also by Philippe Gasparini, on a conference about the development of the genre. “I will start from the hypothesis that autofiction is the name of a genre or of a generic category. And that this name is applicable, first and foremost to contemporary literary texts”<sup>21</sup> (my translation).

Ferreira – Meyers brings into discussion the existence of an “autofictional pact”, used already by some scholars in their studies about this genre. This pact implies “an intimate narrative whose author, narrator and protagonist share the same nominal identity and whose text and/or peritext indicate it is a fiction”<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Karen Ferreira-Meyres in Kerstin W Shands, Giulia Grillo Mikrut, Dipti R. Pattanaik, Karen Ferreira-Meyers, *Writing the Self: Essays on Autobiography and Autofiction*. Elanders, Sweden, 2015, p. 209.

<sup>19</sup> McDonough, Pitcher, Sara. *How to Read Autofiction*. Wesleyan University, Connecticut, April 2011, p. 14: “Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d’oralité, d’innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d’altérité, de disparate et d’autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l’écriture et l’expérience”.

<sup>20</sup> Kerstin W Shands, Giulia Grillo Mikrut, Dipti R. Pattanaik, Karen Ferreira-Meyers, *op.cit.*, p. 7.

<sup>21</sup> Philippe Gasparini, “De quoi l’autofiction est-elle le nom ?”, *Autofiction.org*. 9. Oct. 2009 <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini> -Accessed at 20.08.2017: “Je partirai e l’hypothèse que l’autofiction est le nom d’un genre ou d’une catégorie générique. Et que ce nom s’applique, d’abord et avant tout, à des textes littéraires contemporains”.

<sup>22</sup> Karen Ferreira Meyres in Kerstin W Shands, Giulia Grillo Mikrut, Dipti R. Pattanaik, Karen Ferreira-Meyers, *op. cit.* p.210.

This autofictional pact is also considered a protection device. Ferreira-Meyers brings Annie Ernaux in the discussion, who states that “the autofictional pact of the peritext (the appearance of the word ‘novel’ on the cover, for example) lifts ‘interior censorship’ and allows the author to go as far as possible in the exposure of familial, sexual and school-related unspoken”<sup>23</sup>. It is known that precisely in the case of *My Struggle*, the paratext on the cover helped both the author and the publishing-house to protect themselves from Knausgård’s relatives who threatened them with a lawsuit.

The autofictional genre is particularly connected with feelings, emotions, real experiences that human beings have been through. “Autofiction usually feeds on extreme and painful experiences: death, illness, abandonment, madness and loss. Going to the heart of a human tragedy, finding a voice that expresses pain, the universality of pain, is what makes autofiction worthwhile”<sup>24</sup>. The Norwegian novel is an example of how emotions make a story extra-ordinary and how intensity lifts the text from banality.

### Truth and memory in autofictions

The question of truth occupies a central place in self-referential literature. While some scholars contest the capacity of autofiction to tell the truth, claiming that it does exactly the opposite, others feel that, on the contrary, it is the closest to the truth genre possible. Catherine Cusset argues in her paper *The limits of autofiction*, that “the only thing that is fictional in autofiction is the language while the facts are real”<sup>25</sup>.

In a paper about autobiographical novels, Schmitt and Kjerkegaard talk about the capacity that authors have of telling the truth. They consider that “unless readers have access to audio recordings or precise ‘reports’ of their pasts, the only way to write an autobiography is to undertake a constitution of one’s past by means of ‘the bits and pieces available in [one’s] memory”<sup>26</sup>. It is as close to the truth as possible. But the necessary condition is that the writer has to be honest with what he remembers and to be faithful to his commitment to rendering the life in its raw form. “There can be no compromise with the truth. The acceptance of self-destruction, the sacrifice of oneself and of the other on the altar of literature would be the proof that you are a real writer, a writer for whom literature is an absolute”<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 213.

<sup>24</sup> Catherine Cusset, *loc cit*.

<sup>25</sup> *Ibid*.

<sup>26</sup> Arnaud Schmitt, Stefan Kjerkegaard, *Karl Ove Knausgaard’s My Struggle: A Real Life in a Novel*. *Auto|Biography Studies*, Vol.31, NO.3, 553-579, 2016, p. 567

<sup>27</sup> Catherine Cusset, *loc.cit*.

An interesting perspective on the fallible process of recollection is given by Schmitt and Kjerkegaard, who believe that the writing is used in order to remember, and not the other way round. By putting down what one thinks that remembers, memories come back and the effort is considered sincere. "The fact that Knausgaard misremembers does not brand *My Struggle* as fiction. The key factor is that he writes to remember, he endeavors to remember his life, and he recreates his past and fills the void of oblivion with narrative. To put it differently, it is the narrative effort that needs to be autobiographical for the text to be perceived as a realistic rendering of life".

In the case of *My Struggle* many stated that Knausgård's declared project of telling the truth and nothing but the truth is impossible to achieve because one cannot remember everything from one's life, thus it is condemned to be a lie. But "autofiction is not about factual accuracy, because writing sometimes requires a concentration of facts not to be repetitive and also because memory is not accurate. But the writer has a pact with him/herself, which is not to lie, not to invent just for the sake of fiction, but to be as honest as possible"<sup>28</sup>.

The Norwegian writer himself talks about truth in his controversial novel. "When I write something, I can't remember in the end if this is a memory or if it's not – I'm talking about fiction. So for me it's the same thing. It was like I was writing a straight novel when I was writing this but the rule was it had to be true. Not true in an objective sense but the way I remember it. There's a lot of false memory in the book but it's there because it's the way it is, it's real"<sup>29</sup>.

In Scandinavian literary tradition, to write in the way that Knausgård does is uncommon, mostly from an ethical perspective and considering the geographical coordinates of the literary space. There have been other appreciated writers that created valuable autofictional works, like Dag Solstad or Tomas Espedal, most recently, but they haven't been regarded as shocking as Knausgård among their readers. Writing about one's private life, picturing real persons with their real names, presenting shameful or disgraceful events has been done once before, in the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Around 1900, the bohemian group "Kristiania Bohemen" was formed and it had a great influence on the literary and cultural life of those times. The leader of the movement was Hans Jæger, a writer, philosopher and anarchist and he promoted the nine commandments that bohemians should follow, one of which was "you shall write your own life". It is the kind of thinking that we can also identify in Knausgård's big project, for the first time ever since the bohemian movement.

*My Struggle* can be also read as a manifesto. Even if its author doesn't proclaim himself the creator of a new wave in literature, the discourse in the novel goes often in that direction. The ambitions of Knausgård to what concerns

---

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Karl Ove Knausgård, *My Struggle. Fifth book: a novel*, Oktober, Oslo, 2010 (*Min kamp. Femte bok: roman*).

the way one should write are visible in the books through passages like “Just the thought of fiction, just the thought of a fabricated character in a fabricated plot made me feel nauseous (...). It was a crisis, I felt it in every fibre of my body, something saturating was spreading through my consciousness ... because the nucleus of all this fiction, whether true or not, was verisimilitude and the distance it held to reality was constant”<sup>30</sup>.

### Performative biographism

The unique features of the novel *My Struggle* encouraged the occurrence of new terms and concepts in literary analysis. Another Danish critic and scholar who dedicated his work to the establishment of a theoretical frame suitable for Knausgård’s six-volume novel is Jon Helt Haarder. In his book *Performative biographism. A mainstream in the late modern Scandinavian literature*<sup>31</sup> from 2014 he tries to define the new tendencies that have dominated the Scandinavian autobiographical literature in the last decade.

He explains the need to establish a new term in order to describe the phenomena that are visible nowadays in literature and arts, in general, and are connected with self-exposure. Haarder admits that this kind of practices, of showing yourself to a public and creating art out of it are anything but new. What he suggests is that we should investigate the new developments of old practices and that new approaches should come forward, without ignoring the historical context.<sup>32</sup>

In his view, the recent phenomena represent a “broad cultural movement in which artists use themselves and other real people in a concrete, esthetic game with readers’ and public’s reactions”<sup>33</sup>(my translation). Although he is mostly concerned with the literary field, he aims at creating a solid basis for the concept, so that it could be applied outside literature as well. In this paper, I will take into consideration only the elements relevant for the analysis of the Knausgårdian prose.

Haarder’s perspective on the new wave of literature takes the shape of performative biographism, a concept in which he combines two types of artistic acts. He states that in order to understand contemporary literature one has to borrow instruments from other fields of study. The simple use of concepts and

<sup>30</sup> Karl Ove Knausgård, *My Struggle. Second book*, Oktober, Oslo, 2009 (*Min kamp. Andre bok: roman*).

<sup>31</sup> Jon Helt Haarder, *Performative biographism. A mainstream in the late modern Scandinavian literature*, Gyldendal, Copenhagen, 2014 (*Performativ biografisme. En hovedstrømning i den senmodernes skandinaviske litteratur*).

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 102.

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 103: “en bred kulturel strømning der består i at kunstnere (og andre kulturproducenter) bruger sig selv eller andre virkelige personer i et æstetisk betonet spil med læserens og offentlighedens reaktioner”.

terms specific to literary studies does not seem to be enough anymore. Writers themselves have started to mix elements from various spheres in their writings, which requires the same reaction from critics and theorists. Haarder borrows the first term from *performance art*, “a genre in which art is presented “live,” usually by the artist but sometimes with collaborators or performers. It has had a role in avant-garde art throughout the twentieth century, playing an important part in anarchic movements such as Futurism and Dada.”<sup>34</sup> This combination of performance acts and the traditional practice of revealing biographical details can lead to interesting further discussions under the name of performative biographism.

Some features of the phenomenon distinguish it from other literary categorizations. Public feedback, moral reaction or the focus on the marginalized elements of life are specific to performative biographism. They can also be identified in the work of Karl Ove Knausgård. Jon Helt Haarder mentions that “the autobiographical reference is a “reality effect” that provokes, calls for reactions. In principle, we react in one of two ways: either morally (...) or by questioning the trueness of what is being narrated”<sup>35</sup> (my translation). After the first publication of the novel *My Struggle* the wave of reactions was incredibly big, even shocking, one might say. By using his real name, which is quite uncommon in Norway, the writer made it very easy for those who were curious, to identify his family, relatives, friends and teachers. After reading the first volume, which is abundant in very shameful and degrading details about Knausgård’s father and grandmother, members of his father’s family threatened him and the publishing house with lawsuit and called his book “Judas literature”, full of untruthful stories, in an open letter sent to the Norwegian newspaper, *Klassekampen*. “This is confessional literature, non-fiction we are talking about. Judas’s literature. It is a book full of insinuations, lies, erroneous depictions of persons, purely exposing”<sup>36</sup> (my translation).

Moreover, the press engaged itself in a “detective” work and tried to find out how much of what is being told in the books is true and to what extent. For instance, *Morgenbladet*, a respected Norwegian newspaper, published in January 2009 an article entitled *Defense for a dead man (Forsvar for en død mann)*. Its writers took a trip to the hometown of Karl Ove Knausgård, where he used to live with his father and interviewed former neighbors, locals who knew the

---

<sup>34</sup> <http://www.theartstory.org/movement-performance-art.htm> accessed at 25.08.2017.

<sup>35</sup> Jon Helt Haarder, *op. cit.* p. 105: “den (selv)biografiske reference er en virkelighedseffekt der provokerer, kalder på reaktioner. I princippet reagerer vi på to måder: enten moralsk (...) eller ved at betvivle sandheten av det fortalte”.

<sup>36</sup> Lisa Bach Andersen, “*To don’t care and say it as it is: An analysis of how elements of reality and fiction are used in the novel series My Struggle (2009-) by Karl Ove Knausgård*, Nordisk Sprog og Litteratur, Nordisk Institut, Aarhus, 3.March 2011, p. 4: “Dette er bekendelseslitteratur og sagprosa, vi taler om. Judaslitteratur. Det er en bog fuld af insinuationer, usandheder, fejlagtig beskrivelser af personer, ren udlevering”. (*Å gi faen og si det som det er: En analyse af hvordan elementer fra virkelighed og fiktion udnyttes i romanserien Min Kamp (2009-) af Karl Ove Knausgård*.

family, took pictures of their old house and talked to past teachers, in an attempt to verify the accuracy of what was portrayed in the novel, as well as subtly accusing the writer of being immoral<sup>37</sup>.

As mentioned before, an important role in performative biographism is played by the reactions that it generates and how they influence the further evolution of the work. The element of feedback from the critical apparatus affects the esthetics of the work. After the publishing of the first volumes *My Struggle*, the public had reactions that influenced the writing of the next parts in different ways. The author was forced to produce a certain number of pages so the process of writing was going really fast and the quality of the text might have been affected. Also he censured himself and he tried to be more public-orientated. Schmitt and Kjerkegaard support this idea by stating that “the serialized format obviously contributes to the textual lushness, while adding complexity to the reception process”<sup>38</sup>.

In this kind of literary projects, particular attention is dedicated also to elements that are not normally seen as meaningful, rich or relevant in the context of writing a consequential work. “Art gains authenticity by seeking for the uncultivated, the raw, the corporal, the low cultural left overs, in short, all that in the past had been removed and considered irrelevant for art”<sup>39</sup>(my translation). Knausgård’s novel is based on this kind of peripheral, mundane details, considered irrelevant, shameful or repugnant elements, that normally make the work heavy, difficult to read and to follow, things that would be left outside in a classical novel.

## Conclusions

*My Struggle* is, nevertheless, a controversial novel that has dominated the literary world in the last decade. By possessing unique features, it has challenged many theorists and critiques that have tried to establish some theoretical grounds for a better understanding of it. This paper showed how different literary concepts and terms can be useful in the attempts of finding a framing sub-genre for the Norwegian work. Aside from stretching different directions for further analyses of the novel *My Struggle*, this multitude of viewpoints can be understood as symptomatic for the challenges that contemporary literature has to face. Although it might be the most famous example at the present time,

---

<sup>37</sup> \*\*\* [Defense for a dead man](#), Morgenbladet, Oslo, 29. Jan. 2010 – Accessed 28.08.2017, ([Forsvar for en død mann](#)).

<sup>38</sup> Arnaud Schmitt, Stefan Kjerkegaard, *Karl Ove Knausgaard's My Struggle: A Real Life in a Novel*. *Auto|Biography Studies*, Vol.31, NO.3, 553-579, 2016, p. 572.

<sup>39</sup> Jon Helt Haarder, *op. cit.*, p. 115: “Kunsten vinder autenticitet ved å opsoøge det uopdyrkede, det rå, det korporlige, det lavkulturelle affald – kort sagt alt det der på forhånd har vaeret sorteret fra som irrelevant for kunst”.

Knausgård is not a singular case. Authors from Scandinavia and all around the world have published all kinds of writings that question the issue of literary genre and the already established rules of literature, in general. Thus this controversy around the nature of Knausgårdian prose can be also seen in a global perspective and can open new directions in literary theory.

## REFERENCES

- Andersen, Bach, Lisa "To don't care and say it as it is: an analysis of how elements of reality and fiction are used in the novel series *My Struggle* (2009-) by Karl Ove Knausgård, Nordisk Sprog og Litteratur, Nordisk Institut, Aarhus, 3.March 2011, (*Å gi faen og si det som det er - en analyse af hvordan elementer fra virkelighed og fiktion udnyttes i romanserien Min Kamp( 2009-) af Karl Ove Knausgård*).
- Behrendt, Poul. *Double contract. An aesthetic novelty*. Gyldendal, Copenhagen, 2006, (*Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*).
- Cusset, Catherine, *The limits of autofiction*, 2012 [www.catherinecusset.co.uk](http://www.catherinecusset.co.uk)
- Gasparini, Philippe, "De quoi l'autofiction est-elle le nom ?", [Autofiction.org](http://Autofiction.org), 9. Oct. 2009 [www.autofiction.org](http://www.autofiction.org)
- Haarder, Jon Helt, *Performative biographism. A mainstream in the late modern Scandinavian literature*, Gyldendal, Copenhagen, 2014, (*Performativ biografisme. En hovedstrømning I den senmodernes skandinaviske litteratur*).
- Knausgård, Ove, Karl, *My Struggle.Second book:a novel*, Oktober, Oslo, 2009, (*Min kamp. Andre bok: roman*).
- Knausgård, Ove, Karl, *My Struggle.Fifth book:a novel*, Oktober, Oslo, 2009, (*Min kamp. Femte bok: roman*).
- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.
- Melberg, Arne. "We lack words" [Aftenposten](http://Aftenposten), Oslo, 15.Jan.2010, [www.aftenposten.no](http://www.aftenposten.no), (*Vi mangler ord*).
- Schmitt, Arnaud; Kjerkegaard, Stefan. *Karl Ove Knausgaard's My Struggle: A Real Life in a Novel*. *Auto|Biography Studies*, Vol.31, NO.3, 553-579, 2016.
- Shands, W. Kerstin; Mikrut, Grillo, Giulia; Pattanaik, R., Dipti; Ferreira-Meyers, Karen. *Writing the Self.Essays on Autobiography and Autofiction*. Elanders, Sweden, 2015.

\*\*\*[Forsvar for en død mann](http://Forsvar for en død mann). Morgenbladet, Oslo, 29. Jan. 2010.

## Sitography

<http://www.theartstory.org/movement-performance-art.htm>

## RE-WRITING OLD NORSE MYTHOLOGY – SIRI PETTERSEN'S *ODINSBARN*

CRISTINA VIȘOVAN<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Re-writing Old Norse Mythology – Siri Pettersen's Odinsbarn.*

The article focuses on one of the contemporary Norwegian novels that re-write Old Norse mythology. It discusses the various myths or elements of the old mythology that are re-written in a new form, so that the author, Siri Pettersen, can create a mythopoeia which seems unfamiliar at first sight but which, on a deeper level, brings forth associations with the Old Norse mythology. The result is a fantastic world that has many of the characteristics of the world that we live in.

**Key Words:** *re-writing, Old Norse mythology, Odin, anthropogenic myth, Valhalla, Ragnarok, Huldra, Yggdrasil, Bivrost*

**REZUMAT.** *Rescrierea mitologiei nordice - romanul lui Siri Pettersen –*

*Odinsbarn.* Articolul se concentrează asupra unuia dintre romanele norvegiene contemporane care rescriu mitologia nordică. El discută diferitele mituri sau elemente ale vechii mitologii care sunt rescrise într-o formă nouă, așa încât autoarea, Siri Pettersen, să poată crea o mythopoeia care, la prima vedere, pare nefamiliară dar care, la un nivel mai profund, trezește asocieri cu vechea mitologie nordică. Rezultatul este o lume fantastică care are multe dintre caracteristicile lumii în care trăim.

**Cuvinte Cheie:** *rescriere, mitologie nordică, Odin, mitul antropogonic, Valhalla, Ragnarok, Huldra, Yggdrasil, Bivrost*

*Rewriting* is such a wide term that it is sometimes difficult to define. It was coined during the second half of the 20<sup>th</sup> century, but it describes practices that have been used for a long time under various conceptual definitions and in various cultures. Scandinavian literature is no exception.

---

<sup>1</sup> Cristina Vișovan is a PhD student at Babeș-Bolyai University, Faculty of Letters, Department of Scandinavian Languages and Literatures Cluj-Napoca, Romania. She is working on a thesis about the influence of Nordic mythology on contemporary Norwegian literature. E-mail: cristinas8@yahoo.com



In its prime sense *re-writing* refers to the action of copying a text in order to create a duplicate but it also means to “write (something) again especially in a different way in order to improve it or to include new information” (*Merriam Webster Online Dictionary*). It encompasses everything from literal reproductions, transcriptions, translations, to more elaborate forms that seem to be characteristic of postmodern literature such as postcolonial, feminist or ideological rewritings.

In the following article I want to focus on one of the contemporary re-writings of Old Norse mythology in Norwegian literature, *Odinsbarn* (*Child of Odin*), and discuss the myths/parts of the Old Norse mythology that are re-written in order to find out what kind of re-writing they imply.

*Odinsbarn* is a contemporary fantastic novel written by the Norwegian author, Siri Pettersen. She has a background of designer and she frolics in different media such as web, cartoons, illustrations, movie and text. Siri Pettersen has also been active in protests against such organizations as WHO (World Health Organisation) and IMF (International Monetary Fund) as well as against attacking Afghanistan. These acts go hand in hand with her belief that our mission in life is ‘to minimize suffering’ (Søum 34) because we, as a society, are defined by the way we treat each other.

Since she was a small child, Siri Pettersen has been interested in drawing and writing, boxes and mysterious small things, ravens and crows. All these have shaped her first published novel, *Odinsbarn*, which came out in 2013. It won the Fabel Award (2014), while it was also nominated for The Ministry of Culture’s Debut Award for children and youth literature (2014), The Book Blogger’s Prize (2013) and The Norwegian Bookseller’s Prize (2013) as the first in the fantasy genre and the first youth book ever to be nominated for this award.

*Odinsbarn* (Odin’s Child), the first novel in *The Raven Rings* trilogy, is a book that introduces us to a fantastic world that is built on Old Norse mythology but which mirrors in many aspects our real world. According to White, titles are usually the first point in a literary work at which a writer can introduce a mythological prefiguration (White 120). *Odinsbarn* is a name that refers to the anthropogenic myth of the creation of humans in Old Norse mythology. Odin, god of the rulers, of wisdom, of poetry, of death, the most powerful of the Æsir gods and as presented by Snorri Sturlason, head of all the gods of the Nordic mythology, created humankind together with Hænir and Lodur. One day “... they found on land Ash and Embla, / capable of little, lacking fate. Breath they had not, spirit they had not, / character nor vital spark nor fresh complexions; / breath gave Odin, spirit gave Hænir, / vital spark gave Lodur, and fresh complexions” (Larrington 6).<sup>2</sup> Nevertheless, *Odinsbarn* does

---

<sup>2</sup> The Old Norse text says: “... fundu á landi, lítt megandi, / Asc oc Emblo ørløglause. / Qnd þau né áttu, óð þau né hofðu, / lá né læti né lito góða; / qnd gaf Óðinn, óð gaf Hænir, / lá gaf Lóðurr oc lito góða.” (*Edda*, “Vǫluspá” 17-18)

not elaborate the Old Norse creation myth into a motif-pattern.<sup>3</sup> The mighty Odin never appears himself in the novel but in a short story told by a puppeteer: “Who died puppeteer? The king and Odin. Wait. You saw the king and Odin die?”<sup>4</sup>

Odin is also said to have come from his world and stolen a pair of ravens from a king in Ymslanda, the fantastic world created by Pettersen in her novel. According to Old Norse mythology, two ravens Hugin (Thought) and Munin (Memory) are among the animals that accompany Odin. Their role is to fly all over the world and gather knowledge and news which then they impart with the god at dinner time, while sitting on his shoulders - “From this he gets the name raven-god” (Faulkes 33).<sup>5</sup> Significant in this context is to point out that the central god in Ymslanda is a raven. We get the sensation that Odin was a real person and the world of Ymslanda existed before him; he ‘stole’ not only the birds but also their attributes, since in Ymslanda, the ravens are ‘the eyes’ of the Seer, the central god, who finds out everything that happens in the world through his network of well trained ravens.

As a consequence, the title of the novel is only meant to create, in the reader’s mind, associations with the Old Norse mythology, since the main character in the book, Hirka, is a child of Odin, a daughter of Embla, the first woman mentioned in the anthropogenic myth, a *menskr*.<sup>6</sup> A totally new mythological world is created but its pillars are built from elements of the old mythology.

The name Ymslanda in itself is connected with the Nordic mythology. It basically means – ‘Ym’s Lands’. According to Old Norse mythology, Yme was the first creature in cosmos, a primeval giant. Some scholars perceive him as a masculine creature that was capable to create life on his own, while others consider Yme androgynous. Even his name seems to have the meaning of ‘twin’ (Steinsland 112). His offspring gave birth to a whole ancestry of giants. Another creature that emerged at the same time with Yme was the cow Audhumbla; her sons were Bure and Bor and they were of a different ancestry.

---

<sup>3</sup> In his study about *Mythology in the Modern Novel*, White argues that almost all mythological novels with such titles refer again to the title-figure and follow the initial allusion with an extended motif (which designates the system of references to the prefiguration). Thus, the title is used to make us aware of the motif that is to come rather than to establish the prefiguration once and for all. They invite us to “speculate whether the rules of the game are going to be respected” (White 125).

<sup>4</sup> My translation of: “Hvem døde dukkemaker? Kongen og Odin. Vent. Du så kongen og Odin dø?” (Pettersen, *Odinsbarn* 364)

<sup>5</sup> The Old Norse text says: “Því kalla men hann Hrafn-gauð” (*Sturluson, Snorri. Edda* 39)

<sup>6</sup> In modern Norwegian, the word ‘menneske’ means human being, while in Old Norse ‘mennskr’ is an adjective and it means human.

Odin himself was the result of the mixed marriage between Bor and Besla (Yme's offspring). Together with his brothers, the new gods killed Yme to create the world. Yme's bones became the mountains, his flesh became the earth, his blood – the sea, his head – the sky and his eyelashes – the clouds. In the second novel of the Raven Rings series, *Råta* (Rotten), we find out that Ymslanda is actually called after the blind, a feared race that was defeated thousands of years ago. Also known as *umpiri*, the blood of the ancestry, they are now believed to have returned to Ymslanda. In their history the world was created from the first raven – Um, which in time became Ym, so Ymslanda bears the name of the first raven; this hints to the fact that Ymslanda was initially inhabited by the blind who were then chased away, creating a conflict between the two races.

In Old Norse mythology, the world arose as the result of a murder and the giants have always had a reason for revenge, so there is no wonder that the fight between gods and giants is a motif of Nordic mythology. Ymslanda reminds us of the Nordic myth about the creation of the world. The tension that characterizes the relation between gods and giants is re-written in the tension between *menskr*, the blind and the inhabitants of Ymslanda who are of yme ancestry, hinting again at the first creatures that Yme created: "And it is said that when he slept, he sweated. Then there grew under his left arm a male and a female, and one of his legs begot a son with the other, and descendants came from them" (Faulkes 11).<sup>7</sup>

Ymslanda, is inhabited by people who have a common physical characteristic, they all have a tale. The implied reader makes again associations, this time with the Scandinavian folklore that is inhabited, among others, by some seductive forest creatures that are incredibly beautiful and have a tale as a distinctive feature – the *Huldra*. The *Huldra* appears suddenly and lures men in the forest in order to secure freedom or sometimes to suck life out of them. A similar folksong exists in Ymslanda, about a girl who once housed an 'embling' (Embla's offspring) and rotted, because according to people's sayings, one kiss from these 'mysterious monsters' could change the people from Ymslanda into a rotten body. "The song had many lines in which the taleless begged to sleep with the girl, but each time the girl said no. Up to the last line, when she couldn't take it anymore and said yes. She rotted in the forest, like a stump. Hollow. Unrecognisable."<sup>8</sup> While the seductive *Huldra* is nowadays usually represented

---

<sup>7</sup> The Old Norse text says: "... en svá er sagt, at þá er hann svaf, fekk hann sveita, þá óx undir vinstri hendi honum maðr ok kona, ok annarr fótr hans gat son við gðrum, en þaðan af kómu ættir; ..." (*Sturluson, Snorri. Edda* 13).

<sup>8</sup> My translation of: "Sangen hadde mange vers der den halelause tagg om å få ligge med henne, men hver gang sa jenta nei. Helt til siste verset, da hun ikke orket mer og sa ja." (Pettersen, *Odinsbarn* 132)

as a young girl with, long, blonde hair and a cow tale, in older traditions she looked like a rotten stump if seen from behind. When people met her, they first thought she was a normal woman, but then they saw her tale or her hollow back and understood that she was not human. Similar to the *Huldra*, Hirka looks like an inhabitant of Ymslanda and she has no tale. She does not look like a rotten stump, but according to folklore, she, a *menskr*, can turn the people of Ymslanda into a rotten body by kissing them and that's why they call Odin's children 'rotten'. *Menskr* is a race that is condemned and feared.

Manfalla, the capital city of Ymslanda that could house half of the world, is "a soundless sea of people, tamed by heat and sadness".<sup>9</sup> Due to its pronunciation, it reminds us of Valhalla, Odin's death realm, a realm dedicated to the ruler classes and warriors. Those who died on the battlefield were believed to continue their afterlife in The Hall of the Slain. Here, Odin gathered the best warriors in order to train them for the last cosmic battle, Ragnarok. Each morning, the *einherjar* awoke to a new life and fought until sunset when all were dead again on the battlefield. But Odin's death realm was a very promising afterlife and the young warriors longed after an honourable death on the battlefield so that they could join their mighty god. Not only was the afterlife in Valhalla a desirable place because of the wonderful food and drinks that were served to the warriors, but also because of the important mission they were trained for and the honour they gained by fighting alongside Odin in the battle at the end of the world. There are no negative connotations related to Valhalla; still we have to mention that the afterlife in this death realm was not to be perceived as a reward, since Odin chose himself those warriors whom he considered to be of greatest help at Ragnarok. Consequently, rather than being awarded victory in battles, the best warriors were chosen to die so that they could rise again in death and help the gods in their final battle against the giants.

Similar to Valhalla, Manfalla is a desirable place for the people of Ymslanda. They all dream about being educated in Eisvaldr because "From the Council's schools came out the world's best educated in all arts, from warriors to writers of history."<sup>10</sup> All who are chosen under the annual *Rite* (Ritual) wear the scholar's robe until they have chosen their place in society; many dream about being an *augur*, the eyes of the Seer, a scholar of His words, or even a member of the Council, something for which many are willing to kill. Manfalla is a city divided in two by a huge wall. Behind the wall, there lies Eisvaldr which houses the hall of the Seer as well as the houses of all the important families in

---

<sup>9</sup> My translation of: "Et lydløst folkehav, temmet av hete og sorg." (Pettersen, *Odinsbarn* 49)

<sup>10</sup> My translation of: "Fra Rådets skoler kom verdens beste lærde i alle kunster, fra krigere til historieskrivere." (Pettersen, *Odinsbarn* 37)

Manfalla. They live in opulent luxury, while many of the people outside the wall live from one day to another. The houses in Eisvaldr are built so that they can impress, and life behind the wall is characterized by corruption. The wall marks some kind of door from poor to rich, from dirty to sacred; while everyone in Ymslanda dreams about living behind those doors, only the 'gifted' ones stand a chance to get there. Still, the greatness of Eisvaldr is built on a lie that is kept alive in order to feed the greed for power of the ruling families:

Eisvaldr was built on a compromise. The city at the end of the city was the house of the Seer, an open place for prayer and work. Everybody's city. At the same time it was meant to protect the twelve families and the secrets they guarded. The Council's city. Fortress and market in a far-fetched embrace.<sup>11</sup>

The Council manipulates people so that the members of the twelve families appear more powerful and smarter than they actually are. They twist the laws in their own interest and play a strategic game so that they can win in the end. Friends help friends to reach desirable positions in society and young hopeful people are accepted at the schools of Eisvaldr in exchange for money. The ruling families do not choose the most gifted among people in order to offer them education and a better life, they choose them to take away their ability so that they can control people and justify their deeds.

The word *mannfall* itself exists in the Old Norse language where it means that several men/people fall ('die' at war). If we divide the name in two, we have two elements – *mann* which means 'man/human' and the verb *falla* which means to fall from a higher place to a lower one, or in a figurative understanding it can mean to fall into sin or to die. Manfalla could be consequently interpreted in the sense of 'the fall of the people', a meaning which fits the description of the city as a place of corruption where the desire to have power is stronger than any other principle of life. It also represents the place where the special ability of the people of Ymslanda, *evna*, 'dies', because the ruling family take it for themselves so that they can preserve their supremacy.<sup>12</sup>

Eisvaldr houses *Ritesalen* (the Ritual Hall) – the place where the annual election of the people with the strongest *Evna* (Ability) takes place. It is the biggest and most central building in Eisvaldr, built on three levels and with a spectacular dome where the Council has its meeting room. The whole world is

---

<sup>11</sup> My translation of: "Eisvaldr var tuftet på et kompromiss. Byen i enden av byen var Seerens hus, et åpent sted for bønn og arbeid. Alles by. Samtidig skulle den beskytte de tolv familiene og hemmelighetene de vokter. Rådets by. Festning og torg i en usannsynlig omfavelse." (Pettersen, *Odinsbarn* 451)

<sup>12</sup> *Evna* is a strong connection with the surrounding nature that gives people extra power.

built around it while “It was from here that Mannfalla stretched its long arms.”<sup>13</sup> This is an image that reminds us of Yggdrasil, the world tree, of Old Norse mythology and of Mircea Eliade’s *axis mundi* that connects the three cosmic levels of earth, heaven and the underworld (Eliade 36-37).<sup>14</sup> Yggdrasil stands in the middle of the world and it is a cosmological symbol which is often depicted as the tree of life and fate. Many scholars have tried to draw a model that can encompass everything that the Old Norse myths tell us about the world tree. Among these, the Danish professor Finn Magnussen, who used to teach Old Norse mythology in Copenhagen early in the 19<sup>th</sup> C, tried to illustrate the Viking world image both on the horizontal and vertical plan. On the horizontal plan, the world is represented as a circle divided in three concentric circles – right in the middle of the world is the house of the gods, Åsgard and in its center grows Yggdrasil. Around Åsgard lies Midgård, the world of the humans and beyond that we find Utgård, the world of the giants. On the vertical plan, we have the roots of Yggdrasil on the first level, the three concentric circles (Åsgard, Midgård and Utgård) in the middle, and above, on the third level, the branches of Yggdrasil which spread out.<sup>15</sup> What is interesting is that the middle and the upper levels on the vertical plan are covered by some kind of dome that makes the image of Yggdrasil look very much alike Siri Pettersen’s *Ritual Hall*. Furthermore, in her analysis of the cosmology and society in medieval Iceland, the Danish social anthropologist Kirsten Hastrup places the world of the gods right on top of the world tree on the vertical plan, while the people are placed in the middle (Hastrup).<sup>16</sup> Siri Pettersen herself places the meeting room of the Council, whose members have a status similar to gods, in the dome of the building, so on top of the ceremonial hall, as a further sign of their power. At the same time, she creates three worlds inhabited by three races. They remind us to a certain degree of the division of races in the Old Norse mythology – the people of Ymslanda who believe that they are superior because they have the *Evna*; the blind, who are considered to be evil because they want to steal this special ability and keep Ymslanda for themselves; and the *menskr*, who are somewhere in the middle because the blind cannot enter Ymslanda without their help.

---

<sup>13</sup> My translation of: “Det var her Mannfalla strakte ut sine lange armer.” (Pettersen, *Odinsbarn* 181)

<sup>14</sup> Eliade argues that many different myths, rites and beliefs are derived from this traditional “system of the world” and the *axis mundi* can appear in the form of a pillar, a ladder, a mountain, a tree etc.

<sup>15</sup> Image seen in Steinsland 103.

<sup>16</sup> It is worth mentioning that Steinsland argues that there is no evidence in the Old Norse myths that can lead to such a representation of the world of the gods above the world of the humans, in the sky. She means that Hastrup uncritically relied on Snorre’s Edda late information about the pre-Christian world view. (Steinsland 105)

Yggdrasil is also known under the name of 'Odin's hest' because according to a myth, Odin once hang dying in the tree in order to obtain the runes from the giants: "I know that I hung on a windy tree/ nice long nights,/ wounded with a spear, dedicated to Odin,/ myself to myself,/ on that tree of which no man knows/ from where its roots run" (Larrington 34).<sup>17</sup> The tree is also the house of the Seer, the raven god, where he hangs around waiting for news from the world. It grows right in the middle of the Seer's Tower and it spreads its branches across the huge room. "Black as the night. Shining blank. Was it stone? Or burnt glass?"<sup>18</sup> But the Seer does not exist, it is just an invention of the members of the Council who drug common ravens so that they can stay unmoved for long periods of time, and thus manipulate people to believe and have someone to follow. Just as Odin uses the world tree to gain further knowledge, so do the members of the Council in Ymslanda use the tree and the Seer to 'maintain' their knowledge and power.

At the same time, The Ritual Room houses a portal between worlds. Also known under such names as 'The Stone Doors', 'The Blind Ways', 'The Raven Rings' and 'Bivrost', the shaking bridge between the worlds - the stone circles that have long been lost, are actually hidden in the building that represents the centre of the world. In the Old Norse mythology, Bivrost is an important means of transport that connects the world of the gods with other cosmic places. According to Snorre, it is maybe what we call rainbow; it has three colours and great strength but it will break at Ragnarok, when "Muspell's lads go and ride it" (Faulkes 15).<sup>19</sup>

Siri Pettersen re-writes the bridge of the old mythology into a stone circle that actually binds the three races of The Raven Rings Series. According to oral tradition, the stone circle is an old 'political' assembly place (a *thing*) that was used in the Viking Age, wherefrom people exercised their judicial power.<sup>20</sup> A different theory says that the stone circles actually represent death memorials that are spread all over Northern Europe and the British Isles.<sup>21</sup> Steinsland

---

<sup>17</sup> The Old Norse text says: "Veit ec, at ec hecc vindgameiði á / nætr allar nío / geiri undaðr oc gefinn Óðni / siálfr siálfom mér, / á Þeim meiði, er mangi veit, / hvers hann af rótom renn." (*Edda*, "Hávamál" 138)

<sup>18</sup> My translation of: "Svart som natta. Skinnende blankt. Var det stein? Eller brent glass?" (Pettersen, *Odinsbarn* 465)

<sup>19</sup> In Snorre's mythology, Muspell is a warm place in the south where probably giants live, since also the Norse poet of "Völuspá" (The Seeress's Prophecy) understands Muspell as a giant name. (*Edda*, "Völuspá" 51).

<sup>20</sup> The *thing* was a governing assembly made of the free people of the community and presided over by law speakers.

<sup>21</sup> Some of these stone circles have been excavated and the archaeologists have discovered that they represent graves that date back to the end of the Bronze Age and up to the end of the Iron Age (500 B.C. - 600 A.D.)

argues that in societies where the seasons limited the possibilities of people to travel, the same places were used for different purposes: they were both market places, thing places and cult places; so, the official cult should be seen in connection with other activities in society (269). Cult activities were performed on holy places that were usually marked in the landscape by means of an obviously delineated area that could be – a special stone, a grove, a waterfall or a stone circle around the grave. Consequently, a stone circle could have a three-fold function: it could be used as a cult place, a thing place and a market place.

The Ritual Hall in *Odinsbarn* seems to fulfil two of these functions. Under the annual Ritual in Ymslanda it has a cultic function and it assures that the ruling families preserve and increase their power. This function reminds of the significance of the performance of official cult during the Viking Age, namely to exert power and to delineate the territorial division of the society. The Ritual Hall also works as a 'thing place' since it houses the Council Room, the place where the powerful families in Ymslanda take all the important decisions about the country. Besides these two functions, it also hides a passage between the worlds.

During the Viking Age the graves were considered to be a passage between the world of the living and the world of the dead so they had a symbolic meaning for the afterlife. Archaeological excavations of Viking graves have shown that people were buried with goods that they were believed to need in the life that waited for them in the various death realms. Boats, carriages and sledges are the most common transport middles that have been found, indicating that the Vikings believed that their dead could travel between the worlds. The different stages in the use of the Ritual Hall, first as a stone circle and passage between the worlds and then as a ritual and *thing* place also fit well with our knowledge about how ritual places have changed their character in time. The Ritual Hall was thus first a ritual place and then a *thing* place.

Its very name, *Ritesalen*, is well chosen in accordance with the Viking practices of naming the official cult places by using such place designations as *hov*, *horg* and during the later period of the Viking Age – *hall* and *sal*. The place names were not just practical names but they rather contained references to the gods, indicated where in the landscape the rituals took place by referring to a consecrated area or hinted at human settlements or farmed lands (Steinsland 284). *Sal* is one of the elements that were used to designate such sacred human settlements and the *Ritual Hall* is both the 'house' of the Council and the place where the most important sacred ritual in Ymslanda takes place.

The stone circle in *Odinsbarn* bears resemblance to the so called *Stoplesteinan*, a stone circle found in Rogaland, Norway, if we take into consideration that both of them are made of 16 raised stones. But it also reminds of other stone circles around the world that have two or more stone circles set within one another.



The description of the stone circle also brings forth associations with the end of the world, Ragnarok in Old Norse mythology. It is a term that refers to the 'fall of the cosmic powers'.<sup>22</sup> The end of the world is a fight between all the powers in the world that ends in their destruction. Natural catastrophes are connected with this event such as a very harsh winter that lasts over three years, followed by huge fires that go up to the sky and wrap the world in smoke and heat. Friends and relatives fight each other and there is war all over the places. But in Snorre's account in *Gylfaginning*, cold and heat are also connected with the creation of the world from chaos.<sup>23</sup> Here, life is the result of a mixture between the coldness from Niflheim, a place of grim things in the north, and the heat and brightness of Muspell, a hot and bright place in the south. The first living creatures that emerged from the chaos were Ymir, also called Aurgjelme, and the cow Audhumbla (Faulkes 10).

The representatives of the three races in *Odinsbarn* meet to confront each other on the location of the stone circle. White butterflies fly between the stones at first and create the sensation of going through real snow. Then snow falls outside the stone circle and finally "The hill burst. A column of fire exploded up to the sky."<sup>24</sup> The mountain spits fire and red blood like a waterfall that flows in the wrong direction; "An incredible strength that looked up to a black sky where it spread like glowing rain. So was it that way that the end of the world looked like? And the world's beginning."<sup>25</sup> In these lines, Siri Pettersen refers to both myths, the creation of the world from chaos and the myth about the end of the world. She uses the common elements of these myths, the opposing pair of cold and heat, snow and fire, and rewrites them in a version about the old world where Hirka has lived her life up to now, and the new world that awaits here behind the stone circle. The natural elements used in the rewriting of the Old Norse myth bear resemblance to a natural phenomenon that we all know very well, the eruption of a volcano, but they are also meant to trigger memories of the old myths in the mind of the trained reader.

As mentioned above, friends and relatives fight against each other before Ragnarok, the world is at war. And the inhabitants of Ymslanda prepare for a war, a confrontation between the two opposing cities – Mannfalla, in the south, and

---

<sup>22</sup> It is made of two words *ragna*, which means (cosmic) powers and *røk* – 'fate' or *røkk* – 'darkness'.

<sup>23</sup> Ginnungagap, the unpleasant gap filled of cosmic powers, is the Old Norse term for chaos.

<sup>24</sup> My translation of: "Så revnet bakken. En søyle av ild eksploderte mot himmelen." (Pettersen, *Odinsbarn* 563)

<sup>25</sup> My translation of: "En ufattelig kraft som slo opp mot svart himmel der den spredte seg som glødende regn. Så det var slik verdens undergang så ut? Og verdens begynnelse." (Pettersen *Odinsbarn* 564)

Ravnhov, in the north. I mentioned earlier that *hov* is an element which was used in place names to refer to a special consecrated area where rituals and other cult activities used to take place during the Viking Age. Alongside *horg*, *hov* is one of the elements used in forming place names that the written sources most often refer to in connection with cult places. Both terms have been widely discussed by scholars. According to older theories, the *hov* was understood as a separate sacred building especially meant for performing religious activities. Later on, this idea was challenged by the Danish archaeologist Olaf Olsen. He argued that the *hov* couldn't have been a separate sacred building based on the archaeological evidence. The gods were worshipped in sacred places under the open sky and the building devoted to the worship of god appeared only later, under the influence of the Christian church (Olsen).<sup>26</sup>

The name Ravnhov is therefore constructed similar to other theophoric names that remind of the gods that were worshipped such as Thorshov or Frøshov. It houses an old, almost circle-formed worship place carved in the mountain and open to the sky, with the image of a god in the middle of the field. The sculpture represents a voluptuous and naked woman riding a two-headed raven; she reminds us of the goddess Freyja, the great goddess of the Old Norse religion associated with love, sexuality and lust who rode a chariot pulled by two cats and also possessed a cloak of falcon feathers that she could use in order to fly.

Ravnhov had fought against the blind and held them back but paid with blood. While they lost land, leaders and lives, the power of Mannfalla grew stronger and stronger. Put down by diseases, lack of water and food, the leaders of Ravnhov were forced to accept the help from Mannfalla as well as their conditions. Ravnhov had to impart their inherited knowledge about the ravens and also to give up their gods and dedicate themselves to the Seer, a story which resembles the one of the conversion of the Vikings to Christianity. After hundreds of years of paying back the debt to Mannfalla, Ravhov has now become again a free city and a strong rival power in Ymslanda. The time to win back their kingdom has finally come and in order to do that they defy the twelve ruling families of Eisvaldr as well as their rules. Mannfalla feels threatened and so Ymslanda prepares for war, a war in which friends and relatives fight each other for survival.

---

<sup>26</sup> Nowadays, due to several other archaeological finds scholars seem to incline again towards the belief that the pagan Vikings who afforded it had such separate buildings to officiate their cultic activities. (Jennbert et al.)

## Conclusions

*Odinsbarn* is one of the contemporary Norwegian novels that re-write the Old Norse mythology. Rather than re-writing the old myths explicitly or adding new information, Siri Pettersen uses them as a mould for creating a new mythology, a mythopoeia that echoes the old one. Especially through the use of names but also through her descriptions of certain places/events/creatures, the author awakens in the implied reader memories of the Old Norse mythology. Pettersen herself underlines in an interview that her intention was to create something special that sounded familiar at the same time: "As a believable world parallel to ours. A place that can be imagined to have given birth to things in our own culture."<sup>27</sup>

The title is the first link to the Old Norse mythology and the myth of the creation of the human race by the central god Odin. Ymslanda, the fictional world of the novel, sends us to the primordial creature of Old Norse mythology, the giant Yme and the myth about the creation of the world; the people of this fictional land remind us of the *huldra* from the Norwegian folklore; Mannfalla has a similar pronunciation to the desirable death realm, Valhalla; The Ritual Hall and its location in the middle of the world creates associations with Yggdrasil, the tree of life and fate, while the stone circle, Bivrost, the portal between the worlds, calls to mind the famous bridge that connects the Norse gods with the other cosmic powers of the Norse mythology. The other important city in Ymslanda, Ravnhov, bears a name that in its composition is similar to several place names of the Viking Age that are often considered to have been sacred places where cultic activities used to take place. Last but not least, the final battle between the gods and the giants, Ragnarok, is echoed in the confrontation between the three races of the Raven Rings – the inhabitants of Ymslanda, menskr and the blind.

Siri Pettersen creates new places and names that she fills with the meaning and content she desires. Thus we enter a world that bears similitude with the real world even if it looks totally unfamiliar at first sight. The author herself believes that the book has touched a cultural nerve precisely because it is not true to the Old Norse tradition. She means that Norwegians feel proud about their own culture but there are not only good reasons about it since the fear of the unknown also makes Norwegians hang to what they perceive as Nordic culture (Nordbø par. 19). Therefore Ymslanda is a land where the desire to achieve a better status in society, corruption, conflicts for power and supremacy and the fear of unknown races all find their place.

---

<sup>27</sup> My translation of: "Som en troverdig verden ved siden av vår. Et sted som kan tenkes å ha gitt opphav til ting i vår egen kultur." (Bekkebråten par. 6)

## BIBLIOGRAPHY

### Primary Sources

- Edda. Die Lieder des Codex Regius Nebst Verwandten Denkmälern*, Herausgegeben von Gustav Neckel, 5. verbesserte Auflage von Hans Kuhn. Carl Winter Universitätsverlag, 1983.
- Pettersen, Siri. *Odinsbarn*. Gyldendal, 2013. (*Child of Odin*, translation from Norwegian)
- Pettersen, Siri. *Råta*. Gyldendal, 2014. (*Rotten*, translation from Norwegian)
- Sturluson, Snorri. Edda*. Udgiven af Finnur Jónsson. Gads Forlag, 1926.

### Translations

- Faulkes, Anthony, translator. *Sturluson, Snorri. Edda*. Everyman, 1995.
- Larrington, Carolyne, translator. *The Poetic Edda*. Oxford UP, 1996.

### Secondary Sources

- Bekkebråten, Sjølie Elin. "Bøker er magiske portaler". *Av en annen verden, avenannenverden.no/?p=5186*. Accessed 25 June 2017. ("Books are magical portals", translated from Norwegian)
- Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*. Harcourt, Inc., 1987.
- Gamman, Jøran. "Odinsbarn". *Søgne og Sogndalen Budstikke*, 30 October 2013, pp. 4-5, <http://www.ravneringene.no/content/47/Artikler-i-media>, Accessed 25 June 2017. ("Child of Odin", translation from Norwegian)
- Gauer, Denis. "Writing and Re-writing. Re-inventing the Wheel. Compulsion or Curse?". *Alizés, revue angliciste de la réunion*, volume 20, 2001, <http://oracle-reunion.pagesperso-orange.fr/documents/310.html>, Accessed 5 June 2017.
- Hastrup, Kirsten. "Cosmology and Society in Medieval Iceland: a Social Anthropological Perspective on World View". *Island of anthropology. Studies in past and present Iceland*. The Viking Collection, vol. 5, Odense UP, 1990, pp. 25-43.
- Holtsmark, Anne. *Norrøn mytologi. Tro og myter i vikingtiden*. Det norske samlaget, 1970. (*Old Norse Mythologi. Beliefs and myths in the Viking Age*, translation from Norwegian)
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen, 1981.
- Jennbert, Kristina et. al. *Plats och praxis. Studier av nordisk förkristen ritual. Vägar till Midgård 2*, Lund, 2002. (*Place and practice. Studies of Nordic Pre-Christian Ritual*, translation from Norwegian)
- Nordbø, Nina. "Norrønt ekko i norsk fantasi". *NRK*, [www.nrk.no/kultur/bok/norront-ekko-i-norsk-fantasi-1.11249540](http://www.nrk.no/kultur/bok/norront-ekko-i-norsk-fantasi-1.11249540). Accessed 18 June 2017. ("Old Norse Echoe in Norwegian Fantasy", translation from Norwegian)

- Olsen, Olaf. *Hørg, hov og kirke. Historiske og arkæologiske vikingetidsstudier*. Aarbøger for nordisk oldkyndighet, G. E. C. Gad, 1966. ( *Horg, hov and Church. Historical and Archeological Viking Studies*, translation from Norwegian)
- Steinsland, Gro. *Norrøn religion. Myter, riter, samfunn*, Pax forlag, 2005. (*Old Norse Religion. Myths, Rituals, Society*, translation from Norwegian).
- Søum, Veronika. "Portrettet Siri Pettersen". *Ukeadressa*, 22 March 2014, pp. 33-36. ("The Portrait Siri Pettersen", translation from Norwegian)
- <http://www.ravneringene.no/content/47/Artikler-i-media>, Accessed 25 June 2017.
- White, John J. *Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Techniques*. Princeton UP, 1971.

## TRANSLATING CULTURE: EXPLORING *KOS/HYGGE*, THE CONCEPT OF ENJOYING A SIMPLE LIFE, DEEPLY ROOTED IN THE NORWEGIAN AND DANISH CULTURES

RALUCA POP<sup>1</sup>, IOANA-ANDREEA MUREȘAN<sup>2</sup>

**ABSTRACT.** *Translating Culture: Exploring kos/hygge, the Concept of Enjoying a Simple Life, Deeply Rooted in the Norwegian and Danish Cultures.* This paper intended to justify the role assumed by culture in the context of translating a concept that is considered to be defining for the Scandinavian culture. Because language use is highly contextual, the translation process becomes a complex endeavour to understand how cultural identity, values and attitudes are expressed through language. In order to provide evidence that supports the interconnections between language and culture, this paper has offered an insight into the linguistic situation in Norway.

**Keywords:** *translating culture, language, Norwegian, Danish, hygge, cultural representations.*

**REZUMAT.** *Interpretarea culturală: Analiza conceptului kos/hygge, despre bucuria unei vieți simple, concept adânc înrădăcinat în culturile norvegiană și daneză.* Acest studiu a intenționat să justifice rolul asumat de cultură în contextul traducerii unui concept considerat a fi definitoriu pentru cultura Scandinavă. Deoarece utilizarea limbii implică un înalt nivel de contextualitate, procesul de traducere tinde să devină un efort de a înțelege modalitatea prin care identitatea culturală, valorile și atitudinile sunt exprimate prin intermediul limbii. Pentru a argumenta interconexiunile din limbă și cultură, acest studiu și-a propus să ofere o perspectivă a situației lingvistice din Norvegia.

**Cuvinte cheie:** *interpretare culturală, limbă, norvegiană, daneză, hygge, reprezentări culturale.*

---

<sup>1</sup> Raluca Pop – University Teaching Assistant, PhD., The Department of the Didactics of Social Sciences, Faculty of Psychology and Education Sciences, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania. Her research area comprises communication skills, intercultural communication competence and teaching English, Norwegian and Swedish as foreign languages. Email address: raluca.petrus@ubbcluj.ro.

<sup>2</sup> Ioana-Andreea Mureșan – Ph.D. student at the Faculty of Letters, The Department of Scandinavian Languages and Literature, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania and translator of Norwegian literature into Romanian. Her research focuses on immigrant narratives, Norwegian immigration to America and translation studies. Email address: ioana.muresan@ubbcluj.ro.

## Introduction

This paper discusses the role of culture in translation focusing on *kos/hygge*, a concept specific to the Norwegian and Danish cultures that has gained worldwide attention in 2016. The first section reviews the underlying concepts and approaches to be found in the field of translation studies. The second section acknowledges the fact that all communication is placed in a social and a cultural context and that has multiple implications for conducting a culturally appropriate translation. The last section explores the concept of *hygge* that is characteristic for the Norwegian and the Danish culture.

## Theoretical Underpinnings

In the globalized world, where advanced means of communication and improved modes of travel contribute to the extension of social relations across traditional borders, the translating and interpreting market is expected to increase. Translation studies, in interdisciplinary view, are influenced by various fields of study that include linguistics, semiotics, philosophy, comparative literature and history. According to Humphrey and Frank, the recent expansion of translation studies “can be seen as a product of work in cultural studies and literary theory, but also in policy studies and political theory”<sup>3</sup>.

Nord<sup>4</sup> suggests that traditional approaches to translation usually view translations as being a reproduction of an existing source text, where the source text is the main yardstick against which one measures the level of equivalence of a translation and judges the translator's decisions. Traditional approaches to translation were in favour of the word-for-word translation, viewed the act of translating as being a linear one and considered that the source text had just one dimension.

Nowadays, translation is no longer perceived as a mere cross-linguistic activity and has gained the status of “cross-cultural communication”<sup>5</sup>. According to Nord “translating means comparing cultures i.e. interpreting source-culture

---

<sup>3</sup> H. Tonkin, M. E Frank, *The Translator as Mediator of Cultures* [2010], John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 2010, p. viii.

<sup>4</sup> C. Nord, “Translating as a purposeful activity: A Prospective Approach”, *Teflin Journal*, Vol. 17, No. 2 [2006], pp. 131-143 (Accessed 18.09.2017), <http://journal.teflin.org/index.php/journal/article/view/65/254>.

<sup>5</sup> A. Gelavizh, Z. S. Saleh, Assemi Arezoo, D. S. Saadat. “Language, Translation, and Culture”. In *International Conference on Language, Medias and Culture IPEDR* vol. 33 [2012], pp. 83-87. IACSIT Press, Singapore, 2012, p. 84.

phenomena in the light of one's own knowledge of that culture, from either inside or outside, depending on whether one translates from or into one's native language and culture"<sup>6</sup>. Because translation is essentially a process of communication mediated by language, it is open to interpretations and negotiations of the source text. Translation constitutes a complex process of transferring messages from the source culture and language into the target culture and language. In addition, Lindgren suggests that because the author can express him/herself in countless ways, "translating represents endless possibilities of choices"<sup>7</sup>. Thus, the translator plays an active role in trying to transfer, in a functionally adequate way, the meaning and various culture-specific elements from the source language into the target language.

Vermeer<sup>8</sup> argues that translation implies, from a traditional point of view, a linguistic transfer to which a cultural transfer is added since language is part of culture. In translation, the linguistic component and the cultural component have established a relationship based on complementarity. Therefore, translation is valuable and enriching because it provides readers with the opportunity to experience different cultures and world views. Through translation, one escapes the borders imposed by one's culture.

The acknowledgment of the fact that "both the source text and the translated text may represent very diverse cultural orientations and values"<sup>9</sup> produced the right conditions for the emergence of the *cultural approach* in translation studies. Eugene Albert Nida, Susan Bassnett and André Lefevre are important representatives who paved the way for the cultural approach in translation studies and who supported the shift from linguistic to cultural translation. The cultural approach in translation began to put an emphasis on the social and cultural background of the target language and on the way in which this context was likely to be understood by the intended audience. Therefore, literal translation lost much of its support in favour for a translation that would reconsider the function of the translated text.

In their book, *Constructing cultures: Essays on Literary Translation*, Bassnett and Lefevre suggest that the research performed in the field of translation studies has taken "a 'cultural turn', because people in the field began to realize [...] that translations are never produced in a vacuum and that they are also never

---

<sup>6</sup> C. Nord, *Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained* [1997], St. Jerome, Manchester, 1997, p. 34.

<sup>7</sup> J. E. Bøe Lindgren, "Øversetteren - en løgner?", *Språknytt* 2/2014, p. 17.

<sup>8</sup> H. Vermeer, "Is Translation a Linguistic or a Cultural Process?", *Itha do.Desterro* 28, [1992], pp. 37-49, 1992, p. 38.

<sup>9</sup> E. A. Nida, C. R. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, [2003], 4<sup>th</sup> impression, Brill, Leiden, Boston, 2003, p. vii.



received in a vacuum”<sup>10</sup>. The emergence of the idea of ‘cultural turn’ in translation studies has improved the status of translations in such a way that they were no longer expected to be a mere copy of the source texts. The cultural environment, the social realities, the historical context and even linguistic barriers influence the way meaning is transferred from the source language to the target language.

### **Interconnections between Language and Culture**

In today’s world, influenced by the globalization of markets and the growth of scientific knowledge and technological advances, good communication is of paramount importance locally, nationally and globally. Language is our primary source of communication. It is a tool that enables people to share ideas and thoughts with others. Failure to communicate in a manner in which one is understood constitutes a considerable drawback which has a direct impact on the relationship between the speaker and the interlocutor(s).

Language and culture are closely intertwined because language, as discourse, is a “meaning-making system that links text and social context in multiple ways”<sup>11</sup>. Therefore, in order to translate linguistic content from the source text, the translator has to demonstrate knowledge of customs, beliefs and norms in the target language and culture.

This paper explores the concept of *hygge* which can be found both in the Norwegian and the Danish culture. The rationale for choosing this particular concept is presented in the following section named *Kos/Hygge – Trying to Grasp the Norwegian-Danish Concept of Well-being*. We consider that this concept comprises both linguistic and cultural references that justify our discussion regarding the interconnections between language and culture. Because language use is contextual, one has to understand how values and attitudes are expressed through language. The fact that the concept *hygge* is characteristic to the Danish and Norwegian culture makes it even more difficult to find an equivalent in another language.

In what follows, we bring into discussion the linguistic situation in Norway in order to provide evidence that supports the close relationship between language and culture. Norway has two official forms of written Norwegian: *Bokmål* (literally

---

<sup>10</sup> A. Lefevre, S. Bassnett, “Where are we in Translation Studies?”, pp. 1-24, [1998]. In *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, ed. Susan Bassnett, Andre Lefevre Multilingual Matters Ltd.: UK, USA, Canada, Australia, South Africa, 1998, p. 3.

<sup>11</sup> C. Kramsch, “History and Memory in the Development of Intercultural Competence”, pp. 23-38, [2013]. In *Language and Intercultural Communication in the New Era*, ed. Sharifian Farzad, Jamarani Maryam, Routledge, New York.

called “book tongue”) and *Nynorsk* (literally called “new Norwegian”). Norway is a country that encourages the use of dialects because these make direct reference to the identity of an individual. Norwegians are proud of their diverse dialects which are not considered to be varieties with low social status. The tendency is to prefer one’s own dialect and consider that it contributes to the diversity of linguistic and cultural expressions. Sjøkkeland<sup>12</sup> suggests that language incorporates both national and personal identity and therefore there is no “bad Norwegian”<sup>13</sup> [Dårleg norsk]. The fact that there are two official forms of written Norwegian can be, on the one hand, challenging but, on the other hand, it promotes tolerance for language variation. It is not uncommon for news and programs on The Norwegian Broadcasting Corporation, church service and even theatrical representations to take place in each individual’s dialect. Likewise, it makes communication more realistic and argues that fact that language takes place both in a social and a cultural context.

### ***Kos/Hygge* – Trying to Grasp the Norwegian-Danish Concept of Well-being**

This section will focus on a Norwegian-Danish concept that has become extremely popular throughout the world last year, particularly since it embodies a way of living closer to tradition, rather alienated for the consumerist society of the 21<sup>st</sup> century. This concept is relevant for our study as it is accessible worldwide and can be considered defining for the Scandinavian culture. However, it is challenging to offer an appropriate translation into English or other non-Scandinavian language as it encompasses an attitude towards life that is specific to the North-European world. In order to grasp its meaning, one has to be initiated in its representations.

When trying to translate so-called ‘untranslatable’ words, the Sapir-Whorf hypothesis comes into mind, as it claims that the way we see the world is fundamentally shaped by language<sup>14</sup>. Languages would thus comprise different conceptual worlds, making translation almost impossible. Edward Sapir said in 1929<sup>15</sup>:

---

<sup>12</sup> M. Sjøkkeland, Språk og kultur. *Vegar i det norske samfunnet*, [2012], Potal Forlag, Norvegia, 2012, p. 32.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 39.

<sup>14</sup> Chi Luu, “The Cozy Linguistics of Hygge and Other «Untranslatable» Words”, JSTOR Daily, December 7, 2016, retrieved from <https://daily.jstor.org/cozy-linguistics-hygge-untranslatable-words/> (20.09.2017).

<sup>15</sup> The essay first appeared as “The Status of Linguistics as a Science”, in *Language*, Vol. 5, No. 4 (Dec., 1929), pp. 207-214, published by the Linguistic Society of America.

The fact of the matter is that the ‘real world’ is to a large extent unconsciously built up on the language habits of the group. No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached.<sup>16</sup>

Their hypothesis received its criticism, the model of meaning, although fascinating, is considered wrong since it does not raise questions of voice, register and code, lacking any intertextual dimension<sup>17</sup>. However, it is interesting for this study as it supports the strong relationship between place and language, enhancing the role of language in having a certain view of the world. Translating culture becomes hence a prerequisite for understanding the worlds shaped by other languages.

Returning to the chosen concept, it is important to refer to the origin of the word. *Hygge* is one of the Oxford Dictionaries Word of the Year 2016 shortlist choices and its definition is “a quality of cosiness and comfortable conviviality that engenders a feeling of contentment or well-being (regarded as a defining characteristic of Danish culture)”<sup>18</sup>. The Norwegian Encyclopaedia (*Store Norske Leksikon*) offers the following definition: “Cosiness, a feeling of well-being, relaxed and friendly atmosphere, especially together with family or friends, likely in activities such as having dinner, discussions, games and other similar activities.”<sup>19</sup>. Although the concept has been promoted as “the Danish recipe for happiness”, the word stems from the Old Norse *hyggja*<sup>20</sup>, meaning “thought”, “mind”, “reason”, and has been borrowed in Danish from Norwegian during the 19<sup>th</sup> century. Nevertheless, the word has gained in Danish wider use in far more contexts than in Norwegian<sup>21</sup>. Along with *hygge*, the noun *kos*, with the verb *å kose seg*, the adjective *koselig* would be the most accurate Norwegian correspondent, defined as “cosy, pleasant”<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> Edward Sapir, *Culture, Language and Personality*, selected essays edited by David G. Mandelbaum, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1956, p. 69.

<sup>17</sup> G. M. Hyde, “The Whorf-Sapir Hypothesis and the Translation Muddle”, *Translation and Literature*, Vol. 2 (1993), published by Edinburgh University Press, p. 6, retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40339646> (20.09.2017).

<sup>18</sup> *Oxford Dictionaries*, <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016> (16.09.2017).

<sup>19</sup> Our translation, original text: “Hygge, kos, kjensle av velvære, avslappa og vennleg stemning, særleg i samvære med familie eller vener, gjerne i aktivitetar som måltid, samtale, spel og liknande.”, *Store Norske Leksikon*, retrieved from <https://snl.no/hygge> (16.09.2017).

<sup>20</sup> *Nynorskordboka* and *Bokmålsordboka*, Dictionaries of *nynorsk* and *bokmål*, retrieved from <http://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=Hygge&begge=+> (16.09.2017).

<sup>21</sup> *Store Norske Leksikon*, retrieved from <https://snl.no/hygge> (16.09.2017).

<sup>22</sup> Our translation from Norwegian, original text: “hyggelig, trivelig”, *Nynorskordboka* and *Bokmålsordboka*, *op. cit.*, retrieved from [http://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=koselig&ant\\_bokmaal=5&ant\\_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge](http://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=koselig&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge) (16.09.2017).

In order to achieve an objective overview on this concept, it is important to analyse it from the perspective of egalitarianism, home-centredness<sup>23</sup>, or sameness (discussed by Inger Sjørsløv in her chapter “Alterity as Celebration, Alterity as Threat: A Comparison of Grammars between Brazil and Denmark” published in the volume *Grammars of Identity/Alterity: A Structural Approach*<sup>24</sup>, where she refers to the epitome of sameness as celebration), central aspects of the Scandinavian culture. Candles – which are considered compulsory accessories when it comes to having a *koselig/hygge* time – can be regarded as elements of enacting sameness, according to Sjørsløv: “The very light that the candle shines upon all alike contributes to an encompassing grammar of ‘sameness’ and the dominant structures behind it.”<sup>25</sup>

The long, harsh and dark Scandinavian winters have forced people living there to spend more time indoors, to build close relationships and to strengthen their communities, to work together for the common goals, to be more preoccupied with having comfortable and cosy homes, “We have a culture extremely focused on the home. People meet more at home here in Scandinavia than in other parts of the world.”<sup>26</sup>, says the Danish social anthropologist Jeppe Trolle Linnet, who has conducted research on consumer culture and has studied the cultural concept of *hygge*. Homes are thus essential when it comes to understanding *kos/hygge*, as they are the most common setting for experiencing an intimate form of socialization<sup>27</sup>. By spending time with family and friends in a welcoming environment, people experience closeness and learn to appreciate balance and moderation. Again, its meaning for the Scandinavians stems from their need to promote equality and well-being for all.

When asked if outsiders can understand what *kos* and *hygge* mean for Norwegian and Danes, the sociologist Kjetil Rolness gives the following answer:

To understand what exactly it is about can be difficult. *Kosen* is like a reversed fridge, warm on the inside and cold on the outside. We feel it becomes less *koselig* when strangers come, we then become a little

---

<sup>23</sup> Jeppe Trolle Linnet, “Money can’t buy me *hygge*: Danish middle-class consumption, egalitarianism and the sanctity of inner space”, *Social Analysis*, Volume 55, Issue 2, Summer 2011, Berghahn Journals, New York, Oxford, p. 21.

<sup>24</sup> Inger Sjørsløv, “Alterity as Celebration, Alterity as Threat: A Comparison of Grammars between Brazil and Denmark”, *Grammars of Identity/Alterity: A Structural Approach*, edited by Gerd Baumann and Andre Gingrich, Berghahn Books, New York, 2004, p. 91.

<sup>25</sup> Inger Sjørsløv, *op. cit.*, p. 91.

<sup>26</sup> Our translation from Norwegian, original text: “Vi har en veldig hjemmefokusert kultur. Man møtes mer i hjemmet i Skandinavia enn andre steder i verden.”, Elisabeth Ulla Uksnøy, «Hygge» er et av årets nyord i Storbritannia, NRK, 3.11.2016, [https://www.nrk.no/kultur/\\_hygge\\_-er-et-av-arets-nyord-i-storbritannia-1.13209312](https://www.nrk.no/kultur/_hygge_-er-et-av-arets-nyord-i-storbritannia-1.13209312) (19.09.2017).

<sup>27</sup> Jeppe Trolle Linnet, *op. cit.*, p. 23.

insecure and clumsy. Seen like this, *kos* can function as a wall towards others. It is an adverse effect often unacknowledged.<sup>28</sup>

Although this might indicate that there is more to this concept than just the popular perception that *hygge* could be the ultimate recipe for happiness, the cultural values within it make it highly appealing to the modern world growing devoid of sense. Adding more to this, Rolness states that “*Kos* creates a micro cosmos. A private world of peace, individuality and harmony. Norwegians who *kose* themselves actually constitute the world’s most subdued and least organized resistance movement. They stand against the modern world’s coldness, cynicism, alienation and fragmentation”.<sup>29</sup> *Kos/hygge* can be thus perceived as “a mode of withdrawal from alienating conditions of modernity.”<sup>30</sup>

This concept is of tremendous importance for the Scandinavians because everyone can enjoy *kos/hygge*, independent of the social status or wealth, no matter the colour of the skin. When trying to translate it, one should bear in mind that *kos/hygge* is all about togetherness and treasuring the small joys of life while helping uneven differences and build bridges between people, and, why not, between cultures.

### Concluding remarks

This paper laid focus on the fact that the process of translating constitutes a complex transfer of messages from the source culture and language into the target culture and language. The theoretical underpinnings presented in this paper provided arguments for sustaining the cultural turn in translation. The acknowledgement of the manifold connections between language and culture contributes to the understanding that the process of translation is valuable and enriching because it provides the audience with the opportunity to experience different cultures and world views. By analysing *kos/hygge*, the Norwegian-Danish cultural concept of enjoying a simple, cosy existence, this study has tried to

---

<sup>28</sup> Our translation from Norwegian, original text: “Å skjønne hva det egentlig handler om, kan være vanskelig, sier Rolness. - Kosen er som et omvendt kjøleskap, varm inni og kald utenpå. Vi føler det blir mindre koselig når det kommer fremmedfolk, da blir vi litt utrygge og keitete. Sånn sett kan kosen fungere som en mur mot andre. Det er en bivirkning som ofte ikke erkjennes.”, Are Møster Ottesen, “Høytid for kos”, *Aftenposten*, 14<sup>th</sup> of December 2013, <https://www.aftenposten.no/norge/i/ka7kQ/Hoytid-for-kos> (19.09.2017).

<sup>29</sup> Our translation from Norwegian, original text: “Kosen skaper et mikrokosmos. En privat verden av ro, individualitet og harmoni. Nordmenn som koser seg utgjør faktisk verdens mest stillferdige og minst organiserte motstandsbevegelse. De gjør motstand mot den moderne verdens kulde, kynisme, fremmedgjøring og fragmentering.”, Are Møster Ottesen, *op. cit.*

<sup>30</sup> Jeppe Trolle Linnet, *op. cit.*, p. 21.

demonstrate that insights into cultural specificity are essential when it comes to translation. In order to grasp the meaning of this popular concept, one needs to look into its complex cultural representations.

## BIBLIOGRAPHY

- Bøe Lindgren John Erik, “[The translator- a liar?]”, “Øversetteren – en løgner” (Norwegian), *Språknytt* 2/2014, p. 17.
- Gelavizh Abbasi, Saleh Zadeh Saman, Arezoo Assemi, Saadat Dehghan Siamak. “Language, Translation, and Culture”, *International Conference on Language, Medias and Culture* IPEDR vol.33, IACSIT Press, Singapore, pp. 83-87, 2012.
- Hyde, G. M., “The Whorf-Sapir Hypothesis and the Translation Muddle”, *Translation and Literature*, Vol. 2 (1993), published by Edinburgh University Press, pp. 3-16, retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40339646>.
- Kramsch, Claire, “History and Memory in the Development of Intercultural Competence”, In *Language and Intercultural Communication in the New Era*, ed. Sharifian Farzad, Jamarani Maryam, Routledge, New York, 2013, pp. 23-38.
- Nida Eugene Albert, Taber Charles Russell, *The Theory and Practice of Translation*, 4<sup>th</sup> impression, Brill, Leiden, Boston, 2003.
- Nord, Christiane, “Translating as a purposeful activity: A Prospective Approach”, in *Teflin Journal*, Vol 17, No 2 (2006), pp.131-143. Retrieved 18.09.2017, <http://journal.teflin.org/index.php/journal/article/view/65/254>.
- Nord, Christiane, *Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained*, St. Jerome Manchester, 1997.
- Lefevre Andre, Bassnett Susan, “Where are we in Translation Studies?”, In *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, ed. Susan Bassnett, Andre Lefevre, Multilingual Matters Ltd.: UK, USA, Canada, Australia, South Africa, 1998, pp. 1-24.
- Linnert, Jeppe Trolle, “Money can't buy me *hygge*: Danish middle-class consumption, egalitarianism and the sanctity of inner space”, *Social Analysis*, Volume 55, Issue 2, Summer 2011, Berghahn Journals, New York, Oxford, pp. 21-44.
- Luu, Chi, “The Cozy Linguistics of Hygge and Other «Untranslatable» Words”, JSTOR Daily, December 7, 2016, retrieved from <https://daily.jstor.org/cozy-linguistics-hygge-untranslatable-words/>.
- Sapir, Edward, *Culture, Language and Personality*, selected essays edited by David G. Mandelbaum, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1956.
- Skjekkeland Martin, [Language and culture: Directions in the Norwegian society] *Språk og kultur. Vegar i det norske samfunnet*, (Norwegian), Potal Forlag, Norvegia, 2012.
- Sjørsvlev, Inger, “Alterity as Celebration, Alterity as Threat: A Comparison of Grammars between Brazil and Denmark”, *Grammars of Identity/Alterity: A Structural Approach*, edited by Gerd Baumann and Andre Gingrich, Berghahn Books, New York, 2004, pp. 79-98.

Tonkin Humphrey, Frank Maria Esposito, *The Translator as Mediator of Cultures*, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia, 2010.  
Vermeer, Hans, "Is Translation a Linguistic or a Cultural Process?", in *Itha do.Desterro* 28, 1992, pp. 37-49.

## WEBOGRAPHY

1. *Oxford Dictionaries*, <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>.
2. *Store Norske Leksikon*, <https://snl.no>.
3. *Nynorskordboka* and *Bokmålsordboka*, <http://ordbok.uib.no>.
4. Møster Ottesen, Are, "Høytid for kos", *Aftenposten*, 14.12.2013, <https://www.aftenposten.no/norge/i/ka7kQ/Hoytid-for-kos>.
5. Uksnøy, Elisabeth Ulla, "Hygge er et av årets nyord i Storbritannia", *NRK*, 3.11.2016, [https://www.nrk.no/kultur/hygge\\_er-et-av-arets-nyord-i-storbritannia-1.13209312](https://www.nrk.no/kultur/hygge_er-et-av-arets-nyord-i-storbritannia-1.13209312).

## ADOLESCENCE ET TRAUMA. LA RELATION MÈRE - FILLE DANS *HVA ER DET MED MOR*, DE VIGDIS HJORTH

ROXANA-EMA DREVE<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Adolescence and Trauma. The Mother - Daughter Relationship in Hva er det med mor, of Vigdis Hjorth.* The figure of the mother was a subject of debate in Norwegian literature especially beginning with the 1970s. Although at first the authors insisted upon the role of women in a society in full economic, social and political development, today the emphasis relies on the transparency of family relations. Our intention is to analyze the intergenerational relations that appear in the novel of Vigdis Hjorth, *What is happening with mother* [Hva er det med mor] and to see to what extent the figure of the mother influences the fate and the moral and psychosomatic development of her girl.

**Key Words:** *adolescence, mother, trauma, alcohol, solitude, identity.*

**REZUMAT.** *Adolescență și traumă. Relația mama - fiică în Hva er det med mor, de Vigdis Hjorth.* Figura mamei a fost subiect de dezbatere în literatura norvegiană, în special începând cu anii 1970. Deși autorii au insistat la început asupra rolului femeilor într-o societate în plină dezvoltare din punct de vedere economic, social și politic, astăzi accentul se pune mai ales pe transparența relațiilor de familie. Tendința de a spune totul despre familie și despre sine a devenit astfel un adevărat fenomen în ultimii ani. Intenția noastră în acest articol este de a analiza relațiile intergeneraționale care apar în romanul lui Vigdis Hjorth, *Ce se întâmplă cu mama mea?*, pentru a vedea în ce măsură figura mamei influențează soarta și cursul moral și psihosomatic al copilului său.

**Cuvinte Cheie:** *adolescență, mamă, traumă, alcool, singurătate, identitate.*

---

<sup>1</sup> Dreve Roxana-Ema, enseigne le Norvégien et le Suédois au Département de Langues et Littératures Scandinaves, de l'Université Babeș-Bolyai, de Cluj-Napoca. Elle a écrit une thèse de doctorat intitulée, *J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström. Analyse fractale du thème de l'enfance*. Dreve Roxana a participé à plusieurs conférences nationales et internationales concernant la littérature scandinave et française. Son mail est dreveroxana@yahoo.com.



## Introduction

Dans le livre *The Gender of Modernity*, Rita Felski insiste sur le double rôle de la maternité et du maternage qui serait non seulement un élément intégrant de la modernisation de la littérature, mais également un lien qui, de par sa nature, aide au processus même de réinvention de la fiction<sup>2</sup>. Cette idée se retrouve aussi dans le roman de Vigdis Hjorth, *Qu'est-ce qui se passe avec ma mère* [Hva er det med mor]. Paru en 2000, le texte décrit les aléas du devenir d'une mère et de sa fille, où des thèmes comme la solitude, la honte, le désespoir influencent l'identité et la conscience de soi des protagonistes. Au centre du texte hjorthien se retrouve la dichotomie entre le « moi » et l'altérité, entre l'individu et la société, entre ce que les personnages pensent et la manière dont ils agissent. La maternité joue ainsi un rôle essentiel pour ce qui est de la crise identitaire survenue dans l'adolescence.

## Une histoire controversée

Née à Oslo en 1959, Vigdis Hjorth est une femme écrivain qui s'appuie sur des questions taboues comme l'alcool, le sexe, la honte, l'amour, la violence pour décrire la vie et l'évolution des jeunes, des enfants et des adolescents, vrais porte-paroles de la famille et de la société. Dès son premier livre, *Pelle-Ragnar i den gule gården*, et jusqu'à son dernier, *Arv og miljø*, le style parfois sarcastique, parfois dramatique de l'auteure indique une approche de l'humanité qui imbrique réalité et fiction et où l'importance accordée aux détails et au langage s'avère être le fil rouge des narrations<sup>3</sup>. L'influence du vécu dans la prose hjorthienne a été dernièrement, dès l'apparition du roman *Arv og miljø* en 2016, un sujet de débat en Norvège. Ce qui a déclenché les attitudes contradictoires sur cette matière apparemment autofictionnelle c'est non seulement l'abus, mais surtout les réactions de la famille face aux événements traumatiques. Dans ce texte, Hjorth présente la relation entre Bergljot et son père, sans mettre de côté les aspects négatifs ou controversés qui implique l'abus sexuel des enfants ou le trauma de la guerre et de la marginalité. Scandalisée par le livre et surtout par sa thématique, Helga Hjorth écrit en secret un roman-réponse à sa sœur, Vigdis Hjorth, intitulé *Fri vilje* où, à l'aide de la même technique autofictionnelle, elle présente sa perspective sur l'enfance et sur les relations familiales. Au-delà de la question de moralité que les réactions opposées face à son dernier

---

<sup>2</sup> Cf. Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Harvard, Harvard University Press, 1995.

<sup>3</sup> Cf. Ruth Jenssen, *Vigdis Hjorth: et forfatterportrett*, Biblioteksentralen, Oslo, 1994.

roman ont mises en relief, il est sans doute évident que Vigdis Hjorth réussit avec ses textes de mettre le point sur ce qui compte, sur l'essentiel, sur ce qui est vraiment important dans l'évolution de chaque personne. Unn Conradi Andersen cite dans *Mellomrom. Det offentlige og det private analysert i forhold til medierepresentasjonen av forfatterne Marie Takvam og Vigdis Hjorth* l'historien Erling Sandmo qui conclue qu'« [...] elle teste les frontières entre la réalité et la fiction, entre la culture élitiste et la culture populaire, entre ce qui est public et ce qui est intime »<sup>4</sup>.

Sans embellir ou déformer la réalité, Hjorth peint donc avec des mots la totalité de l'Être. C'est juste grâce à son style et à sa manière d'écrire qu'elle reçoit en 2011 le Prix Gyldendal, en 2012 le Prix des Critiques, en 2014 le Prix Amalie Skram et une nominalisation, en 2017, au Prix du Conseil Nordique (Nordisk råds litteraturpris).

### Alcoolisme et enfance

De l'abondance des événements traumatiques marquant les premières années de vie, c'est l'alcoolisme qui préoccupe la psyché des héros dans le roman *Hva er det med mor*. Dans ce texte le lecteur fait la connaissance avec une mère alcoolisée et sa fille adolescente. Le thème du récit, bien qu'ébauché déjà dans *Tredve dager i Sandeffjord*, où la protagoniste est mise en prison après avoir conduit sous l'emprise de l'alcool, a suscité beaucoup de critiques. Des appellatifs comme « mère affreuse », « mère inconsciente », « mère déshumanisée », ont occupés les premières pages des journaux lors de l'apparition du roman. Plus encore, Ole J. Hoel se demande, tout en paraphrasant le titre du texte : « Qu'est-ce qui se passe avec Vigdis » [*Hva er det med Vigdis*], pour mettre en relief ce qu'il considère être un style scolaire et sans complexité narrative<sup>5</sup>.

Mais au-delà des critiques, le roman de Vigdis Hjorth est essentiel pour ce qui du rôle du trauma dans les relations intergénérationnelles. Plus que l'alcoolisme, c'est le sentiment de claustration vécu par Mari, « prisonnière » de son corps, de sa maison, de sa mère, que le narrateur fait valoir dans les moments suivant le trauma. Chez Hjorth, le développement psychosomatique de l'adolescent se trouve par conséquent sous le signe du féminin. Le père a beau être une influence quasi positive auprès de l'enfant, c'est la mère qui

---

<sup>4</sup> Notre traduction. « Hun utfordrer grensene mellom sannhet og fiksjon, mellom finkultur og populærkultur, mellom offentlig og privat ». Erling Sandmo om Hjorth i den populærvitenskapelige spalten Spor, i *Dagbladet*, le 22.06.2002. Apud. Unn Conradi Andersen, *Mellomrom. Det offentlige og det private analysert i forhold til medierepresentasjonen av forfatterne Marie Takvam og Vigdis Hjorth*, Oslo, 2007, p.10.

<sup>5</sup> Ole J. Hoel, « Hva er det med Vigdis », in *Aftenposten Morgen*, le 28.03.2000.

apparaît comme figure de proue du récit. Mari l'aime infiniment, étant, comme elle l'avoue d'ailleurs elle-même, « dépendante d'elle. Si elle n'existait pas, si elle disparaissait, partait, mourait, je pense que je ne pourrais pas dépasser ce moment, résister, survivre »<sup>6</sup> (HM, 96). Cependant, par l'alcoolisme et l'indifférence qui caractérisent parfois ses gestes, la mère convie à l'étouffement de l'autonomie de l'adolescent et de la relation avec celui-ci.

Ce trauma pèse lourdement sur Mari pour laquelle l'alcool devient un cauchemar. La fille affirme, donc, plusieurs fois, que sa mère est presque parfaite, et que la seule chose qui lui manque c'est l'impossibilité de s'abstenir de l'alcool. Dès son enfance, Mari connaît ce que sa mère ou les autres aiment boire, quand ils préfèrent de le faire, avec qui etc., événements qui lui déclenchent un état d'incertitude et de malaise chaque fois qu'elle rentre à la maison ou qu'elle est en visite: « J'observe qui boit quoi lorsque j'arrive chez quelqu'un, s'ils ont un bar et quel sorte de boissons ils ont [...] si quelqu'un boit du vin chaque jour ou dans les week-ends, s'ils sentent l'alcool » (HM, 9)<sup>7</sup>.

Dans cette situation particulière, la « mémoire intime » de Mari, selon la terminologie d'Anne Muxel, articulée autour de ce qui est vraiment essentiel à l'évolution de l'enfant – voir l'amour maternel, la tranquillité, la sécurité émotionnelle –, se détache visiblement de la « mémoire constituée »<sup>8</sup>, de l'héritage mnésique reçu à partir des gestes de la mère, acte qui implique une renaissance de la fille. Dans les deux situations, Mari finira par porter sa mère sur son visage, tant pour ce qui est de la ressemblance physique, qu'en ce qui concerne l'influence morale et psychologique à laquelle l'éducation sous les auspices de l'alcoolisme est tributaire. Au moment où Mari regarde autour d'elle pour voir si les gens qu'elle visite ont de l'alcool à la maison, ses gestes peuvent être analysés comme une tentative de s'assurer de la normalité du comportement de sa mère, mais également comme un manque de confiance dans l'humanité, puisqu'il lui est difficile de croire qu'il existe des familles où l'alcool ne pose pas un problème.

Non seulement la mère consume de l'alcool, mais elle implique Mari dans ses actions antimorales. Elle l'emmène avec elle à la boutique pour acheter du vin ou de la champagne et lui demande si elle n'en veut pas goûter. Heureusement, Mari

---

<sup>6</sup> Notre traduction. « Jer glad i moren min og avhengig av henne. Om hun ikke var til, om hun forsvant, ble borte, døde, ville jeg falle sammen, kunne jeg ikke greie det, ikke holde det ut, har jeg tenkt, ville jeg ikke overleve ». Dorénavant nous allons utiliser le sigle *HM*, suivi du numéro de la page, pour parler du roman de Vigdis Hjorth, *Hva er det med mor*, Cappelen Damm, Oslo, 2000.

<sup>7</sup> Notre traduction. « Jeg legger merke til hvem som drikker hva når jeg kommer inn i et hus, om de har barskap og hva som står i barskapet [...] om noen drikker vin til maten på hverdager, i helgene, om det lukter alkohol av dem ».

<sup>8</sup> Cf. Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, nouvelle édition, Paris, Nathan, coll. « Essais & Recherches », dirigée par François de Singly, 2002.

s'avère être plus sage que sa mère et n'accepte pas de boire<sup>9</sup>. Nous remarquons dans ce cas que l'adolescente à la lisière de l'âge adulte naît spirituellement du trauma éprouvé lors de l'enfance et qu'au lieu de devenir semblable à la figure de la mère, elle garde, malgré les occasionnelles affinités de comportement, sa spécificité et son indépendance, d'où son ultérieure crise identitaire.

La mère aperçoit le monde à travers un corps malade. Son hypocondrie, tout comme les effets de l'alcool marqués sur son visage et son attitude, influencent en égale mesure Mari. La faille qui existe entre le temps vécu et le temps actuel, signalée surtout dans le comportement paradoxale de la mère dans de différentes périodes, creuse la linéarité des relations intergénérationnelles. Mari éprouve la nécessité d'être indépendante, mais la responsabilité morale envers sa mère projette sur ses actions tout un arsenal de devoirs ataviques. Mari est habituée, par conséquent, à guérir non seulement l'âme de sa mère, mais aussi son corps.

Dans *Hva er en kvinne?: Kjønn og kropp i feministisk teori* Moi affirme que notre corps influence la manière dans laquelle nous apercevons le monde et, conséquemment, nos projets d'avenir<sup>10</sup>. Selon cette perspective, la mère de Mari se comporte différemment lorsqu'elle est malade ou ivre. Mari décrit d'ailleurs cet état quand elle dit que sa mère est parfois introvertie, parfois extrovertie après avoir bu un verre. Le soir, elle embrasse sa solitude et trouve de l'inspiration pour dessiner, tout en gardant à côté d'elle du papier et des crayons, tandis que le jour, entourée par des amis, elle danse et parle<sup>11</sup>. Dans une interview donnée à Steinar Solås Suvatne, Vigdis Hjorth affirme qu'elle aussi éprouve parfois le besoin de boire de l'alcool pour des raisons sociales. Elle avoue : « Je ne veux pas être l'esclave de l'alcool, mais j'ai besoin de ses services »<sup>12</sup>. La problématique de l'alcool installant la marginalisation enfantine serait en étroite relation avec l'enfance de l'auteure ? Apparemment oui, mais à la question « Quel est le sujet de ton roman ? », Vigdis dit « J'écris sur une mère qui boit », pour continuer « Ta mère buvait ? / Non. C'est moi qui boit »<sup>13</sup>. Dans ce contexte, il demeure impossible de ne pas s'interroger sur le rôle du factuel dans *Hva er det med mor*, lorsqu'on lit des fragments tels : « Si elle fait du jogging, une bière froide, si elle fête quelque chose, de la champagne, rafraîchie trois

<sup>9</sup> Notre traduction. « Hun spør om jeg vil smakke og jeg nikker for jeg er uforberedt » (HM, 66).

<sup>10</sup> Torill Moi, *Hva er en kvinne?: Kjønn og kropp i feministisk teori*, Oslo, Gyldendal, 1998, nouvelle édition 2002, p. 99.

<sup>11</sup> Ingrid Krystad, « Noen må være som henne. Noen må være det motsatte », Universitetet i Bergen Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, mémoire de maîtrise, printemps 2016, disponible en ligne, URL <http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/12096/144666552.pdf?sequence=1>, consulté le 12 juillet 2017, p. 43.

<sup>12</sup> Steinar Solås Suvatne, « Jeg vil ikke være alkoholens slave, men jeg trenger dens tjenester », i *Dagbladet*, le 3 juni 2015.

<sup>13</sup> Notre traduction. « Hva skriver du om? /-Jeg skriver om en mor som drikker./-Drakk din mor?/- Nei. Jeg drikker ». Kjartan Brügger Bjånesøy, « Hjorth er Hjorth », i *Dagbladet*, le 01.11.2003.

quarts d'heure dans le réfrigérateur. S'il fait froid, [...] du vin rouge à température ambiante, si elle veut travailler tard, du vin blanc, chardonnay [...] » (HM, 17)<sup>14</sup>.

Mari, tout comme sa mère, se situe dans un entre-deux, ce qui fait que le repli sur l'intériorité et la transformation intrinsèque de l'espace-frontière représentent pour les deux des vecteurs de l'existence. Pour Mari, le franchissement du seuil de l'adolescence apparaît comme métamorphose physique, mais aussi spirituelle, puisqu'elle peut se situer du côté de la mère, mais aussi du côté de l'enfant. Pour sa mère, le seuil à franchir indique une régression.

### **Naître de sa fille**

La famille décrite dans *Hva er det med mor* n'est pas une famille traditionnelle, mais elle n'est non plus une famille totalement atypique. L'abus, soit-il mental ou physique, fait, malheureusement, partie de la vie de beaucoup d'adolescents partout dans ce monde et il a été décrit et analysé dans les textes les plus divers, de la poésie à la dramaturgie. Traditionnelle ou non, cette famille est avant tout monoparentale, et la vie excentrique de la mère, artiste préoccupée par le processus de création, influence le développement de l'enfant. C'est pourquoi, au cours de la lecture nous observons un emploi polymorphe du présent. Il se traduit au niveau textuel par la juxtaposition de trois temps : le passé, le présent et l'avenir. Vue sous cet angle, la structure de Mari touche à l'imbrication de plusieurs rôles sociaux : celui d'enfant, d'ami, de confident, de conseiller, de camarade et de parent de sa propre mère. C'est sur ce dernier rôle que nous allons nous appuyer maintenant.

Si Mari naît de sa mère, rien n'empêche que la dernière « naît » de sa fille. De ce point de vue, le descendant semble détenir dans le livre de Vigdis Hjorth un pouvoir absolu, puisque c'est paradoxalement un être qui prépare et forme l'adulte. L'agent catalyseur de cette renaissance spirituelle est sans doute l'amour filial. Sans mari, vivant sous l'influence de la maladie et de l'ivresse, la mère de Mari doit renaître pour survivre. Mais cette réinvention du « moi » ne procède pas d'un néant, d'un vide. C'est à Mari de modeler l'âme de sa mère : « Tu peux pleurer, ça fait rien. C'est vrai, ce que tu as toujours dit, que c'est moi l'enfant et c'est toi la mère, que c'est ta chose à toi. Mais c'est une chose à moi aussi. Maintenant tu peux être mon enfant » (HM, 113)<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Notre traduction. « Når hun har løpt, kaldt øl, når hun feirer, brånedkjølt champagne, tre kvarter i fryseren. Når det er kaldt, [...] temperert rødvin, når hun skal arbeide seint, hvitvin, chardonnay [...] »

<sup>15</sup> Notre traduction. « Du kan gråte, det gjør ingenting. Det er sant som du alltid har sagt, at jeg er barnet, og du er moren, at det er ditt. Men det er mitt også. Nå kan du være barnet for meg ».

À partir de l'idée freudienne conformément à laquelle l'émergence de l'inconscient ignore la temporalité, nous distinguons dans le rapport de filiation matrilinéaire un circuit chronologique-boucle qui nous conduit vers une potentielle régression *ad uterum*. La neutralisation des marques temporelles explicites est accompagnée d'une revalorisation des repères chronologiques et topologiques. Mari doit faire attention à tous les stimuli extérieurs pour protéger sa mère, comme on le fait avec un enfant : « Si la musique était trop haute et qu'elle n'arrivait pas à s'endormir, j'entrais dans sa chambre et je déconnectais la stéréo » (HM, 6)<sup>16</sup>. Elle contrôle les moindres détails liés au comportement de sa mère qu'elle réussit à convaincre de lui « promettre de dire si elle pense de sortir, de revenir au temps prévu auparavant à la maison » (HM, 15)<sup>17</sup>. Plus encore, elle délègue à son frère, à l'instar d'un adulte, des responsabilités qu'il pourrait prendre, comme, par exemple, le rôle de poursuivre sa mère : « Il garde les clés, le portefeuille, le rouge à lèvres, il la poursuit pour voir si elle se sent bien » (HM, 29)<sup>18</sup>.

Il convient toutefois de noter que les prises en charge des devoirs maternels, ainsi que l'instabilité de la condition sociale, conduisent Mari à une crise de personnalité, puisque la fille affirme « [l]orsqu'elle sort, j'ai en moi une anxiété et je tremble » (HM, 73)<sup>19</sup>. Au paradoxe de l'accouchement à rebours correspond donc une renaissance achronique, qui fait que la mère et la fille progressent et régressent cycliquement. Mari tente de mener à bonne fin le regain moral et psychique de sa mère tout en lui disant « ne bois pas beaucoup » (HM, 15)<sup>20</sup>, ou « il paraît que tu es dépendante d'alcool » (HM, 7)<sup>21</sup>, mais elle ne réussit pas toujours à assurer la stabilité émotionnelle de son parent. Sa mère la regarde par la suite comme un ennemi, elle commence à mentir, à se cacher, tentant de regagner par cela sa « liberté ». Nous apprenons par conséquent : « Elle avait peur de moi, se faufilait sur la véranda et avait appris à détacher les bouchons des bouteilles sans faire du bruit, la société avais pris mon côté, elle était seule à affronter le monde » (HM, 8)<sup>22</sup>.

---

<sup>16</sup> Notre traduction. « Var musikken så høy at jeg ikke fikk sove, gikk jeg inn og tok kontakten ut av stereoanlegget ».

<sup>17</sup> Notre traduction. « Mor lover når hun skal bort, at hun skal komme hjem i tide og ikke bli dritings ».

<sup>18</sup> Notre traduction. « Han passer på nøkler, lommebok, lepestiften, følger etter henne, drar henne i genseren ».

<sup>19</sup> Notre traduction. « Når hun er borte, har jeg en uro i meg og fryser ».

<sup>20</sup> Notre traduction. « Ikke drikk så mye ».

<sup>21</sup> Notre traduction. « Virker som om du er avhengig ».

<sup>22</sup> Notre traduction. « Hun ble redd for meg, listet seg ut på veranden og lærte seg å få opp korkene uten en lyd, samfunnet var på min side, hun var alene om alt ».

Une mère malade, une mère retrouvée. Un moi oublié, un moi réinventé... Les choses ne sont pourtant pas si simples que cela. Il existe des moments où toutes ces identités se déclinent simultanément. Dans le livre *The Impossibility of Motherhood*<sup>23</sup> DiQuinzio utilise la formule « essential motherhood » pour renforcer l'idée conformément à laquelle la condition de mère et même sa potentialité, influence les autres rôles que la femme a dans la société. Mais le problème moral apparaît lorsque la femme n'a pas les qualités ou la volonté nécessaires à prendre soin d'un enfant. C'est, en effet, le cas du roman *Hva er det med mor*.

La mère semble être une personne qui ne peut plus détenir le contrôle de sa vie, qui ne réussit pas à trouver du plaisir dans ce qu'elle fait et pour laquelle la solitude et l'alcool représentent des tremplins vers un « moi » idéal, utopique, parfait. Ses attitudes contradictoires indiquent l'amour envers sa fille, mais aussi le malaise. Elle lui dit, des fois « Mes stupidités ne sont pas les tiennes, prend la distance par rapport à elles, par rapport à moi. [...] »<sup>24</sup> (HM, 50) ou bien « Ne sois pas solidaire avec moi, c'est malsain, ça ne te dérange pas maintenant, mais ça va te briser »<sup>25</sup> (HM, 11), mais installe un mur entre elle et Mari, ne partage pas avec elle ce qu'elle sent et préfère travailler dans son atelier ou dans la compagnie des hommes.

De l'autre côté, les gestes de Mari sont, ils aussi tributaires à une dichotomie. Christine Hamm écrit dans « Gudinner med jobb og barn? Alenemødres seksualitet i norske samtidsromaner »<sup>26</sup> que la relation schizoïde entre Mari et l'alcool s'observe dans la manière avec laquelle la fille regarde le monde et sa mère. Hege Steinsland<sup>27</sup> insiste sur le fait que Mari est bouleversée par le comportement négatif de sa mère de sorte qu'elle devienne une marionnette dans les mains de son parent. Ainsi s'expliquerait l'amour inconditionné de la fille envers sa mère : « C'est elle celle qui m'a appris tout sur le monde. Sur l'amour. Sur le fait d'être un homme sur la Terre »<sup>28</sup> (HM, 94). Mais d'autre part, il y a des situations où Mari n'a plus de confiance dans sa mère (« Maintenant je ne lui demande plus

<sup>23</sup> Patrice DiQuinzio, *The Impossibility of Motherhood: Feminism, Individualism and the Problem of Mothering*, New York, Routledge, 1999, p. 13.

<sup>24</sup> Notre traduction. « Mine dumheter er ikke dine dumheter, ta avstand fra mine dumheter, ta avstand fra meg. [...] ».

<sup>25</sup> Notre traduction. « Ikke vær solidarisk med meg, det er usunt, det har du ikke godt av, det tar knekken på deg ».

<sup>26</sup> Notre traduction. « Mari blir nødt til å forholde seg til alkoholismen, om hun vil det eller ei, og den derfor likevel blir hennes problem ». Christine Hamm, « Gudinner med jobb og barn? Alenemødres seksualitet i norske samtidsromaner », in *Tidskrift for kjønnsforskning*, 1/2012, p. 41.

<sup>27</sup> Hege Steinsland, « Mareritt med mor » i *Aftenposten*, le 28.03. 2000.

<sup>28</sup> Notre traduction. « Det er hun som har lært meg om verden. Om kjærlighet. Om å være menneske på Jorda ».

si elle boit] »<sup>29</sup> (HM, 33)) ou qu'elle affirme tout simplement : « Ma mère est foutue. Elle boit. Je ne m'attends à rien d'autre, je l'espère [...] »<sup>30</sup> (HM, 50).

En effet, la complexité romanesque se dévoile en tant qu'entité créée d'imbrications et de répétitions, sans être, pour autant, répétitive. Cette mutation demeure fondamentale pour le fil rouge du roman, ainsi que pour le style de Vigdis Hjorth, parce qu'au fond, comme Philippe Lejeune le remarque très bien, « tout homme porte en lui une sorte de brouillon, perpétuellement remanié, du récit de sa vie »<sup>31</sup>.

## Conclusion

Nous remarquons, par conséquent que le renouvellement du « moi » de l'adulte et du « moi » de l'adolescent, tributaire à une naissance à rebours, est soutenu par l'intériorisation de quelques événements traumatiques tels la solitude, l'alcool, la honte, la violence. Toujours est-il que l'acte de « naître de sa fille » ou de « renaître de sa mère » ne seraient possibles en dehors d'un exercice d'empathie. Si l'on regarde le retour à l'enfance comme expérience temporelle renversée, il s'ensuit que Mari, grâce à l'empathie, donne de nouveau naissance à sa mère, entrant dans un *continuum* existentiel où le fardeau moral et atavique s'entremêle avec la possibilité d'individuation.

## BIBLIOGRAPHIE

Andersen Conradi, Unn, *Mellomrom. Det offentlige og det private analysert i forhold til medierepresentasjonen av forfatterne Marie Takvam og Vigdis Hjorth*, Oslo, Universitetet i Oslo, 2007.

Bjånesøy Brügger, Kjartan, « Hjorth er Hjorth », i *Dagbladet*, le 01.11.2003.

DiQuinzio, Patrice, *The Impossibility of Motherhood: Feminism, Individualism and the Problem of Mothering*, New York, Routledge, 1999.

Felski, Rita, *The Gender of Modernity*, Harvard, Harvard University Press, 1995.

Hamm, Christine, « Gudinner med jobb og barn? Alenemødres seksualitet i norske samtidsromaner », in *Tidsskrift for kjønnsforskning*, 1/2012, p. 41.

<sup>29</sup> Notre traduction. « Nå spør jeg ikke lenger ».

<sup>30</sup> Notre traduction. « Mora mi er jævli. Hun drikker. Jeg venter ikke noe annet, jeg håper på det [...] »

<sup>31</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975, nouvelle édition augmentée, 1996, p. 362.



- Hamm, Christine, « Hva er det med mor? Det ubehagelige moderskapet i norsk samtidsliteratur », Oslo, Pax Forlag, 2013.
- Hjorth, Vigdis, *Hva er det med mor*, Cappelen Damm, Oslo, 2000.
- Hoel, Ole J., « Hva er det med Vigdis », in *Aftenposten Morgen*, le 28.03.2000.
- Jenssen, Ruth, *Vigdis Hjorth: et forfatterportrett*, Biblioteksentralen, Oslo, 1994.
- Krystad, Ingrid, « Noen må være som henne. Noen må være det motsatte », Universitetet i Bergen Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, mémoire de maîtrise, printemps 2016, disponible en ligne, URL <http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/12096/144666552.pdf?sequence=1> , consulté le 12 juillet 2017.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975, nouvelle édition augmentée, 1996.
- Moi, Torill, *Hva er en kvinne?: Kjønn og kropp i feministisk teori*, Oslo, Gyldendal, 1998, nouvelle édition 2002.
- Muxel, Anne, *Individu et mémoire familiale*, nouvelle édition, Paris, Nathan, coll. « Essais & Recherches », dirigée par François de Singly, 2002.
- Steinsland, Hege, « Mareritt med mor » i *Aftenposten*, le 28.03. 2000.
- Sundfær, Aase, *Når mor drikker*, Cappelen forlag, 2000, i *Rus & avhengighet*, nr. 4/2002.
- Suvatne Solås, Steinar, « Jeg vil ikke være alkoholens slave, men jeg trenger dens tjenester », i *Dagbladet*, le 3. juni 2015.
- Wuttudal, Siri Antonsen, « Jeg er ikke den jeg var »: postnasjonal kjærlighet og språklig fremmedgjøring i Vigdis Hjorths Snakk til meg, Oslo, Universitetet i Oslo, 2013.

## WRITTEN ON THE BODY: 'SOMATIC ELOQUENCE' AND THE (DE)CONSTRUCTION OF GENDER IN ELIZA HAYWOOD'S *LOVE IN EXCESS*

CATERINA M. GRASL<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Written on the Body: 'Somatic Eloquence' and the (De)Construction of Gender in Eliza Haywood's Love in Excess.* This paper aims to position Haywood's first novel in relation to its socio-cultural background and its place in the history of emotions. Haywood's writing is characteristic of the eighteenth-century fascination with emotional expression through bodily signs. Insisting on the impossibility of encoding emotion in language, Haywood focuses on its somatic manifestations, forcing readers to fill the gaps from their own emotional experience. Implementing cognitive approaches to literature and cultural studies, my paper analyses the textual mechanisms that encourage reader involvement and engender sympathy, and shows how, in turn, these strategies elicit bodily displays of feeling in the audience and serve to interrogate and (de)construct established and emerging gender boundaries.

**Keywords:** *Eliza Haywood; Love in Excess, body language, emotion, gender, cognitive poetics, sensibility*

**REZUMAT.** *Scris pe trup: 'elocvența somatică' și (de)construirea genului în Love in Excess de Eliza Haywood.* Lucrarea de față își propune să poziționeze primul roman de Haywood în raport cu contextul socio-cultural și cu locul pe care îl ocupă în istoria trăirilor interioare. Scriitura Elizei Haywood este reprezentativă pentru fascinația pe care secolul optsprezece o manifestă pentru exprimarea trăirilor interioare prin semne corporale. Insistând pe imposibilitatea codificării emoțiilor în limbaj, Haywood se concentrează pe manifestările somatice ale acestora, obligându-și cititorii să compenseze lacunele cu propria lor experiență emoțională. Prin implementarea abordărilor cognitive în literatură și studii culturale, lucrarea mea analizează mecanismele textuale care încurajează implicarea cititorului și însuflă empatie, demonstrând, în același timp, cum, la rândul lor,

---

<sup>1</sup> Caterina M. Grasl (née Novák) is Assistant Professor at the Department of English and American Studies at the University of Vienna, Austria. She has recently completed a doctoral thesis which employs cognitive methodology to explore changing images of the Victorians in early- and mid-twentieth-century fiction. Current research interests include early women writers, neo-Victorianism, adaptation studies, and cognitive approaches to literature and culture. Contact address: <caterina.grasl@univie.ac.at>.

aceste strategii stârnesc manifestări corporale ale emoțiilor în rândul cititorilor și servesc la interogarea și (de)construirea diferențelor de gen prestabilite și emergente.

**Cuvinte cheie:** *Eliza Haywood; Love in Excess, limbajul trupului, emoție, gen, poetică cognitivă, sensibilitate*

## 1. Introduction: rediscovering *Love in Excess*

The first of three instalments of Eliza Haywood's first novel, *Love in Excess*, was published to enormous popular acclaim in 1719, the same year as Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* – a work with which it shares the distinction of being one of the best-selling English novels before Samuel Richardson's *Pamela* (1740).<sup>2</sup> Praised by her contemporaries, not least because of its power to emotionally engage her readers,<sup>3</sup> Haywood's work quickly faded from memory until scholarly interest in her reawakened during the last decades of the twentieth century.

In her article "Alloisa and Melliora", April Alliston presents an exhaustive list of reasons for the "canonical amnesia" (525) that has for a long time characterised Haywood's reception – or lack thereof – which she sees in the novel's divergence in certain key points from the now 'canonised' texts of her male contemporaries, most notably *Robinson Crusoe* and *Gulliver's Travels* (1726). Not only presenting a scale of values on which love outranked the "quintessentially Enlightenment passion of curiosity" (Alliston, 526) and eschewing the form of the travelogue chosen by her male colleagues, Haywood also doomed herself to critical oblivion by aligning herself with the 'feminine' French tradition of romance that soon was to give way to a nationalized and masculinised genealogy of the English novel.<sup>4</sup>

While critics have, for more than two hundred years, been fairly unanimous in excluding Haywood from the canon of eighteenth-century literature, reasons for the rejection of her oeuvre have changed considerably. Subscribing to an ideal of chaste and asexual femininity, critical antagonism during the later eighteenth and nineteenth century tended to target the 'indecent' subject matter of Haywood's writing. When critics like John Richetti have reacted with horrified

<sup>2</sup> Cf. e.g. Richetti, *Popular Fiction*, 179; Oakleaf, "Introduction", 7; Rosenthal, §8.

<sup>3</sup> In a prefatory poem to *Love in Excess*, James Sterling praises that "We glow with Zeal, we melt in soft Desires!/ Thro' the dire Labyrinth [sic] of Ills we share/ The kindred Sorrows of the gen'rous Pair;/ [...] You sit like Heav'n's bright Minister on High,/ Command the throbbing Breast and watry Eye, [...]" (cited in Richetti, *Popular Fiction*, 180–1).

<sup>4</sup> Cf. Alliston, 526f.; for a similar catalogue, cf. Black, 209f.; Warner, 88f.

incredulity to the “appalling fact” (*Popular Fiction*, 179) of her outstanding popular success,<sup>5</sup> however, they have done so not because of her depiction of love and desire – indeed, this forms the primary focus in many scholarly articles, especially in relation to her female characters – but because of her distinctive prose style, disparaged as “hysterical romantic fustian” which is “clearly unreadable” (262). It must be remembered, however, that what strikes the twenty-first century reader as overblown and clichéd – and, indeed, would come to be regarded as such by the mid-eighteenth century – was, at the time of Haywood’s writing, still a viable and vital means of depicting emotion in literature.<sup>6</sup>

In recent decades, Eliza Haywood’s work has experienced something of a scholarly renaissance, with a number of articles devoted exclusively to *Love in Excess*. In particular, the ways in which the author explores the articulation and enactment of female desire and female sexual agency feature in almost every discussion of the novel. In addition, Haywood’s construction of the male protagonist as the largely passive object of the female gaze has also attracted widespread critical attention,<sup>7</sup> as has her use of language to subvert established gender roles.<sup>8</sup> Moreover, the socio-historical context of its publication has also been given some consideration: critics like Joseph Drury and Jonathan Brody Kramnik have sought to locate the work in the wider context of eighteenth-century debates about moral agency, whereas Scott Black turns to the subplot between Alovysa and D’espérnay in order to analyse formal aspects of Haywood’s novel, and Kathlyn R. King discovers “New Contexts for Early Novels by Women” in “The Case of Eliza Haywood, Aaron Hill, and the Hillarians.” In response to earlier criticism, which tended to regard Haywood’s first novel as largely apolitical,<sup>9</sup> Toni Bowers in “Collusive Resistance” and Ros Ballaster in “A Gender of Opposition” have both demonstrated how Haywood, a staunch Tory, through *Love in Excess* contributed to ongoing political debates. This paper aims both at entering into a dialogue with existing work on Haywood’s novel, and on locating the text within a framework that draws on cognitive and socio-cultural approaches in order to shed light on Haywood’s use of body language as a means of triggering readerly involvement, and of commenting on contemporary debates on shifting gender boundaries.

---

<sup>5</sup> Cf. Richetti, *Popular Fiction*, 179: “It is one of the more appalling and therefore interesting facts of literary history that the three most popular works of fiction before *Pamela* were *Gulliver’s Travels*, *Robinson Crusoe*, and Mrs. Haywood’s first novel, *Love in Excess; or The Fatal Enquiry* (1719).”

<sup>6</sup> Cf. Gargano, 518.

<sup>7</sup> Cf. for the reversal of gendered subject/object relations and the female gaze in Haywood’s oeuvre in general, cf. Merritt, 12ff.; for D’elmont as an object of female desire, cf. Alliston, 518 and Domsch, “Eighteenth-Century Man as Sex Object.”

<sup>8</sup> Cf. particularly work by Gargano and Harrow.

<sup>9</sup> Cf. Warner, 111ff.; Ballaster, *Amatory Fiction*, 153ff.

## 2. The love of performance and the performance of love

The performative nature of emotion in Haywood's text, and the extent to which it seems to invite readerly participation, has been noted much earlier by one of Eliza Haywood's more famous detractors. In his essay "What Ann Lang Read", Edmund Gosse depicts what he believes to be the stereotypical reader of eighteenth-century amatory fiction: Ann Lang, a lowly servant girl or milliner's apprentice, of limited education and intellectual powers, lacking in literary taste and discernment, whom he imagines "practis[ing a] series of attitudes in the solitude of her garret" (Gosse, 165). Recent critics, most notably Christine Blouch and Kathryn R. King, have been careful to distance themselves from the female reader "of diminished cognitive ability" (King, 261) that appears to have become the critical paradigm for many Haywood scholars.<sup>10</sup> Drawing on overwhelming bibliographical evidence, King and Blouch demonstrate that *Love in Excess* was targeted at a comparatively affluent audience, and was by contemporary critics regarded as one of Haywood's more 'elegant' literary offerings.<sup>11</sup> This claim appears to be substantiated by the poems written in praise of Haywood's novel, which stress the elegance of her writing and the 'refined delicacy' of her characters.<sup>12</sup> Incidentally, the collection of poetical praise collected by Oakleaf also reveals that her readership was by no means exclusively female, and that a number of men – such as the anonymous author of the verses "Writ on a Blank Leaf of a Lady's *Love in Excess*" – either enjoyed the novel, or at least found it politic to pretend that they had done so.<sup>13</sup>

Attempts at distancing themselves from Gosse's Ann Lang and her critical equivalents, however, has apparently led most Haywood scholars to throw out the baby with the bathwater, overlooking the validity of Gosse's observation of the implicit encouragement for performative imitation that Haywood's novels offer to the reader.<sup>14</sup> While it has been shown that Gosse's disparaging portrait is oversimplified and somewhat inaccurate, it nevertheless contains a small grain of truth that may serve as the starting point of an examination of Haywood's literary debut in the context of the cultural moment of its production, and most notably its position within the project of elocutionary discourse.

---

<sup>10</sup> Cf. King, 261; Blouch, 300ff.

<sup>11</sup> Cf. King, 263; Blouch, 306f.; also Oakleaf, "Introduction", 7.

<sup>12</sup> For a selection of such poems, cf. Oakleaf, "Appendix", 267ff.

<sup>13</sup> For Haywood's mixed audiences, cf. Oakleaf, "Introduction", 23f.; Warner, 91. While it is certainly true that some of the praise for *Love in Excess* came from men who were part of Haywood's intimate circle (such as the poet Richard Savage, for instance) and might have praised the work for personal motives rather than from a conviction of its literary merit, this does not apply to all the verses cited in the second modern edition of *Love in Excess* (cf. Oakleaf, "Appendix", 267).

<sup>14</sup> "I am positive that Ann Lang practised this series of attitudes in the solitude of her garret." (Gosse, 165).

## 2.1 Elocutionary discourse

The notion of 'elocutionary discourse' was formulated by Paul Goring in *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture* (2005). Goring collects evidence for the "preoccupation in British culture of this period with the human body as an eloquent object, whose eloquence arises from the performance of an inscribed system of gestures and expressions" (5). 'Elocutionary discourse', in this context, denotes "the general enterprise of eighteenth-century thinking and writing about bodies as expressive, eloquent objects" (6). As Goring goes on to point out, the period's concern with "shaping and directing" (5) bodily expression is testified through the enormous number of works dedicated to the teaching and rehearsal of appropriate bodily expression of emotional states.<sup>15</sup> Ostensibly addressed at actors and orators, these manuals were, in fact, directed at a far wider reading public, and bear evidence to the need that (male) eighteenth-century readers felt for guidance on this subject.<sup>16</sup> If bodily expression was fast becoming a topic of interest for men, however, it was considered an even more crucial aspect of women's lives, as contemporary commentators both warned them against giving away their feelings through somatic signs, and advised them on how to use their bodies to convey meanings whose verbal expression was deemed socially unacceptable.<sup>17</sup>

This overweening interest in bodily expression must be seen in conjunction with the emergent culture of sensibility and the notion of 'politeness' in the first decades of the eighteenth century. As numerous scholars have demonstrated, the eighteenth century was remarkable for the social and moral value that was accorded to emotional susceptibility, and "possession of an easily moved character became from the early years of the century a powerful sign of individual moral worth and, as such, a sign for civility" (Goring, 24). As moments of emotional overload tended to reduce those gifted (or afflicted) with sensibility to speechlessness, proof of this status-conferring emotionality could be found primarily in its bodily manifestations, such as trembling, weeping, or fainting. Initially regarded as an attribute of aristocratic elite and conceived as the capacity to experience strong feelings of love for another person, the notion of sensibility gradually broadened to include sympathy with the feelings of others on a more general level, becoming democratized as the emerging bourgeoisie began to lay claim to this valued attribute.<sup>18</sup> The emerging 'cult of sensibility', with its twin associations of moral superiority and nervous disease, showing itself in typically 'feminine' somatic

---

<sup>15</sup> Cf. also Zunshine, 130.

<sup>16</sup> Cf. Goring, 7.

<sup>17</sup> Cf. Perry, 147ff.; Luhning, 157.

<sup>18</sup> Cf. Ahern, 18.

reactions like weeping or fainting, quickly caused it to become primarily associated with 'the sex'.<sup>19</sup>

However, men too could – and did – lay claim to sensibility: Goring cites a correspondence between Samuel Richardson and Aaron Hill, in which the former describes the effects which the perusal of Hill's *The Art of Acting* (1746) had on him.<sup>20</sup> Involuntarily following the instructions given by the author and assuming the physical postures and expressions described, Richardson found himself experiencing the emotions these attitudes were meant to represent. He describes in some detail the harrowing effect of this experience, to which he nevertheless gives a positive evaluation as it testifies both to the merits of his friend's poem and his own delicacy of feeling.<sup>21</sup> The crucial importance of attempting to influence others to perceive one's body as a marker of sensibility becomes evident also from a correspondence between Lady Louisa Stuart and Sir Walter Scott, in which the former reminisces about the popularity of *The Man of Feeling* and her youthful fears of "not cry[ing] enough to gain the credit of proper sensibility" (cited in Ahern, 11) upon reading it. Like Richardson's letter to Hill, it is a passage that reveals both the value that was placed on texts which elicited emotional responses in their readers, and on the bodily expression of these emotions as a means of gaining social cachet. As will be outlined at greater length below, Haywood's fiction bears witness to this concern: "indeed there is no greater proof of a vast and elegant passion, than the being incapable of expressing it" (Haywood, 101).<sup>22</sup> In order for an emotion to be truly "vast and elegant", it must remain not only unspoken, but unspeakable; a tenet that is in accordance both with the discourse of sensibility and with the genre conventions of amatory fiction.<sup>23</sup>

The establishment of a language of bodily signs of emotional states was of particular importance in a cultural context in which verbalization of emotional experience was well-nigh impossible, ruled out not only by social constraints, but by the very cult of sensibility that had in the first instance placed so high a value on its expression: not only because they rendered the individual incapable of speech, but also because strong emotions were associated with a primal, pre-rational state which lay outside the bounds of reason and hence linguistic expression.<sup>24</sup> As the narrator of *Love in Excess* points out, a character may find her/himself "either prevented [i.e. from speaking] by the rising passions in his soul, or because it was not in the power of language to express the greatness of his meaning" (Haywood, 184).

---

<sup>19</sup> Cf. Barker-Benfield, 2ff.; Ahern, 40.

<sup>20</sup> Cf. Goring, 1ff.; also Luhning, 155.

<sup>21</sup> Cf. Goring, 2.

<sup>22</sup> Cf. Alliston, 524; Ahern, 87.

<sup>23</sup> For the latter, cf. Ahern, 39.

<sup>24</sup> Cf. Ahern, 40.

In addition, John Locke in his *Essay Concerning Human Understanding* (1690) – one of the cornerstones of the notion of sensibility – had already emphasized the deceptiveness of spoken discourse. The idea of a more authentic 'visual discourse' consisting of bodily signs and gestures goes back to the late seventeenth century, when Locke's thoughts on the subject were taken up by his contemporaries. Several writers began to envision an alternative, unspoken language of somatic signs and expressions which, it was claimed, provided a 'natural' and near universal mode of communication between human beings regardless of their origin.<sup>25</sup>

As will become apparent in my discussion of *Love in Excess*, Haywood's writing is characteristic of its cultural moment, addressing the paradox that underlies the eighteenth-century approach to emotion: in order for a feeling to qualify as "elegant", it must remain verbally inexpressible; in order to be perceived as authentic, it must avoid the deceptive medium of language; in order to convey social status on the feeling subject, however, it must be expressed, and its expression must be registered in a social context. As outlined above, the body consequently achieved paramount importance as a signifier for 'politeness' and hence social status, as bodily shows of emotion became valued as proof of emotional susceptibility.

Several scholars have noted the importance of literary texts in the project of elocutionary discourse, and have remarked on the fact that novels, like actors' manuals, "urged readers to rehearse a language of gesture" and taught the "somatic practice" necessary for the "performance" of feeling (Goring, 14).<sup>26</sup> This 'didactic' project of eighteenth-century literature is commonly ascribed almost exclusively to the novels of sentiment that came to characterize the literary landscape from the 1740s onwards, in which "can be witnessed the construction of a sentimental somatic eloquence which is analogous to the 'body projects' of elocutionists; such novels were not only sites for the literary staging of sentimental somatic eloquence but sought actively to produce such eloquence among the reading public; it is apparent, furthermore, that there grew up around sentimental novels a culture in which bodily responses were widely lauded as signs of moral status" (Goring, 142). As Holly Luhning shows in her discussion of the novel, however, the crucial importance of body language in *Love in Excess* argues for an extension of the commonly accepted time span, as well as to point out the individual and highly subversive use Haywood makes of somatic expressiveness as a means of inviting emotional involvement and of addressing contemporary concerns about shifting gender boundaries: "[Haywood's] texts reflected, anticipated, and developed perceptions about the body that were relevant to readers in the context of social and cultural discourse" (Luhning, 153).<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Cf. Gargano, 519; on the perceived 'authenticity' of somatic signs, also Luhning, 155.

<sup>26</sup> Cf. also Ahern, 11ff.; Korte, 142ff.

<sup>27</sup> Cf. Luhning, 153ff. A similar claim is advanced by Stephen Ahern, who locates the onset of sensibility in the late seventeenth century with the writings of Aphra Behn (cf. 15ff.). For Haywood as a precursor of sentimental fiction, cf. also e.g. Alliston, 530f.; Ahern, 74.



## 2.2 Writing the unspeakable

While Haywood's writing is remarkable for its close attention to the bodily manifestations of strong emotions, not all feelings are accorded equal attention: the focus of *Love in Excess* is clearly indicated by the title, and all other emotions are treated as worthy of consideration only as far as they result from the inevitable complications that attend her lovers' fates – complications which, in turn, often arise from the inexpressibility of love. This inexpressibility is a central tenet of *Love in Excess*:

There is nothing more certain than that love, tho' it fills the mind with a thousand charming ideas, which those untouched by that passion, are not capable of conceiving, yet it entirely takes away the power of utterance, and the deeper impression it had made on the soul, the less we are able to express it, when willing to indulge and give a loose to thought; what language can furnish us with words sufficient, all are too poor, all wanting both in sublimity, and softness, and only fancy! a lover's fancy! can reach the exalted soaring of a lover's meaning! (Haywood, 122–3)

Haywood makes it clear that the impossibility of verbalizing love hinges not only on the nature of love itself, but is – and this is crucial for the plot of the novel – a social constraint that operates, most of all, on women, as the novel centres on the various (and often unsuccessful) attempts of the female characters to find ways of expressing their love for the novel's male protagonist, Count D'elmont.<sup>28</sup>

When the Baron D'espèrney (not otherwise notable for his insights into the feminine psyche) points out to D'elmont in regard to Melliora that “she has looked on you with a tenderness, like that of love, [...] she has blushed at your sight, and trembled at your touch [...] what indeed can she do more, in modesty to prove that her heart is yours?” (Haywood, 113) he addresses a dilemma faced not only by the women in *Love in Excess*, but also by many real-world readers of the novel, who feel attracted to a man whom “that custom which forbids women to make a declaration of their thoughts” (Haywood, 37) prevents them from addressing directly.<sup>29</sup> While verbal language is shown to be restrictive, confining women to accepted social barriers and effectively acting as a bar to – rather than a means of – communication, body language “offers a realm of female agency masked as an instinctual bodily response” (Gargano, 514). Body language, in Haywood, is therefore much more than a means of claiming the status associated with “proper sensibility” – it becomes a crucial means of communication especially (but, as shall be argued, not exclusively) for her female characters. In a setting in which the simple declaration ‘I love you’ is forbidden,

---

<sup>28</sup> Cf. Merritt, 32; for a detailed discussion of this aspect, cf. Luhning, 156ff.

<sup>29</sup> On the parallels between this aspect of the novel and the real-world experience of its female readers, cf. e.g. Oakleaf, “Introduction”, 14f.

the characters resort to a language of looks and gestures that is comprehensible only to lover and beloved, thus creating a special bond between them that allows them to communicate that which social constraints prevent them from saying.<sup>30</sup>

In *Love in Excess*, communication by means of body language is caught in a complex web of social, philosophical and moral considerations underlying the trope of the verbal inexpressibility of passion that has frequently been noted as characteristic of Haywood's style: firstly, characters' inability to express their feelings hinges on a social constraint, which can be overcome by the strategic use of body language – a strategy that implies, indeed demands, conscious control over somatic expression. Secondly, however, the text also draws on the well-established genre convention mentioned above, according to which speechlessness proves the authenticity of a lover's passion.<sup>31</sup> As a third and related point, the text subscribes to an aesthetics of sensibility which privileges states of impassioned speechlessness; characters who lose control over their bodies in moments of emotional overload thereby give evidence of their superiority over less susceptible individuals (the "insipids" [Haywood, 186] disparaged by Haywood's narrator).<sup>32</sup> Moreover, Haywood repeatedly stresses the often involuntary nature of emotional expression, which in itself precludes the possibility of deliberate deception.<sup>33</sup> Indeed, as Haywood's characters struggle to conceal their feelings, which nonetheless show themselves in uncontrollable sighings, tremblings and blushings, the amount of (wasted) effort expended to conceal its somatic signs becomes proof of the sincerity of the emotion, as when we encounter D'elmont "letting fall some tears which he could not restrain" (Haywood, 88–9) on Melliora's hand. Haywood, in particular, belonged to the literary circle of the Hillarians and has been shown to have been strongly influenced by Aaron Hill's version of the Longinian sublime and an "aesthetic that courts excited states of mind in deliberate disruptions of neoclassical poise" (King, 264),<sup>34</sup> revealing itself in lavish displays of somatic eloquence. Haywood's commitment to the Hillarian aesthetic becomes evident also in the title of her novel: 'excess', in its eighteenth-century usage, denotes also "an extravagant or rapturous feeling" (*OED*) or a kind of ecstasy,<sup>35</sup> and thus a state particularly conducive to the "disruptions of neoclassical poise" valued by the Hillarians.

It is also worth noting that, in accordance with eighteenth-century usage, Haywood's novel promises the reader an ecstasy of love, rather than a surfeit. Indeed, the concept of ecstasy, describing "a state of cognitive and physical

---

<sup>30</sup> Cf. Ahern, 87; Luhning, 156f.; for the importance of body language – especially the language of the eyes – in *Love in Excess*, cf. also Merritt, 32f.; Gargano, 513ff.

<sup>31</sup> Cf. Ahern, 39; 86f.

<sup>32</sup> Cf. Drury, 212.

<sup>33</sup> Cf. Luhning, 155.

<sup>34</sup> Cf. also Ahern, 80; Rosenthal, §19.

<sup>35</sup> Cf. Gargano, 530.

paralysis" (Ahern, 40) that occurs in moments of emotional excess, during which characters swoon or maintain a frozen physical attitude, is firmly embedded in the discourse of romance fiction from the seventeenth century onwards. In the eighteenth century, it quickly becomes associated with the concept of sensibility.<sup>36</sup> In *Love in Excess*, these moments of ecstasy occur frequently, usually associated with the sight of a beloved object. When Amena observes D'elmont from her room, she becomes "incapable of retiring from the window", where "she remain[s] in a languishing and immoveable posture" (Haywood, 56). Although such moments of ecstatic paralysis are usually associated with (young) women in eighteenth-century discourse,<sup>37</sup> in *Love in Excess* they are experienced by characters of both sexes. Frankville describes his first sight of Camilla in fairly similar terms: "I was, methought, all spirit, – I beheld her with raptures, such as we imagine souls enjoy when freed from earth, [...] t'was heaven to gaze upon her. [...] I was so buried in thought, that I never so much as stirred a step" (Haywood, 191).

Both of the latter points preclude conscious control over bodily expressiveness. Nonetheless, Haywood's writing is notable for the space she devotes to the bodily symptoms of intense emotion. It is important to note that these descriptions serve a double function. On the one hand, they allow Haywood to maintain the trope of inexpressibility that is central to her – and her society's – conception of passionate feeling. The impossibility of verbally communicating strong emotion is expressed on two levels within the novel: on the one hand, the characters frequently find themselves speechless in moments of emotional stress; on the other hand, the narrator also frequently confesses herself "imperfectly" (Haywood, 106) able to put her characters' feelings into words.<sup>38</sup> Fully aware of the range of feeling which cannot be verbalized – because feelings exceed the range of linguistic possibility, because emotional stress takes away the power of speech, and because of the social taboo placed upon the verbalization of certain emotions – Haywood's characters read each other's bodies: "A thousand times have you *read* my rising wishes, sparkling in my eyes, and glowing on my cheeks, as often seen my virtue struggling [sic] in silent tremblings," (111; my italics) D'elmont reminds Melliora. Successful communication, however, depends on a deep empathy that exists only between lovers. This is emphasized through the frequent misinterpretations of body language when this common ground is absent<sup>39</sup> and becomes evident, for example, when both Alovysa and Ciamara mistake D'elmont's sympathetic concern for love. Haywood's novel is remarkable for the way in which it constructs the body simultaneously as the sole source of information about characters' feelings, and at the same time hints at the

---

<sup>36</sup> Cf. Ahern, 39ff.

<sup>37</sup> Cf. Ahern, 40.

<sup>38</sup> Cf. Richetti, "Voice and Gender", 266.

<sup>39</sup> Cf. Gargano, 526f.

unreliability of that information; a paradox that Lisa Zunshine has shown to be central to all human interaction, and which features with particular prominence in the novel of sentiment.<sup>40</sup> In this regard, Eliza Haywood's *Love in Excess* bridges the gap between amatory fiction and later eighteenth-century literature, with which it shares a deep-seated interest in the effects of intense emotion on mind and body.<sup>41</sup>

In a context in which loss of physical control is regarded as proof of status-conferring emotional susceptibility, the capacity to control body language becomes marked as a sign of moral corruption,<sup>42</sup> or, at best, of emotional indifference.<sup>43</sup> Characters who, like Alovysa at the beginning of the novel, deliberately employ somatic signs for strategic reasons, are evaluated negatively by the narrator and become immediately suspect; another feature that *Love in Excess* shares with the sentimental novels of later decades.<sup>44</sup> While the characters within the text may be misled, the narrator takes good care to ensure that the reader is not: we are told that the "trouble in her countenance" with which Alovysa greets Melliora's father is "feigned" (Haywood, 63), just as we watch her 'trying on' different expressions when she prepares to meet D'elmont early in the novel. After deciding on her clothing and jewellery, "she consulted her glass after what manner she should dress her eyes, the gay, the languishing, the sedate, the commanding, the beseeching air were put on, a thousand times, and, as often rejected" (40). In another scene, the "real sighs that flew from [D'elmont's] breast uncalled" (89) are implicitly contrasted with the deliberate pretence employed earlier to seduce Amena, and his distress at hearing about Melliora's disappearance is "too natural to be suspected for counterfeit" (184) – the latter quote remarkable in the way in which it hints at the possibility of feigning emotion while at the same time dismissing it.

While Haywood admits the possibility of faking body language, and even the occasional necessity of doing so,<sup>45</sup> the emphasis in *Love in Excess* is placed squarely on the reliability of the body as a source of information,<sup>46</sup> to the extent that Gargano speaks of the contrast between "a deceptive and limiting verbal language" (513) and the "privileged realm of supposedly authentic communication" (525) through looks, signs and gestures within the text.<sup>47</sup> The dialectic relationship

---

<sup>40</sup> Cf. Zunshine, 123; 119; 121ff.

<sup>41</sup> Cf. Ahern, 73.

<sup>42</sup> Cf. Korte, 150; Goring, 150f.

<sup>43</sup> Cf. Drury, 220f.

<sup>44</sup> Cf. Korte, 149f.; for the preoccupation of sensibility narratives with characters who fake sensibility for selfish ends, cf. also Ahern, 14; for this topic in *Pamela* in particular, Goring, 150f.

<sup>45</sup> For example, the narrator pities Amena for being "little versed in the art of dissimulation, so necessary to her sex" (Haywood, 46).

<sup>46</sup> Cf. Zunshine, 123.

<sup>47</sup> Cf. also Gargano, 523; Richetti, "Voice and Gender", 267.

between misleading words and reliable bodily expression is a typical feature of the novels of amorous intrigue popular during the late seventeenth and early eighteenth century.<sup>48</sup> “From a cognitive point of view, these novels create one specific context in which the body *can* have a reliably recognizable vocabulary” (Zunshine, 122) – this context being, of course, love, the central concern of all amatory fiction. It is perhaps worth noting that the belief amatory fiction evinced in the authenticity of body language did not go unnoticed by contemporary critics, who claimed that the genre was dangerous not only because of its corrupting influence and its capacity to arouse sexual desire in its readers:<sup>49</sup> one of its main dangers, it was argued, was that it taught women to believe in the authenticity of bodily signs of emotion, while at the same time providing rakes with a catalogue of gestures and expressions by which to fake them. Haywood addresses the paradox that underlies the supposedly authentic non-verbal discourse of her novel, and counters it by having her narrator comment on “those little delicacies, those trembling aking transports, which [...] so *visibly* distinguishes [sic] a real passion from a counterfeit” (Haywood, 75–6; my italics).<sup>50</sup> By looking closely, it is implied, one can avoid being duped.

The sympathetic bond that facilitates non-verbal communication between lovers in the novel finds its parallel in that which Haywood aims to establish between reader and narrator.<sup>51</sup> Like the characters, the narrator is prevented from spelling out the full range of the characters’ feelings by a double obstacle – the social taboo that was operative at the time, and a belief in the intrinsic verbal inexpressibility of emotion. As a consequence, the narrator is forced to resort to the strategy of using the body language of the characters to convey her meaning to the reader.<sup>52</sup> On every level of the text, emotion thus entails and is expressed through performance. This not only serves to uphold the trope of inexpressibility of intense emotion that is crucial to Haywood’s project – any verbal description of the characters’ emotions would detract from the sublimity of their love and pull it down into the mundane realm of language –, but also interpellates the reader into the complimentary position that the text has created for her/him. Insisting that only those who have felt the same emotions as her characters are capable of understanding them, Haywood positions her ideal reader high on the value scale of the text and thereby provides a strong incentive for accepting these values.<sup>53</sup> Those, on the other hand, who feel that her descriptions are overblown

---

<sup>48</sup> Cf. Zunshine, 123ff.

<sup>49</sup> Cf. Barker-Benfield, 331ff.; for the allegedly corrupting influence of amatory fiction, cf. Drury, 207f.; also Barker-Benfield, 327ff.; Perry, 154ff.

<sup>50</sup> Cf. also Ahern, 84.

<sup>51</sup> For the role of sympathy in the text, cf. e.g. Alliston, 524ff.; Ahern, 87f.

<sup>52</sup> For a discussion of this strategy in the light of the Gricean maxim of cooperativeness, cf. Kukkonen, 207ff.

<sup>53</sup> Cf. Ahern, 86; Drury, 212.

and her characters' love excessive in every sense of the word, are classed with the "insipids" whose lack of natural delicacy makes them unable to appreciate the "elegance" of the passions she describes. Ostensibly aiming at "the construction and consolidation of an elite coterie of passion" (Drury, 212),<sup>54</sup> Haywood's text is remarkable for its creation of a cognitive framework which ensures that this "elite" position is open to a vast majority of readers. Moreover, it also provides the somatic repertoire through which readers can communicate their in-group status; focusing on the performance of emotion, it invites and elicits similar performances from its audience.

### ***2.3 Contagious emotions: affective mimicry and emotional simulation***

A number of critics have remarked briefly on the way in which the gaps, ellipses and omissions of Haywood's text elicit readerly sympathy and participation; a remarkable strategy which shows Haywood's insight into the complex interrelationship between psychological and physiological states, and which deserves to be given wider consideration.

In order to understand the workings of Haywood's novel, it is useful to turn back to Samuel Richardson's letter to Aaron Hill. Moreover, it is worth reiterating that the description serves a double function, that of highlighting the Richardson's delicacy of feeling, and the ability of Hill's poem to involve the reader to an exceptionally high degree.<sup>55</sup> Indeed, involuntary somatic displays of emotion as a sign of involvement appear to have held a particular fascination for eighteenth- and early-nineteenth-century writers: Zunshine quotes the example of Henry Siddons, who reported that watching the expressions of various emotions evoked by the play on the face of young and inexperienced members of the audience afforded him more amusement than the play itself.<sup>56</sup> Awareness of this phenomenon known as 'affective mimicry' can be found already in the eighteenth century, most notably in Adam Smith's *Theory of Moral Sentiments* (1759), but also in various treatises on oratory, which comment on the 'contagious' nature of bodily shows of emotion.<sup>57</sup> Drawing on the work of Theodor Lipps, Murray Smith outlines the concept of mimicry in relation to our responses to fictional characters within the framework of modern cognitive science, thus opening up further perspectives on the workings of Haywood's aesthetic.

At the most simple level, mimicry may consist only of motor mimicry, which leads the observer – especially when s/he is emotionally involved in

---

<sup>54</sup> Cf. also Richetti, *Popular Fiction*, 180; 200f.; Oakleaf, "Introduction", 17.

<sup>55</sup> Cf. Goring, 5ff.

<sup>56</sup> Cf. Zunshine, 129.

<sup>57</sup> Cf. Smith, 99; Goring, 41.

events, either real or fictional – to partially simulate the physical action that s/he is observing in imitation of the characters involved. As a further stage, this purely physical process may become connected to affective mimicry. It has been demonstrated that certain ‘basic’ affects – such as happiness, sadness, surprise, fear, disgust or anger – are cross-culturally associated with certain expressions, helping the observer to recognise these affects irrespective of the cultural context in which they occur; a theory that substantiates the assumptions of eighteenth-century followers of Locke. More importantly, however, motor mimicry facilitates or even triggers affective mimicry: “if we mimic a facial expression apposite to a basic affect, we do not merely see and categorize a certain expression and hence affect, we experience it, albeit in weaker form” (Smith, 100).<sup>58</sup> It is this insight that explains Richardson’s experience while reading Hill’s poem – a sense of emotional involvement produced exclusively by the enactment of the appropriate body language. Haywood shows herself aware of this insight when she describes how D’elmont, “by making a shew of tenderness [...] he began to fancy himself really touched with a passion he only designed to represent” (46).

It is worth noting that this re-enactment of observed emotions occurs involuntarily; in *Love in Excess*, for instance, Melliora’s tears have “a magnetick influence to draw the same from every beholder” (88). D’elmont, however, “who knew that this was not the way to comfort her, dried his as soon as possible” (88). The scene emphasises also the extent to which affective mimicry is subject to voluntary control – realising the inappropriateness of his behaviour, D’elmont quickly stops crying. I would contest that the extent to which we give way to this involuntary urge to mirror the expressions and emotions we observe may well be dependent not only on the specific situation, but also on socio-historical context and the value that is accorded within that framework to the opposite poles of self-restraint and emotionality. As Margarete Rubik notes, even universal human experiences like pain and desire are “culturally contingent in [their] public display and subjective interpretation” (257). “A particular body thus can be viewed only as a time- and place-specific cultural construction – that is, as an attempt to influence others into perceiving it in a certain way” (Zunshine, 120–1); in the context of sensibility, the body acts as a mirror of the emotional susceptibility that confers social and moral status, and whose value depends on being observed in the act of experiencing states of intense emotion. The scene also bears witness to the link Haywood establishes between empathy, personal emotional experience and affective mimicry: strongly attracted to Melliora and himself affected by Monsieur Frankville’s death, he more readily mimics her body language, and, in doing so, probably heightens his own emotional experience.

---

<sup>58</sup> Cf. For a discussion of affective mimicry, cf. Smith, 98ff.; also Rubik, 256.

Haywood's texts do not only portray the mechanism of affective mimicry on the part of the characters, however, they also rely on it in order to emotionally impact the reader. As has repeatedly been noted, Haywood consistently employs a distinctive strategy in order to encourage readerly involvement: whenever the narrator finds herself at a loss for words to describe the precise quality of the characters' emotions, she gives instead an extensive catalogue of their somatic manifestations. When D'elmont has forgiven Alovysa for destroying his letter to Amena, we are told that "[t]is impossible to represent the transport of Alovysa at this kind expression, she hung upon his neck, kissed the dear mouth which had pronounced her pardon with raptures of unspeakable delight, she sighed with pleasure, as before she had done with pain, she wept, she even died with joy!" (Haywood, 105). Another typical scene occurs when Alovysa notices D'elmont's pronounced attentions to Amena at a ball: "the most lively description would come far short of what she felt; she raved, she tore her hair and face, and in the extremity of her anguish was ready to lay violent hands on her own life" (43); observing and involuntarily responding to the body language of the characters, we gain a deeper understanding of their emotional states.<sup>59</sup>

However, Haywood does more than enumerate these symptoms in order to trigger affective mimicry. Refusing to describe the interior states of her characters, her narrator repeatedly exhorts readers to fill the gaps from their own emotional experience<sup>60</sup> – how Alovysa feels "none but those, who like her, have burned in hopeless fires can guess" (43) –,<sup>61</sup> thus encouraging also another cognitive mechanism which induces empathy with fictional characters, that of emotional simulation. Unlike affective mimicry, emotional simulation functions voluntarily: by "imaginatively project[ing] ourselves into [the character's] situation" (Smith, 97), we establish a link between the gestures and body language displayed by a character and her/his emotional state;<sup>62</sup> an imaginative leap that very often, as Smith shows, goes hand in hand with a reproduction of the body language apposite to the feeling in question.<sup>63</sup> Feeling with – and, in every sense, for – the characters, the reader is encouraged to enact the feelings that the text invokes, and is in turn able to draw on the somatic repertoire provided for their invocation and their expression. Haywood's strategy of 'writing on the body' thus serves a double function: eliciting the very emotions she describes in her

---

<sup>59</sup> It is important to note, as Margarete Rubik has done, that "emotional simulation can also be generated in a heterodiegetic perspective or one with little concrete reference to the qualia of the pain or love referenced" (256).

<sup>60</sup> Cf. Black, 212 n. 16.; Alliston, 523.

<sup>61</sup> For the importance of personal experience and memory in eliciting emotional responses to literature, cf. Hogan, 157ff., 181ff.; also Rubik, 255f.

<sup>62</sup> Cf. Smith, 96ff.; also Rubik, 256.

<sup>63</sup> Cf. Smith, 96. Smith cites the example of a deaf character who flinches as he observes another character being tortured by having loud music played close to his ear.



audience, and at the same time encouraging it to rehearse a range of somatic signs by means of which to express their feelings for the benefit of those around them, enabling them to advance their claim to 'sensibility'.

### 3. Learning to love and be wise: curiosity and Haywood's didactic eroticism

Several critics have noted that it is not love but curiosity which drives the plot of *Love in Excess*; a fact that is spelled out for the reader in the subtitle of Haywood's work. All three parts of the novel focus on what Haywood terms a "fatal enquiry" – fatal both in the modern sense of 'deadly', and in the eighteenth-century sense of 'fateful' or 'decreed by fate'.<sup>64</sup> Haywood gestures towards the latter meaning of 'fatal' in her choice of epitaph, which states that " – In vain from Fate we fly,/ For first or last, as all must die/ So 'tis as much decreed above,/ That first or last, we all must love."<sup>65</sup> A brief synopsis of the novel emphasises the complex interplay between the governing 'fatal' passions that agitate Haywood's characters.

In the first part of *Love in Excess*, Count D'elmont is courted in a series of anonymous letters by the rich and unusually independent Alovysa (named after Heloise, who likewise broke several social taboos by verbalising her love for Abelard in a series of letters even after they had both taken religious orders).<sup>66</sup> It is D'elmont's curiosity about the writer that sets events in motion. Although Alovysa's scheme initially miscarries, sparking off a brief affair between D'elmont and Amena ("lovely"), she succeeds in winning D'elmont for herself and having her rival banished to a monastery. D'elmont is as yet not "touched with a passion" that he disdains it as a sign of weakness "below the dignity of a man of sense" (Haywood, 42); nonetheless, he is happy to marry the rich heiress Alovysa to gratify his ambition. The first part of the novel closes with their marriage and the promise of a second one in part two, as D'elmont's brother after a series of mishaps succeeds in winning the hand of Alovysa's sister, Ansellina ("little maid"). Their union is presented as the antithesis of D'elmont and Alovysa's, being founded on true love.

The second part proves that D'elmont's enquiry has 'fatal' consequences not only for Amena, who decides to "bid an everlasting adieu" (Haywood, 91) to the world and takes the veil, but also a fateful impact on his own life. This section opens on the death of D'elmont's former guardian, Monsieur Frankville.

<sup>64</sup> For a lengthy discussion of the role of curiosity in the text, cf. Alliston, 518ff.; Black, 219ff.; Merritt, 25ff.; Warner, 113. For the meaning of 'fatal' in eighteenth-century usage, cf. Alliston, 519.

<sup>65</sup> Cf. Ahern, 79.

<sup>66</sup> Cf. Alliston, 517; Drury, 224. Drury also suggests a second possible source for the name, Chorier's legendary prostitute Aloisa Sigea.

On his deathbed, Frankville entrusts his only daughter, Melliora (“superior”) to D’elmont, who falls in love with her at first sight. The attraction is mutual, and Melliora, who has initially believed that her father had chosen D’elmont as her husband (a subtle justification advanced in the text for her strong attraction to the Count), is in despair when she discovers her mistake. Persuaded by D’elmont, she nonetheless moves into his household after Frankville’s death. Egged on by his friend, the Baron D’espernay, D’elmont repeatedly attempts to seduce Melliora, who retreats from his advances, begging him to spare her honour while at the same time confessing her love for him. Alovysa, who has sensed that her husband has lost interest in her, grows increasingly jealous, and sets in motion the second ‘fatal enquiry’ of the novel as she attempts to discover the name of her husband’s mistress. D’espernay, who is strongly attracted to D’elmont’s wife, promises to satisfy her curiosity, setting up a complex manoeuvre designed to let Alovysa catch her husband in flagranti with Melliora. However, the plan miscarries when D’espernay’s coquettish sister, Melantha (who not only in name resembles Melantha in Dryden’s *Marriage à la Mode*)<sup>67</sup> exchanges beds with Melliora and manages to have sex with D’elmont, who initially fails to notice the deception. In a desperate attempt to force the secret from D’espernay, Alovysa promises to sleep with him in exchange for information. As Brillian attempts to save his brother’s wife’s honour, a fight ensues in which D’espernay is killed, and Alovysa accidentally dies on her husband’s sword.

The third and longest part of the novel sees D’elmont travelling through France and Italy and corresponding in a series of letters with Melliora, who has retreated to a monastery after the ‘fatal’ outcome of Alovysa’s enquiry. Blind to the attractions of all other women, he nonetheless attracts the notice of the proud Italian beauty Ciamara, who attempts to seduce him, finally taking poison when he fails to respond. On his travels, D’elmont meets Melliora’s brother, young Frankville, whom he seconds in an unequal three-to-one sword fight, and who reveals to him that Melliora has disappeared from the monastery. Aided by Violetta, whom her father Cittolini intends to give in marriage to Frankville, the Count helps his friend win the hand of Cittolini’s fiancée, Camilla. This accomplished, he and his entourage, now consisting not only of the happy couple but of a young retainer named Fidelio, set out to find Melliora. As it turns out, she has been abducted by the Marquess De Saguiller, who, visiting his fiancée Charlotta at the monastery, has fallen victim to Melliora’s superior charms and transferred his affections. The third enquiry in the novel – D’elmont’s search for his beloved – likewise proves ‘fatal’ in a double sense: leading up to the fateful encounter at De Sanguiller’s house which reunites D’elmont and Melliora, and Charlotta and De Saguiller, and culminating in a triple wedding and

---

<sup>67</sup> Her name – from the Greek word for ‘black’ – also evokes Melantho, the serving maid who betrayed her mistress and granted favours to the suitors in the *Odyssey*.

the narratorial assurance that the characters live on to a ripe old age. However, it also, once again, proves fatal to one of the women who love D'elmont, as Fidelio turns out to be Violetta in disguise, slowly dying of unrequited love and the shame of having confessed her feelings to D'elmont.

*Love in Excess* is a text which, however, not only sets out to satisfy readers' curiosity through a series of 'enquiries', but one which also embarks on a course of instruction: following D'elmont's development from a man motivated only by curiosity and ambition<sup>68</sup> into a true lover, the reader likewise has to come to an understanding of the ideal of love outlined in the text.<sup>69</sup> Just as D'elmont only begins to sympathise with Amena after he himself has been initiated into the experience of love, the reader, Haywood contends, can only feel with the characters once s/he has experienced the meaning of true love: "if you are yet insensible of the wonderful effects of love," Brillian tells his brother, "you will not be able to imagine what I felt" (Haywood, 71).

Alliston's otherwise compelling and perceptive analysis fails to register the paradox that underlies her reading of *Love in Excess* as an 'instructive' text: on the one hand, the reader is to learn, along with the protagonist, what it means to experience true love, and through this realisation arrive at a sympathetic understanding of the characters' love-induced woes;<sup>70</sup> on the other hand, however, Haywood consistently appeals to an in-group of readers who already approach the text with the requisite antecedent knowledge.<sup>71</sup> True love, she argues, can only be understood by those who have already experienced its "wonderful effects"; a recurring claim that serves to justify the accompanying trope of the inexpressibility of love. Insisting on the futility of verbal description – those who have experienced love will know without words, while those who have not will fail to understand even the most detailed account – she creates an in-group of knowing readers and exonerates her narrator for her inability to find the appropriate expressions.

In view of this paradox, it is helpful to examine the different approaches to reading amatory fiction outlined in the novel:<sup>72</sup> in a discussion at D'espèrny's house, Melliora describes amatory writings as "preparatives to love, [which] by their softening influence melted the soul, and made it fit for amorous impressions." When D'elmont surprises her reading Ovid's love poetry, however, she declares herself immune to literary influence because of her secluded lifestyle and "the little propensity [she] find[s] to entertain a thought of that uneasy passion" (108).

---

<sup>68</sup> It is perhaps worth noting, as Alliston (following Barbara Benedict) has done, that these two passions were closely related in eighteenth-century discourse (cf. Alliston, 519).

<sup>69</sup> Cf. Alliston, 524f.

<sup>70</sup> Cf. Alliston, 524f.

<sup>71</sup> Cf. Ahern, 86; Richetti, *Popular Fiction*, 180.

<sup>72</sup> Cf. Backscheider, 29; Warner, 115ff.

Melliora claims that she reads amatory fiction merely as a caution against giving in to love, alleging that she will “endeavour to retain in memory, more of the misfortunes that attended the passion of Sappho, than the tender, tho’ never so elegant expressions it produced” and recommends “this method” to “all readers of romances” (108). Melliora’s reading may be taken as Haywood’s attempt to silence contemporary critics of amatory fiction, who advanced precisely the same argument against novels like *Love in Excess*;<sup>73</sup> in addition, it provides justification for her claim to the ‘moral’ message which she attributed to her work and which situates her in a tradition of popular romances which aimed at satisfying their readers’ moral expectations along with their voyeuristic desires.<sup>74</sup> Nonetheless, the scene has something of a tongue-in-cheek quality, as both the reader and D’elmont know at this point that Melliora is by no means immune to love, and has, as the Count is quick to point out, no need of the “auxiliary forces” of literature because her “fancy is fixed on a real object” (Haywood, 108). The description of Melliora reading thus furnishes Haywood with an opportunity to highlight the extent to which reading encourages emotional involvement; although love, it is suggested, is best learnt with a “real object” in mind, the “auxiliary forces” of amatory fiction may serve as a substitute through which to effect the reader’s initiation.

Of what kind, however, is the “love” that Haywood’ characters experience “in excess” and with which the reader must come to identify? Through her convoluted narrative, Haywood explores various kinds of ‘love’, establishing a firm hierarchy between that kind which unites spiritual passion and bodily attraction, and that which consists of mere lust:

[...] tho’ all those kinds of Desire, which the difference of sex creates, bear in general the name of Love, yet they are as vastly wide, as Heaven and Hell; that Passion which aims chiefly at Enjoyment, in Enjoyment ends; the fleeting Pleasure is no more remembred [sic], but all the Stings of Guilt and Shame remain; but that, where the interior Beauties are consulted, and *Souls* are Devotees, is truly noble; Love there is a *Divinity* indeed, because he is immortal and unchangeable; and if our earthy part partake the Bliss, and craving Nature is in all obey’d: Possession thus

<sup>73</sup> Cf. Stone, 283; Barker-Benfield, 326ff.; Lubey, 310. Stone also notes that contemporary critics saw a direct correlation between the increasing number of love matches and the popularity of novel reading during the eighteenth century.

<sup>74</sup> Cf. Ballaster, *Amatory Fiction*, 17. For a reading that enlarges on Melliora’s theme of the instructive effect of amatory fiction, cf. Lubey, 309ff.; Drury, 209 and Harrow, 286. Following Kathleen Lubey, Drury argues that Haywood exposes the reader to the experience of the very temptations they have to resist in real life. Unlike Lubey, however, Drury claims that the texts offer a combination of both sexual pleasure and moral instruction as punishment is meted out to transgressive characters (cf. also Warner, 114).

desir'd, and thus obtain'd, is far from satiating; *Reason* is not there debased to *Sense*, but *Sense* elevates itself to *Reason*, the different Powers unite, and become pure alike. (Haywood, 250; italics in original, underlining mine).

It is crucial to stress that Haywood at no point indicates – as Sebastian Domsch has suggested – a “preference for the romance idea of spiritual love as opposed to sexual desire” (Domsch, 415). Whereas the passage quoted above roundly condemns the kind of ‘love’ that objectifies the beloved and consists purely of lustful feelings, she contrasts this with a model which unites spiritual affinity and sexual attraction.<sup>75</sup> Her argument is interesting because it reveals the importance of sexual desire in the text: the former kind of love is disparaged because “that Passion which aims chiefly at Enjoyment, in Enjoyment ends” – after its consummation, desire is replaced by shame and guilt. The second kind of love, however, ensures the continuance of desire, as “Possession thus desir'd, and thus obtain'd, is far from satiating” – spiritual love, in Haywood’s novel, becomes the guarantee for a satisfying sex life. The theoretical claim advanced by the narrator in this passage is illustrated by the numerous sub-plots: Melantha, Ciamara and D’espernay are roundly condemned for their single-minded pursuit of sexual gratification, which fails to take into account the feelings of its object. Frankville and Camilla, on the other hand, exemplify Haywood’s ideal. Even after he has “snatched a lucking moment, and obtained from the dear melting charmer, all that my fondest, and most eager wishes could aspire to” (in other words, had sex with Camilla), Frankville stresses that he is far from losing interest in her: “I truly [sic] protest to your lordship, that what in others, palls desire, added fresh force to mine; the more I knew, the more I was inflamed” (Haywood, 197) – continued sexual attraction, in this case, is advanced as proof of true love.

As becomes apparent from Haywood’s conception of ideal love, sexual desire in *Love in Excess* is identified as a central element of female experience. In this context, it is important to call to mind the model of femininity which was current at the time of writing, especially as regards the issue of women’s capacity to experience sexual feelings. Haywood was still drawing on a notion of ‘female character’ that was, in later decades, to become superseded by the ideal of asexual female chastity made popular by the sentimental novels of the 1740s and reinforced during the nineteenth century. According to the earlier model, however, women were not only assumed to be subject to sexual urges similar to those experienced by men, but were moreover thought to be more susceptible to their influence, allegedly having weaker powers of reason and less strength of mind to combat them.<sup>76</sup> Count D’elmont’s reflections bear witness

---

<sup>75</sup> Cf. Ahern, 87f.; Luhning, 163.

<sup>76</sup> Cf. Alliston, 516; Harrow, 283; also Barker-Benfield, 365ff.

to this conviction: "But when he considered how much he had struggled, and how far he had been from being able to repel desire, he began to wonder that it could ever enter into his thoughts that there was even a possibility for woman, so much stronger in fancy, and weaker in her judgement, to suppress the influence of that powerful passion; against which, no laws, no rules, no force of reason, or philosophy, are sufficient guards" (Haywood, 177).

Whereas female desire was accepted as a given, its expression – as Haywood reminds her readers – was a social taboo, and for a woman to actively court the man of her choice was largely unthinkable. However, the amount of punishment Haywood metes out to women who assume sexual agency is by no means consistent, nor is there a direct correlation between the precise quality of their desire and its consequences.<sup>77</sup> Ciamara's death may be regarded as punishment for her 'objectifying' sexual desire for D'elmont (she "wishe[s] no farther than to possess his lovely *person*, his *mind* was the least of her thoughts" [Haywood, 225]); a reading that appears not unlikely in view of the fact that she finds her male counterpart in the Baron D'espernay, who likewise wants to have sex with Alovysa regardless of her feelings, and is similarly punished. This does not apply to the other two victims of excessive passion, Alovysa and Violetta, both of whom genuinely love D'elmont, and whose punishment differs from that of Ciamara only in that they are allowed to die in his presence: Alovysa is killed when she accidentally impales herself on D'elmont's sword in a parody of penetration whose Freudian overtones have not gone unnoticed,<sup>78</sup> and Violetta in a strangely blissful, sexualized deathbed scene which attracts even the narrator's envy as Violetta breathes her last in D'elmont's arms.<sup>79</sup> In comparison, Melantha – another woman who pursues D'elmont out of all the wrong motives – is even accorded something of a reward: "Melantha who was not of a humour to take anything to heart, was married in a short time, and had the good fortune not to be suspected by her husband, though she brought him a child in seven months after her wedding" (Haywood, 159). A similarly happy fate is accorded to Charlotta, who disguises herself as a serving maid in order to follow her errant lover De Saguiller to his house, where she persuades him to take her back. Even women who yield to their lover's overtures rather than actively pursuing them are treated differently: while Amena languishes in a monastery for almost losing her virginity to D'elmont, Camilla, who actually does lose hers, gets off scot-free and is rewarded with marriage to her beloved Frankville.

---

<sup>77</sup> Cf. Backscheider, 23. In contrast, Drury (209f.) argues that there exists a consistent system of rewards and punishments in the novel which underscores its moral message.

<sup>78</sup> Cf. e.g. Harrow, 297; Merritt, 42.

<sup>79</sup> Cf. Gargano, 533; Richetti, *Popular Fiction*, 207.

Not surprisingly, interpretations of Haywood's attitude towards female sexual agency are diverse, and have tended to focus on the main love interest between D'elmont and Melliora.<sup>80</sup> Despite her avowed love for him, she manages consistently to remain pursued by D'elmont, rather than pursuing him, even presenting her marriage to D'elmont as an act of submission to patriarchal authority.<sup>81</sup> Ballaster maintains that Haywood provides readers with escapist fantasies of female sexual agency which can be enjoyed in the knowledge that transgressions against patriarchal norms will be securely punished; alternatively, she exculpates her heroines by allowing them the freedom to express their desire in dreams or dream-like states which render them irresponsible for their actions and therefore exempt from moral judgement (as, for instance, Melliora in the oft-quoted scene in which D'elmont enters her bedroom just as she is having an erotic dream); where all else fails, she exonerates them by pointing towards the irresistibility of passion.<sup>82</sup> *Love in Excess* appears to substantiate this last claim: "When love once becomes in our power, it ceases to be worthy of that name; no man really possest with it, *can* be master of his actions; and whatever effects it may enforce, are no more to be condemned, than poverty, sickness, deformity, or any other misfortune incident to humane nature" (Haywood, 185–6; italics in original). Simultaneously, however, it also uses the example of Melliora to affirm the opposite, arguing for a new self-restraint that was linked to the emergence of bourgeois values, and showing that love can and ought to be resisted.<sup>83</sup> Given this inherent contradiction, which finds its expression most obviously through the conflicting moral 'messages' implicit in the subplots, it is hardly surprising that the novel has been read both as a subversive text privileging female sexual agency, and as a confirmation of patriarchal norms masquerading as a feminist text.

Ballaster's contention that Haywood seeks to engender a mixture of sympathy and erotic pleasure in her readers has been taken up by a number of critics. As Kathleen Lubey, focusing on Haywood's *Lasselia* (1725), has convincingly argued, Haywood must be credited with creating an 'amatory aesthetic' that aims at moral instruction through erotic entertainment. Lubey's reading both invokes and rejects Melliora's argument about the instructive capacity of amatory fiction: readers learn not by "retain[ing] in mind" the just punishments meted out to

---

<sup>80</sup> One of the few counter-examples is provided by Scott Black's analysis of the relationship between D'espernay and Alovysa in "Trading Sex for Secrets".

<sup>81</sup> This aspect of the novel has been noted by several critics; for an in-depth discussion, cf. e.g. Bowers, 57ff.

<sup>82</sup> Cf. Ballaster, *Amatory Fiction*, 170; for the amatory convention of dream-like seduction scenes, cf. Ballaster, *Amatory Fiction*, 34; for the irresistibility of passion in Haywood's texts, cf. Drury, 203; for the merging of enjoyment and instruction in Haywood's fiction, cf. Drury, 209 and Lubey, 310.

<sup>83</sup> Cf. Ahern, 83; Drury, 203ff.; 226ff.

transgressive characters, but through exposure to the sensual feelings that they have to learn to resist in real life.<sup>84</sup> In such a project, “the reader’s capacity for identification” becomes “[c]rucial to optimal comprehension” (Lubey, 316), while her/his curiosity is depended on to prevent her/him from putting down the book and indulging in erotic fantasies.<sup>85</sup> Curiosity is thus revealed not only as one of the driving forces behind Haywood’s plot, but also as a key ingredient in her “erotics of sympathy” (Ahern, 73) which aims at moral instruction through emotional involvement.

#### 4. Writing bodies: the language of letters

Repeatedly and in accordance with the conventions of the amatory genre, Haywood’s protagonists find themselves barred from communicating by means of the somatic rhetoric that *Love in Excess* postulates as the most appropriate way of expressing emotion; locked away in monasteries or locked into bedrooms, or denied access to the objects of their passion by high walls, locked doors and vigilant guardians, her characters have to negotiate the paradox of inexpressible passion in letters to their respective beloveds. Letters are, of course, an important fictional element and plot device in amatory novels:<sup>86</sup> encoding both seductive overtures and lovers’ complaints, their exchange, loss, discovery or theft also serves to advance the plot. In amatory fiction, the letter substitutes for the woman’s body:<sup>87</sup> entering into written communication is both the first step towards<sup>88</sup> and the substitute for sexual intercourse,<sup>89</sup> breaking open a letter is an act of “mind-rape” (Perry, 130; Ballaster, *Amatory Fiction*, 62).

The notion of the letter as substitute for the female body is worth exploring in connection with the way gender is constructed in Haywood’s novel. At the beginning of the text, it is a woman’s letter – Alovysa’s – that initially miscarries, directing D’elmont’s interest towards Amena rather than herself. Later, it falls into the hands of her rival; opened in her presence, the letter reveals the identity of his unknown admirer to D’elmont, who – having misread the letter – cannot fail to correctly read Alovysa’s body language: “the blushes and confusion which he observed in that ladies face, as soon as ever she saw it opened, put an end to the mystery, and one less quick of apprehension than D’elmont, would have made no difficulty in finding his unknown admirer in the person of Alovisa” (Haywood,

---

<sup>84</sup> Cf. Lubey, 320.

<sup>85</sup> Cf. Lubey, 320.

<sup>86</sup> Cf. Perry, 129; Ballaster, *Amatory Fiction*, 61.

<sup>87</sup> Cf. also Harrow, 295.

<sup>88</sup> Cf. Ballaster, *Amatory Fiction*, 62; Harrow 297; Perry, 132.

<sup>89</sup> Cf. Harrow, 299; Perry, 123.



67). Though initially without success, Alovysa's stratagem succeeds through its apparent failure; D'elmont accidental exposure of Alovysa serves to expose her to himself.

Variouly interpreted as a privileged space in which women can give voice to their forbidden desires,<sup>90</sup> and as evidence of "a more extreme case of a generally restrictive and disempowering verbal language" that "entrap[s] their female writers into revelations that might be used against them" and is thus "among the most destructive forms of communication in the novel" (Gargano, 524), the letters written by Haywood's female characters have received a fair share of scholarly attention. It is important to stress, however, that *Love in Excess* overturns generic conventions as well as gender norms, as men's, rather than women's letter are destroyed, miscarry, or fail to achieve their goals of seduction: when D'elmont writes to Amena, the letter is intercepted, broken open and finally destroyed by his jealous wife; later, she finds and reads a letter intended for Melliora. In part three, Frankville's letter to Camilla is accidentally delivered to Ciamara, who tosses it aside. Following Ballaster's interpretation, it must be noted that letter-writing, in *Love in Excess*, serves to highlight the power which women in the novel temporarily exert over men, and underscores the assumption of 'masculine' sexual agency by Alovysa and Ciamara.

Most letters in the novel, however, do reach their intended goals, indeed serving as an important substitute for body language as a means of communicating lovers' meanings to each other. As she faces the challenge of conveying the bodily effects of intense emotion across distance, Haywood is able to draw on the tradition of the French amatory novel, and most notably on the famous *Lettres Portugaises* published in 1669 and translated into English in 1678, which establish the letter as "the privileged site of passionate expression" (Ballaster, *Amatory Fiction*, 64): even though female desire cannot be explicitly verbalised, it can nonetheless be expressed through linguistic signs.<sup>91</sup> The 'disorder' that the writers find themselves in manifests itself in syntactic disorder on the page, as the writers gasp, sob and sigh in dashes, swoon in ellipses and broken-off sentences, and mark silent cries with numerous exclamation marks.<sup>92</sup> An extract from Amena's letter to D'elmont may serve to exemplify what Potter calls the "language of feminised sexuality" (169):

All my confessions are so many sins, and the same breath which tells my ghostly father I abjure your memory, speaks your dear name with transport. Yes – cruel! Ungrateful! – faithless as you are, I still do love

---

<sup>90</sup> Cf. Harrow, 281ff.

<sup>91</sup> For the importance of the *Lettres Portugaises*, cf. Harrow, 288; Ballaster, *Amatory Fiction*, 60ff.; for letters as expressions of subversive female desire, cf. also Harrow, 286f.; Perry, 134f.

<sup>92</sup> Cf. Ballaster, *Amatory Fiction*, 62f.; Harrow, 280; for the syntactic expression of desire, cf. also Rubik, 257.

you – love you to that infinite degree, that now, methinks fired with thy charms (repenting all I've said) I could wish even to renew those moments of my ruin! – Pity me D'elmont, if thou hast humanity. (Haywood, 91)

The exclamatory, elliptic style which marks not only the letters but the narratorial voice of *Love in Excess* has been interpreted variously as evidence of Haywood's emphasis on emotional content rather than stylistic expression,<sup>93</sup> and as a subversive way of articulating female desire by creating a "continuum between desire and language" (Harrow, 281) which allows women to subvert patriarchal authority by writing that which they are not allowed to speak. More clearly perhaps than in any other part of the novel, it becomes apparent that what Richetti terms the "defining, essentially female moment" ("Voice and Gender", 267) of Haywood's fiction is, in fact, part of the "standard inexpressibility topos that belongs to the discourse of love" (Black, 212); a topos that, like Haywood's use of body language, questions rather than defines gender boundaries. Consider these two passages, both of which are taken from letters written by male characters:

Tho' I could wish you'd give me leave sometimes to gaze upon you, and draw some hoped presages of future fortune from the benignity of your influence. – Yes Amena, I would sigh out my repentance at your feet, and try at least to obtain a pardon for my infidelity. – For, 'tis true, what you have heard, - I am married – But oh, Amena! Happiness is not always an attendant on Himen. – However, I yet may call you friend – I yet may love you... (Haywood, 95)

[...] and prove Camilla, like heaven, can never be too much revered! be too much loved! – But, Oh! How poor is language to express what 'tis to think, thus raptured with thy idea, thou best, thou brightest – thou most perfect – thou something more than excellence itself – thou far surpassing all that words can speak, or heart, unknowing thee, conceive;... (Haywood, 204)

The passages above exemplify a feature of *Love in Excess* that has not gone entirely unnoticed in Haywood criticism, and which Tiffany Potter has identified as one of the "generically disruptive qualities that mark her work" (169): moving that what had hitherto been considered private (and thus feminine) into the public (and therefore masculine) sphere, she "illuminates and challenges the lack of a public space for discourses considered inappropriate for public demonstration in a specifically gendered linguistic division" (Potter, 171).<sup>94</sup> The

<sup>93</sup> Cf. Harrow, 280f.; Richetti, "Voice and Gender", 267.

<sup>94</sup> In *Fantomina*, too, Beauplaisir's (in)sincerety is revealed through the contrast between two letters written to his former and his present lover – the first full of compliments in flawlessly elegant prose, the second a rambling collection of broken and elliptical sentences which are taken to prove the honesty of his declarations.

fact that men are speechless more often than women in Haywood's novel bears witness to an instance of gender inequality that, for once, privileges women: while for them, the domain of the linguistically forbidden encompasses only desire, for men the expression of any kind of powerful emotion appears off-limits.<sup>95</sup> This also becomes evident in the first of the letter extracts quoted above, where the syntactic conventions of the language of female desire resurface in a letter written to express remorse and unhappiness bordering on despair, not sexual attraction.

Especially when they are read aloud (as novels frequently were at the time of Haywood's writing), these letters also serve to trigger the mechanism of emotional simulation discussed above: forcing readers to adapt their breathing and elocution to the disjointed, elliptical style of the letters, they may well have been productive of the same breathless, emotional states that they sought to represent.

### 5. Androgynous desire: (de)constructions of gender in *Love in Excess*

Just as amatory fiction has often been regarded as written (almost) exclusively by women for women,<sup>96</sup> the amount of critical attention that has been accorded to *Love in Excess* has fallen squarely on the side of its female characters. In particular, Haywood has been credited with inventing, or at the very least significantly contributing to, a language of feminized desire that subverts and overthrows patriarchal norms and restrictions.<sup>97</sup> While this feminocentric approach has contributed significantly in (re-)establishing Haywood in the consciousness of literary scholars, it has also tended to marginalise her as part of a female literary tradition regarded as complementary to, but clearly distinct from, male writing in its treatment of femininity and the role of women in society.<sup>98</sup> In particular, her distinctive use of mimetic description to convey emotion has been interpreted as a radical counter-example to eighteenth-century male writing, in which "female bodily authority" replaces "male literary authority", thereby establishing the "epistemological authority of the female body and mind" (Harrow, 291) and "identify[ing] the heights of emotional inexpressibility as the defining,

---

<sup>95</sup> For men's inability to express emotion in *Love in Excess*, cf. Potter, 171. Potter notes that women are reduced to speechlessness eight times in the novel, as opposed to thirteen times for the men.

<sup>96</sup> This view has, however, been challenged by several critics, cf. Oakleaf, "Introduction", 23f.; Warner, 91.

<sup>97</sup> Cf. Harrow, 281ff.; Oakleaf, "Introduction", 12.

<sup>98</sup> Cf. e.g. Merritt, 22; Schofield, 10ff.; Prescott, 427ff.; Warner, 89ff.; for this tendency in regard to amatory fiction in general, cf. Ballaster, *Amatory Fiction*, 19ff.

essentially female, moment not just for the women it represents but for the female narrator herself as the originating and certifying imaginative experience behind her writing" (Richetti, "Voice and Gender", 267).

It is tempting to locate Haywood in a (proto-)feminist tradition that privileges female experience and displays a keen interest in empowering female characters by overturning established gender norms. *Love in Excess* is replete with such subversive scenes, beginning at the point early in the novel when Alovysa, "armed with all her lightnings" (Haywood, 41) embarks on her campaign to conquer D'elmont, subverting the metaphorical conception of love which casts men as pursuers and women as pursued. It is important to note, however, that such a blatant reversal is doomed to fail, as are Melantha's and Ciamara's attempts to win D'elmont by taking the initiative. "All naturally fly, what does pursue/ 'Tis fit men should be coy, when women woe" (126),<sup>99</sup> D'elmont reminds Melantha. The social inappropriateness of Alovysa's, Melantha's and Ciamara's sexually aggressive behaviour is underscored through Haywood's use of conventional metaphors, which are primarily drawn from the 'masculine' source domains of war and hunting, serving to underline the inappropriateness of their behaviour in the eyes of the contemporary reader.

However, this reading fails to take into account what Elizabeth Gargano has so aptly labelled "the androgynizing force of desire" (Gargano, 532) in *Love in Excess*, by which Melliora is not only accorded 'masculine' attributes "in a battle of glances" (531), but which causes D'elmont to display signs of 'feminine' weakness, weeping, trembling and nearly fainting. Upon first sight of Melliora, he experiences "a discomposure he had never felt before, he sympathized in all her sorrows, and was ready to joyn his tears with hers" (Haywood, 86); a little later, the narrator finds it "impossible to represent the agony's [sic] which filled the heart of D'elmont" when he sees that Melliora has fainted from grief, which are expressed through "a wildness in his countenance, a trembling horror shaking all his fabrick" (87). In *Love in Excess*, love simultaneously thrives on and does away with the gender divide.

Potter reads Haywood's extension of feminine traits onto male characters as a rejection of culturally constructed binary oppositions which confirms "[t]he gender neutrality of both the passionate voice and the novel as form" (173). It is important to acknowledge, however, that Haywood's novel also partakes in an ongoing debate that was firmly anchored to the cultural moment of its publication.<sup>100</sup> The author of *Love in Excess* was clearly not only, as Potter claims, aware of

---

<sup>99</sup> These hitherto unidentified lines, which have on occasion been attributed to Haywood herself (cf. e.g. Domsch, 421), are in fact a quotation from William Congreve's *The Old Bachelor* (1693), Act IV, Scene V.

<sup>100</sup> cf. Luhning, 159f.

“shifting constructs of femininity in the eighteenth century” (170), but also of the reinterpretation of masculinity that had been triggered by the emergent discourse of sensibility. Caught between an obsolescent model of heroic masculinity that had also informed the earlier romances of the French tradition, and the emergent ideal of sensibility that, taken to extremes, laid men open to charges of effeminacy, eighteenth-century society was facing the challenge of arriving at a new definition of what it meant to be male.<sup>101</sup> Nor was Haywood alone in her preoccupation with masculinity: “This tension between the high evaluation of refinement in men and the wish to square it with manliness permeated the eighteenth-century novel, whatever the sex of the writer” (Barker-Benfield, 141).

The male protagonist of *Love in Excess*, Count D’elmont, exists precisely between the opposing poles indicated above.<sup>102</sup> At the beginning of the novel, he is depicted as a returning war hero; later on, we are witness to his prowess when he single-handedly beats off three attackers after young Frankville has been disarmed by his opponents. Even when Alovysa’s letter has awakened his interest in the opposite sex, ambition and curiosity, not love, remain the ruling passions of his soul. He resolves to take a mistress only because he considers it “an agreeable, as well as a fashionable amusement”, and has a clear sense that he is conferring a favour on the female half of humanity by doing so: “the joy which naturally rises from the knowledge ‘tis in ones power to give it, gave him notions which till then he was a stranger to; [...] and he resolved not to be cruel” (Haywood, 40). Like Haywood’s choice of metaphors, Alovysa’s letter draws a parallel between love and warfare. She exhorts D’elmont to model his behaviour in the former on his conduct in the latter, being “sure that the Court cannot inspire less generous sentiments than the field” (39). The substitution of love for warfare is typical of what Ahern, following Peter Hughes’ study on seventeenth-century drama, calls the “ethos of ‘erotic heroism’” (Ahern, 82), marking a shift in “the qualities promoted by an aristocratic ideal of masculinity away from those of the courtier” (82–3).

Essentially a man’s man, he despises love as a sickness that afflicts only the weak, and is firmly convinced that it ought never to interfere with male friendships – a notion which Haywood takes care to contradict in the two subplots involving Brillian and young Frankville, who both win the love of women courted by their (admittedly unattractive and therefore arguably undeserving) friends. Just as Haywood replaces heroism in war with the ethos of ‘erotic heroism’, so the related concept of honour – central to the aristocratic ideal of masculinity<sup>103</sup> – is shown to be subservient to love: when Frankville thinks about taking Camilla

<sup>101</sup> Cf. Barker-Benfield, 104–53, “The Question of Effeminacy”; esp. 139ff.

<sup>102</sup> Cf. Ahern, 75f.; Luhning, 160ff.

<sup>103</sup> Cf. Barker-Benfield, 85.

away from Cittolini, his "thoughts [are] at strife" for a moment, "but love at length [gets] the victory" (Haywood, 192) over honour. Earlier in the novel, Brilliant follows the same course with regard to Bellpine. Shortly afterwards, he gives in to Ansellina's entreaties not to challenge his rival to a duel. When challenged by him, however, he has to fight in order to remain worthy of Camilla; a minute distinction that shows the unstable balance that the novel strikes between love and honour.

While honour is considered an essential prerequisite to love, making a man worthy of a woman's affection, it is also an obstacle, as Brilliant is separated from the woman he loves after fighting Bellpine in order to maintain his honour. Just as love is presented as a metaphorical substitute of the masculine sphere of warfare throughout the novel, so is honour in war equated with and substituted for honour in love. The metaphorical connection established by Alovysa's letter holds true: even though the word "honour" is not mentioned in the letter, the implicit message is clear, though unintended by the writer. Already "in everything but love, a man of honour" (Richetti, *Popular Fiction*, 192), D'elmont has to learn in the course of the novel to observe, above all, honour in love, to respect the value of a woman's honour (in the guise of her virginity) and to acknowledge the importance of honourable intentions (i.e. marriage) in his relations with women. This preoccupation is indicative of a further transformation that the concept of 'erotic heroism' undergoes in *Love in Excess*, marking it as an important forerunner of later sentimental fiction also in this respect. As Ahern convincingly argues, Haywood's novel "draws on this powerful cultural discourse [i.e. erotic heroism] and at the same time participates in a further cultural shift", advocating "bourgeois values of self-control, moral earnestness, and a democratizing emphasis on universal benevolence" (83).<sup>104</sup> This becomes apparent when Melliora urges D'elmont to relinquish his pursuit of her, emphasising that self-restraint, not sexual conquest, is the way to "prove yourself the heroe" (Haywood, 123).<sup>105</sup>

D'elmont finally is transformed from rake into faithful lover when he falls in love with his ward Melliora; a transformation that is, however, a gradual one. At the beginning of their acquaintance, he fully agrees with his friend D'espernay, who convinces him to seduce Melliora, depicting this as the only 'masculine' course of action: "What", said he, 'a man of wit, and pleasure like D'elmont, a man who knows the sex so well, could let slip so favourable an opportunity with the finest woman in the world; one for whose enjoyment he would die, - [...] you do not only injure the dignity of our sex in general, but your own merits in particular, and perhaps even Melliora's secret inclinations, by this

---

<sup>104</sup> For the modification undergone by the aristocratic concept of honour, cf. also Barker-Benfield, 288-9.

<sup>105</sup> Cf. also Bowers, 57.

unavailing distant carriage, and causeless despair” (Haywood, 113).<sup>106</sup> D’elmont takes up the theme after he has broken into Melliora’s bedroom, refusing “to desist, and leave [her]” when her erotic dream has laid open her passion for him: “I cannot – I must not,” answered he, “[...] What could’st thou think if I should leave thee? How justly would’st thou scorn my easy tameness; my dullness, unworthy of the name of lover, even of man! [...]” (117). Melliora, on the other hand, has no illusions about her guardian and knows that he is driven by sexual desire rather than real love. After Melantha’s interruption has frustrated the Count’s design of forcing sex from Melliora, she resolves to accompany her into the garden, being, as the narrator suggests, “not over willing to venture her [i.e. Melantha] with the Count alone, at that time of night, and in the humour she knew he was” (120).

After Alovysa’s death, however, D’elmont gradually grows to understand the Haywoodian ideal of love which unites spiritual affinity with sexual attraction. Forced into a period of waiting for Melliora, who has retreated into a convent, he grows almost oblivious to the charms of the other women who court him. However, Haywood takes care to ensure that his failure to respond to the overtures of his female admirers, while providing evidence of the depth of his affection for Melliora, does not reflect on his masculinity: when Ciamara attempts to seduce him, we are assured that “[t]ho’ it was impossible for any soul to be capable of a greater, or more constant passion than his felt for Melliora, [...] yet, he was still a *man!* and ‘tis not to be thought strange, if to the force of such united temptations, nature and modesty a little yielded” (Haywood, 225; italics in original). In fact, the narrator suggests that, “urged [...] with all the arts she was mistress of, to more” by Ciamara, D’elmont might have “entirely forgot himself” (225) but for one of the novel’s timely interruptions.

D’elmont’s status as a war hero and rakish seducer coexists uneasily with Haywood’s description of him as “a bland, perfect object of heterosexual desire” (Alliston, 518).<sup>107</sup> He is “not an object safely to be gazed at” (Haywood, 86; my italics) as “[t]he beauty of his person, the gaiety of his air, and the unequalled charms of his conversation” (37) cause him to be pursued by a number of love-struck women. Haywood’s description of a man as the object of female desire is a reversal of gender roles found in Greek romances as well as in Haywood’s own later works, which not infrequently feature a female protagonist whose fatal beauty causes her to unwillingly conquer the hearts of all the men.<sup>108</sup> The notion of “eighteenth-century man as sex object”, however, is perhaps not as “unthinkable” as Sebastian Domsch (414) suggests. When Bellpine, who “fanc[ies] himself happy

---

<sup>106</sup> Cf. also Potter, 173; Lunning, 160f.

<sup>107</sup> Cf. also Merrit, 39f.

<sup>108</sup> For this topos in the Greek romance, cf. Alliston, 518; for Haywood’s own work, cf. e.g. Lubey, 316.

in the esteem of the fair sex, was desirous [Brilliant] should be witness to the favours they bestowed on him" (Haywood, 69), this claim is not presented as unthinkable in itself, but merely inappropriate in this particular case.

Nonetheless, the uneasy mixture of heroic-warrior-turned-rake-cum-sex-object-turned-man-of-feeling that is D'elmont bears testimony to the gender instability that prevailed at the time of the book's publication. It is tempting, as Ahern and Schofield have done, to read D'elmont as little more than an incompatible mixture of male stereotypes;<sup>109</sup> to do so, however, fails to take into account that at the time of the book's publication, the 'man of feeling' popularised by the sentimental novel of the second half of the century was still a novelty. It is also worth noting that D'elmont is not merely presented as the female characters' ideal of masculinity: his remarkable physical beauty and charming manner "made him the admiration of *both sexes*" (Haywood, 37; my italics).<sup>110</sup> D'elmont, the novel clearly indicates, is conceived as a role model for men as much as an object of sexual desire for women; an ideal man who nonetheless serves Haywood for an investigation of the conflicts and limitations that society imposed on men as much as on women.

Most tellingly, the contradictions inherent in the emerging ideal of a man gifted with sensibility become apparent not in the character of D'elmont, but in the figure of Violetta/Fidelio. Even before she assumes her masculine identity, Violetta is presented as an ideal of masculinity: being "free from the usual affectations and vanities of [her] sex" (Haywood 239), she is credited by D'elmont with possessing "more than *manly* virtues" (238; italics in original). Once she has turned herself into Fidelio, these come to be observed to even greater effect, so that D'elmont regards her/him "as a blessing sent from heaven to lessen his misfortunes, and make his woes sit easy" (244).

While enabling her to stay close to D'elmont, however, Violetta's disguise places her in a curiously powerless position when it comes to communicating her feelings. Displaying all the bodily signs through which a woman may "in modesty" declare her passion, these signs are misread by the other characters as signs of sickness. Because it utilises a repertoire of somatic expression culturally defined as inappropriate and therefore unavailable to men, the language of Fidelio's body remains unnoticed and misunderstood.<sup>111</sup> The passage highlights the peculiarly empowering function elocutionary discourse has for women in the novel, and its limited applicability to men, who, caught between shifting gender roles, are bereft of legitimate means of expressing emotion. In the end, Violetta's

---

<sup>109</sup> Cf. also Luhnig, 161f.

<sup>110</sup> Cf. Also Haywood, 181, where we learn that D'elmont's "inexpressible sweetness of deportment" is "equally charming to both sexes".

<sup>111</sup> Cf. Zunshine, 123.



attempt to break through this tangle of social prohibitions proves fatal: unable to declare her feelings through ‘female’ body language, she resorts to the ‘male’ prerogative of speech, thus placing herself outside the pale of modest femininity which alone, according to the value scale of Haywood’s text, would have made her worthy of D’elmont’s love.<sup>112</sup> In the end, Violetta has to die because she embodies a mixture of male and female traits that is ideal but socially not viable, offending as it does against too many unassailable conventions. Like D’elmont, Violetta “moves fluidly between behaviours and demeanours constructed as masculine and feminine” (Potter, 173); unlike D’elmont, however, she finds that she cannot do so with impunity. In this sense, the ending of *Love in Excess* can be read as a piece of insightful social criticism at a moment in cultural history which pushed accepted standards of behaviour for both genders into the realm of the traditionally ‘feminine’, but prevented women from encroaching into the ‘masculine’ sphere. Presented as an ideal man in a woman’s body, Violetta/Fidelio remains trapped in the silent sphere between two modes of expression. Nonetheless, her final silencing is presented as a moment of orgasmic bliss, as she breathes her last sigh in D’elmont’s arms. Denied the traditional happy ending that the text holds in store for its ideal of feminine perfection, Melliora, Violetta envisages another kind of union with the man she loves: “I could wish, methinks, to know no other paradise than you, to be permitted to hover round you, to form your dreams, to sit upon your lip all day, to mingle with your breath, and glide in unfelt air into your bosom” (Haywood, 265–6).

## 6. Conclusion

Indicative of a cultural moment in which men were learning to conform to a somatic code of expression that was hitherto gendered exclusively feminine, Haywood explores the limits of the resultant blurring of gender boundaries, revealing that the border can only be traversed in one direction. Denied the possibility of ‘crossing over’ into the ‘masculine’ realm of language, Violetta can find expression only when her soul enters a masculine body: significantly, she wants to “sit upon [D’elmont’s] lip” and “mingle with [his] breath”, thus gaining access to the masculine world of spoken discourse that her culture has denied her. At the same time, however, Haywood also points up the limits elocutionary

---

<sup>112</sup> For a related argument, cf. Bowers, 61. It is important to note, however, that Bowers analyses Violetta’s death as the punishment for her assumption of sexual agency (not for the verbalisation of sexual desire), which acts as a counterpart to Melliora’s final submission to patriarchal authority and thus mitigates the transgressive impact of Haywood’s text. It is worth noting, however, that Haywood makes explicit the connection between Violetta’s death and the act of *speaking* her love: Violetta claims that she cannot live “after this shameful declaration” (265).

discourse placed on male expression, showing that women had access to a wider range of bodily signs through which to convey strong emotions. Recognising the need that the emergent cult of sensibility, with its insistence on the unspeakability of emotion, had created in her audience, she develops a strategy that allows her readers to rehearse the bodily rhetoric that was fast becoming a social necessity for men and women alike. Keenly alive to the possibilities presented by the concepts of (involuntary) affective mimicry and (voluntary) emotional simulation, Haywood remains within the paradoxical framework that also characterises eighteenth-century manuals on acting and oratory; works which, like *Love in Excess*, “celebrate a language which is theorised as both ‘natural’ and unconscious, but then also set out instructions for its application” (Goring, 43). In regard to both genders, Haywood shows herself finely attuned to the social imperatives of her day: recognising the need in which women stood of a means of expressing *and* concealing their emotions, she caters for both of these demands, even while she ostensibly condemns the second. In her description of D’elmont and Fidelio, she also addresses the unspoken concern of many of her contemporaries, exploring the borderline between a much-desired ‘refinement’ of male behaviour and the ever-present threat of effeminacy.

Involved in a project of establishing a repertoire of socially accepted gestures and stabilizing somatic meaning, Haywood’s text thus filled a need that was firmly anchored to the historical moment of its production,<sup>113</sup> addressing contemporary anxieties about the interrelationship between gender and somatic expressiveness before the emergence of the sentimental ‘man of feeling’ – a fact that may have contributed significantly to the enormous popularity of Haywood’s work, and its rapid disappearance from the literary landscape of the second half of the eighteenth century. It is in this aspect of *Love in Excess* that one may find an answer to two questions that have agitated the minds of many Haywood scholars: how to account for the popularity of the text, and how to account for the fact that despite this initial popularity, it remained well-nigh forgotten for well over two centuries.

## WORKS CITED

- “excess”. *Oxford English Dictionary*. 2<sup>nd</sup> ed. Oxford et al.: Oxford University Press, 1989.
- Ahern, Stephen. *Affected Sensibilities. Romantic Excess and the Genealogy of the Novel 1680–1810*. New York: AMS Press, Inc., 2007.
- Alliston, April. “Aloisa and Melliora (Love in Excess, Eliza Haywood, 171 –1720).” *The Novel*. Vol. 2. *Forms and Themes*, edited by Franco Moretti, Franco. Princeton et al.: Princeton University Press, 2006, pp. 515–33.

---

<sup>113</sup> For the relatively short lifespan of all attempts at stabilizing somatic meaning, cf. Zunshine, 122.

- Backscheider, Paula and Catherine Ingrassia (eds). *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*. Malden et al.: Blackwell, 2005.
- Backscheider, Paula. "The Story of Eliza Haywood's Novels: Caveats and Questions." *The Passionate Fictions of Eliza Haywood. Essays on her Life and Work*, edited by Kirsten T. Saxton, and Rebecca P. Bocchicchio. Lexington: The University Press of Kentucky, 2000, pp. 19–47.
- Ballaster, Ros. "A Gender of Opposition: Eliza Haywood's Scandal Fiction." *The Passionate Fictions of Eliza Haywood. Essays on her Life and Work*, edited by Kirsten T. Saxton, and Rebecca P. Bocchicchio. Lexington: The University Press of Kentucky, 2000, pp. 143–67.
- Ballaster, Ros. *Seductive Forms: Women's Amatory Fiction from 1684 to 1740*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Barker-Benfield, G.J. *The Culture of Sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1992.
- Bentien, Claudia, Anne Fleig, and Ingrid Kasten (eds). *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. Cologne et al.: Böhlau Verlag, 2000.
- Black, Scott. "Trading Sex for Secrets in Haywood's *Love in Excess*." *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 15, issue 2, January 2003, pp. 207–26.
- Blouch, Christine. "'What Ann Lang Read': Eliza Haywood and Her Readers." *The Passionate Fictions of Eliza Haywood. Essays on her Life and Work*, edited by Kirsten T. Saxton, and Rebecca P. Bocchicchio. Lexington: The University Press of Kentucky, 2000, pp. 300–25.
- Bowers, Toni. "Collusive Resistance: Sexual Agency and Partisan Politics in *Love in Excess*." *The Passionate Fictions of Eliza Haywood. Essays on her Life and Work*, edited by Kirsten T. Saxton, and Rebecca P. Bocchicchio. Lexington: The University Press of Kentucky, 2000, pp. 48–68.
- Congreve, William. *The Old Bachelor*. 1693. Ed. G.S. Street. Project Gutenberg Ebook, 2008. <http://www.gutenberg.org/files/1192/1192-h/1192-h.htm> (accessed 30 January 2012).
- Domsch, Sebastian. "Eighteenth-Century Man as Sex Object: Eliza Haywood and the Construction of Desirable Men." *Anglistentag 2007 Münster: Proceedings*, edited by Klaus Stierstorfer. Trier: WVT, 2008, pp. 413–23.
- Drury, Joseph. "Haywood's Thinking Machines." *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 21, issue 2, Winter 2008/9, pp. 201–28.
- Dryden, John. *Marriage à la Mode*. 1673. *The Works of John Dryden*. Vol. 4, edited by Walter Scott, Walter. Project Gutenberg Ebook, 2005. <http://www.gutenberg.org/files/15349/15349-h/15349-h.htm> (accessed 30 January 2012).
- Gargano, Elizabeth. "Utopian Voyeurism: Androgyny and the Language of the Eyes in Eliza Haywood's *Love in Excess*." *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 21, issue 4, Summer 2009, pp. 513–34.
- Goring, Paul. *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Gosse, Edmund. *Gossip in a Library*. New York: Lovell, Coryell & Company, 1970.

- Harrow, Sharon. "Having Text: Desire and Language in Haywood's *Love in Excess* and *The Distressed Orphan*." *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 22, issue 2, Winter 2009/10, pp. 279–308.
- Haywood, Eliza. *Love in Excess; or, The Fatal Enquiry*. 1719–20. Ed. David Oakleaf. 2<sup>nd</sup> ed. Peterborough et al.: Broadview, 2000.
- Hogan, Patrick Colm. *Cognitive Science, Literature and the Arts*. New York; London: Routledge, 2003.
- King, Kathryn R. "New Contexts for Early Novels by Women: The Case of Eliza Haywood, Aaron Hill, and the Hillarians, 1719–1725." *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*, edited by Paula Backscheider and Catherine Ingrassia. Malden et al.: Blackwell, 2005, pp. 261–75.
- Korte, Barbara. "Theatralität der Emotionen. Zur Körpersprache im englischen Roman des 18. Jahrhunderts." *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, edited by Claudia Bontien, Anne Fleig, and Ingrid Kasten. Cologne et al.: Böhlau Verlag, 2000, pp. 141–55.
- Kramnick, Jonathan Brody. "Locke, Haywood and Consent." *ELH*, vol. 72, issue 2, Essays in Honor of Ronald Paulson, Summer, 2005, pp. 453–70.
- Kukkonen, Karin. "Flouting figures: Uncooperative narration in the fiction of Eliza Haywood." *Language and Literature*, vol. 22, issue, 3, pp. 205–218.
- Lubey, Kathleen. "Haywood's Amatory Aesthetic." *Eighteenth-Century Studies*, vol. 39, issue 3, 2006, pp. 309–22.
- Luhning, Holly. "Writing Bodies in Popular Culture: Eliza Haywood and *Love in Excess*." *Women, Popular Culture, and the Eighteenth Century*, edited by Tiffany Potter, Tiffany. Toronto et al.: University of Toronto Press, 2012, pp. 150–67.
- Merritt, Juliette. *Beyond Spectacle*. Toronto et al.: University of Toronto Press, 2004.
- Moretti, Franco (ed.). *The Novel*. Vol. 2. *Forms and Themes*. Princeton et al.: Princeton University Press, 2006.
- Oakleaf, David. "Introduction." Haywood, Eliza. *Love in Excess; or, The Fatal Enquiry*. Ed. David Oakleaf. 2<sup>nd</sup> ed. Peterborough et al.: Broadview, 2000, pp. 7–27.
- Oakleaf, David (ed.). "Appendix." Haywood, Eliza. *Love in Excess; or, The Fatal Enquiry*. Ed. David Oakleaf. 2<sup>nd</sup> ed. Peterborough et al.: Broadview, 2000, pp. 267–86.
- Perry, Ruth. *Women, Letters, and the Novel*. New York: AMS Press, 1980.
- Potter, Tiffany. "The Language of Feminised Sexuality: gendered voice in Haywood's *Love in Excess* and *Fantomima*." *Women's Writing*, vol. 10, issue 1, 2003, pp. 169–86.
- Prescott, Sarah. "The Debt to Pleasure: Eliza Haywood's *Love in Excess* and Women's Fiction of the 1720s." *Women's Writing*, vol. 7, issue 3, 2000, pp. 427–445.
- Richetti, John. "Voice and Gender in Eighteenth-Century Fiction: Haywood to Burney." *Studies in the Novel*, vol. 19, issue 3, 1987, pp. 263–72.
- Richetti, John. "Mimesis/mimesis and the Eighteenth-Century British Novel: Representation and Knowledge." Maniquis, Robert M. and Carl Fisher. *Defoe's Footprints. Essays in Honour of Maximilian E. Novak*. Toronto et al.: University of Toronto Press, 2009, pp. 71–97.
- Rosenthal, Laura J. "Discrepant Cosmopolitanism and the Persistence of Romance." *Nineteenth-Century Gender Studies*, vol. 3, issue 2, Summer 2007.  
<http://www.ncgsjournal.com/issue32/New%20PDFs/NCGS%20Journal%20Issue%203.2%20-%20Eliza%20Haywood%20-%20Laura%20J%20Rosenthal.pdf>

- Rubik, Margarete. "Feeling by Proxy: Descriptions of Pain and Desire in Literary Texts." *Anglistentag 2007 Münster: Proceedings*, edited by Klaus Stierstorfer, Klaus. Trier: WVT, 2008, pp. 255–67.
- Saxton, Kirsten T. and Rebecca P. Bocchicchio (eds). *The Passionate Fictions of Eliza Haywood. Essays on her Life and Work*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2000.
- Schofield, Mary Anne. "The Awakening of the Eighteenth-Century Heroine: Eliza Haywood's New Women." *CEA Critic: An Official Journal of the College English Association*, issue 43, 1981, pp. 9–13.
- Smith, Murray. *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Stierstorfer, Klaus (ed.). *Anglistentag 2007 Münster: Proceedings*. Trier: WVT, 2008.
- Warner, William Beatty. *Licensing Entertainment: The Elevation of Novel Reading in Britain, 1684–1750*. Berkeley et al.: University of California Press, 1998.
- Zunshine, Lisa (ed.) *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.
- Zunshine, Lisa. "Lying Bodies of the Enlightenment: Theory of Mind and Cultural Historicism." *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, edited by Lisa Zunshine, Lisa. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010, pp. 115–33.

## **CASTA ESTEBAN, CAROLINA LAMAS DE LETONA, AND BLANCA DE GASSO: THREE WOMEN FROM THE SPANISH SECOND ROMANTICISM**

**BEGOÑA A. REGUEIRO SALGADO<sup>1</sup>**

**ABSTRACT.** *Casta Esteban, Carolina Lamas de Letona, and Blanca de Gassó: Three Women from the Spanish Second Romanticism.* This paper represents the first step towards recovering some women writers from the Spanish Second Romanticism: Casta Esteban, Carolina Lamas de Letona, and Blanca de Gassó, who come to join Rosalíade Castro. All these writers were read and highly appreciated by the male members of this Group.

**Keywords:** *Second Romanticism, Spain, Spanish, women writers, Casta Esteban, Carolina Lamas de Letona, Blanca de Gassó, Rosalía de Castro.*

**REZUMAT.** *Casta Esteban, Carolina Lamas de Letona, și Blanca de Gassó: trei reprezentante ale celui de-al doilea romantism spaniol.* Lucrarea de față reprezintă un prim pas spre recuperarea unor scriitoare reprezentative pentru cel de-al doilea romantism spaniol, și anume Casta Esteban, Carolina Lamas de Letona, și Blanca de Gassó, care se alătură Rosalíadei Castro. Aceste scriitoare au fost citite și foarte apreciate de către reprezentanții masculini ai acestui Grup.

**Cuvinte cheie:** *Al doilea romantism, Spania, spaniol, scriitoare, Casta Esteban, Carolina Lamas de Letona, Blanca de Gassó, Rosalía de Castro.*

One of the basic tasks of historians and scholars of the twenty-first century literature is to recover those female writers who contributed to the formation of paradigms and literary models that subsequently fell into oblivion. The nineteenth century in Spain was a period noted for its complexity, not only in the social and

---

<sup>1</sup> Begoña A. Regueiro Salgado is a Professor at Complutense University of Madrid. She is a member of the research Groups LEETHI (LITERATURES FROM TEXT TOHIPERMEDIA), "Temas y géneros de la literatura española en la Edad de Plata y su proyección" (Subjects and Genres of Spanish Literature in Silver Age and Their Projection) and of the COST ACTION "Women Writers in History. Toward a New Understanding of European Literary Culture". She has published several articles on Spanish Literature in the nineteenth and the twentieth century and she is the author of *La poética del Segundo Romanticismo español* (Poetics of Spanish Second Romanticism). Contact address: <bregueiro@filol.ucm.es>

political sense but also in the literary sense. Against this dynamic backdrop, some women rose to prominence in the arts. One such woman was Rosalía de Castro, whose role as founder of Galician literature, assured her a place amongst the most critically acclaimed authors of the time. Other authors, such as Carolina Coronado and Gertrudis Gómez de Avellaneda, also left something of a mark for posterity, but not all of them were so fortunate.

When studying nineteenth-century Spanish literature, especially Romanticism, we should bear in mind that one of the most fundamental periods in the gestation of modern poetry has been obscured, or at the very least diminished by fluctuations and disagreements between critics<sup>2</sup>. The absence of a clear delimitation over a long period of time meant that the group of poets who wrote between the 1850s and 1880s was limited to two fundamental figures: Gustavo Adolfo Bécquer and Rosalía de Castro, who, while representing the culmination of a movement, were not its only members. In order to fill this gap, the Second Spanish Romanticism group was formed (Regueiro Salgado, 2010), embracing a series of authors<sup>3</sup> characterised by their search in German and British Romanticisms and popular literature for new models of simpler, more spontaneous poetry. The work of these authors was also typified by the predominant place given to reflection on poetry itself, by the negative view on life caused by the disappointment of not being able to satisfy vague and impossible longings, and by their support for the beautification of reality through the filter of dreams and memories.

---

<sup>2</sup> There are several theories on this. The first is related to the view of Peers, who defines Spanish poetry as inherently romantic. The second comes from a school of thought that maintains that Spain never had Romanticism. This includes critics like Ángel del Río or Donald L. Shaw, who consider that Spanish Romanticism was a fashion that was not very widespread, rather than a deep and sustained radical conception of the world. The third theory is that of Russel P. Sebold. According to this critic, there would have been an early High Romanticism in Spain. Taking the definition of romanticism as sentimental metaphysics and a pantheistic concept of the universe centred on the ego, the critic finds similar features in eighteenth-century Spanish writers, especially Cadalso, Jovellanos and Meléndez Valdés. Consequently, the passage from Neoclassicism to Romanticism in Spain would be an evolution rather than a revolution, with the eighteenth-century Romantics exerting a very real influence on those of the nineteenth century, and the continuity of a movement of osmosis and interpretation from the eighteenth to the nineteenth century. The final theory is the idea that there was a late, but respectable, substitute: Modernism and the '98 Generation, a thesis defended, amongst others, by Edmund L. King. According to this critic, the delay was due to the fragility of the Spanish Enlightenment, which had not been strong enough to provoke the liberal reaction that constituted Romanticism in Europe.

<sup>3</sup> Authors included up to now in the Second Romanticism group are: Antonio Trueba (1821-1889), José Selgas y Carrasco (1822?-1882), Manuel Cañete (1822-1891), Eulogio Florentino Sanz (1825?-1881), Ángel María Dacarrete (1827-1904), Antonio Arnao (1828-1889), Vicente Barrantes (1829-1898), Juan Antonio de Viedma (1831-1869), Luis García Luna (1834?-1867?), Arfides Pongilioni (1835-1882), Narciso Campillo (1835-1900), Augusto Ferrán (1835?-1880), Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), Julio Nombela (1836-1919) and Rosalía de Castro (1837-1885).

The idea of the group was to bring together the names of the authors belonging to it in different studies and contexts, such as, for example, authors influenced by Heine or post-romantic authors<sup>4</sup>. In some cases, the name of Rosalía de Castro appeared in her own right, but no other names of women authors were cited. Given the characteristics of the century in question and the advances made by female writers, it seems odd that no other woman was included in this group. The work of the three writers I propose to study here sets out to demonstrate this. Before discussing them, a brief review of the situation of women writers in the nineteenth century seems appropriate in order to examine the different postures they adopted with respect to their function in society.

We should begin by pointing out that in the nineteenth century little change had taken place in the situation of Spanish women as compared to previous centuries, and that women continued to be confined to the domestic space, albeit for reasons different from those of the seventeenth century. According to a doctrine separating different spheres of life, which was in force in Spain between 1845 and 1900, public life was considered to be the domain of vice, perversion, and impure thoughts. Therefore, woman had to stay in the domestic space and keep away from all forms of corruption; by retaining her purity and being in contact with nature, she could provide spiritual support to man, who survived in this hostile territory thanks to his supposedly superior strength, intelligence, and moral character. Given this state of affairs, any influence a woman had on society was associated with the influence she had on her husband and sons, for whose upbringing she was indispensable. This position conferred her certain power as she was responsible for shaping the language of subjective experience and controlling the desires of others, but any moral authority based on the emotional and sentimental strength of the woman was counterbalanced by the idea that women were physically and intellectually weak. As regards their reclusion in the home, we may recall that in

---

<sup>4</sup> José Pedro Díaz talks of the “appearance of a group of poets who have a new conception of poetry and whose political experience already follows in the direction provided by Bécquer” (Díaz: 1971: 133). Likewise, Frutos Gómez de las Cortinas (1959) talks of “the origin and development of a school in which Bécquer was the most representative figure” (Gómez de las Cortinas, 1950: 77). Alborg (1980) mentions Barrantes, Selgas, and Trueba as pioneers and talks of Augusto Ferrán and Ángel María Dacarrete in relation to Bécquer’s literary milieu. Cossio (1960) includes Barrantes, Trueba, Selgas, Arnao, Eulogio Florentino Sanz, Julio Nombela, Augusto Ferrán y Forniés, Dacarrete, Pongilioni, Luis García de Luna and many others in the “Neo-romanticism” group. Aullón de Haro (1989) also groups together the most significant authors of the “Second Romantic period” and mentions Trueba, Barrantes, Selgas, Arnao, Florentino Sanz, Augusto Ferrán, Dacarrete, Pongilioni, and Juan Antonio de Viedma. Some of these names are grouped together by Díez-Canedo and, still in the nineteenth century, by Emilia Pardo Bazán (1886) as being influenced by Heine. Many other authors, such as Dámaso Alonso, García Montero, Jesús Costa Ferrandis, Francisco López Estrada, Joan Estruch Tobella, J. M. Díez-Taboada, Ángeles Cardona, and Marina Mayoral, have, for various reasons, grouped together authors of the Second Romanticism, although this has often been done either without going into too much detail, on a limited scale or in isolation.



*Émile*, Jean-Jacques Rousseau already talked of woman as a being who was adapted, psychologically, morally and intellectually, for the primary purpose of reproduction and this determined both the way she was educated and her role in society. Such an idea was taken up by Spanish hygienists, such as Monlau, who defined woman in relation to her womb<sup>5</sup>. Finally, because of this special relationship with the ability to create, it is worth noting that, although woman was considered to be destined for maternity, any erotic drive or passion was condemned as though it would turn her into something monstrous. Equally condemned were her lack of modesty and her taste for luxury.

As pointed out, prohibiting woman from feeling any passionate impulse had repercussions when it came to legitimising her participation in the world of literature. On the one hand, Romanticism opened the door to the feminine voice by identifying poetry with feelings and not with reason, but, on the other, the door closed as soon as there was any mention of passion as the driving force of creativity or of archetypal characters who either crossed the boundaries of desire, like Prometheus, or showed irrepressible energy in their desire for freedom and power, like Lucifer (cf. Kirkpatrick, 1989). The immediate consequence of this contradiction was that women writers were obliged to seek their own subjectivity and their own voice. In this respect, writers such as George Sand or Madame Stäel pioneered the way and some Spanish women writers took them as models to justify their poetic output and their voice, while others sought other ways of legitimising themselves.

Therefore, by accepting certain European women writers as leaders, we can establish one of the dividing lines separating two models of women writers in Spain. On the one hand, we have the writers that some critics (cf. Mayoral, 1990 and Kirkpatrick, 1990) have defined as *protofeminists*. These authors follow the Sand and Stäel model and are inspired by J. Stuart Mill and Ernest Lagouvé (Arce Pineda: 33). On the other, there are those whom Sánchez Llamas (2000) calls “Isabelline women writers” or “the 1843 Generation”. These writers are linked to the neo-Catholic sector<sup>6</sup>, which provides the institutional support allowing them to pursue their literary activities, while avoiding the sexist criteria affecting other women writers. Moreover, unlike other writers, they condemn the model of the strong woman, Lamartine’s<sup>7</sup> *Méditations poétiques* (1820), and Chateaubriand’s *Génie du Christianisme* (1802) offer them models. According to the profile established

<sup>5</sup> Monlau, Pedro Felipe, *Higiene del matrimonio o el libro de los casados*, 3.ed. Madrid: 1865, 129; cited in Aldaraca: 1991: 73.

<sup>6</sup> The neo-Catholics or “neos” were the quintessential anti-liberal group. They were associated with the political parties of the Carlists, the traditionalists and the absolutists, who were on the extreme right. Their main figure was Aparisi y Guijarro. The term “neo” was applied particularly to the moderate sector of the party, made up of pure moderates or neo-Catholics in the strict sense, a group which, according to Valera, was more modern and open to new ideas than the traditionalist party.

<sup>7</sup> It is surely no coincidence that Lamartine trivialised George Sand’s talent, as would the women writers belonging to this group.

by Sánchez Llamas, these women belong to an Isabelline middle class; they live in the most important urban centre of the times and are associated with the neo-Catholic “High Culture” (Sánchez Llamas: 223). Likewise, as an echo of Lamartine, these writers consider that the aim of feminine intellectual authorship should be to transmit virtue, the religious sentiment, and modesty (idem: 232), meaning that literature should have a pious and moralising element in order to get recognition and publication. According to Sánchez Llamas, the three writers who best represent this trend are Gras de Cuenca, Sáez de Melgar, and Sinués de Marco. As can be deduced from the above, these authors are antifeminist, but they defend the incorporation into the workplace of women in need, as proposed by Anglo-Saxon domestic literature.

In order to better appreciate the differences between the women writers that are the focus of our study, it is worth taking a look at their writing. In “*El camino de la dicha*” (*The Road to Happiness*), published in *El ángel del Hogar* (*The Angel in the Home*) on April 16<sup>th</sup>, 1867, María del Pilar Sinués states:

una mujer que escribe, tiene la obligación de escribir para instruir y mejorar: para curar llagas, no para descubrir las ocultas; para enseñar a soportar la vida con alegría y valor, no para quejarse ellas misma en sus escritos: para enseñar la prudencia, la modestia, la abnegación y la práctica de todas las virtudes silenciosas y cristianas (cit en Sánchez Llamas. 242-243).

*a woman who writes is under the obligation to write in order to instruct and improve: to cure sores, not uncover hidden ones; to teach how to face life with happiness and courage, not air personal complaints in her writings; to teach prudence, modesty, self-denial, and the practice of all silent and Christian virtues (cited in Sánchez Llamas. 242-243).*

She also makes her position clear with respect to the literary models followed by *protofeminists*:

¿Cuál es la vida de la escritora española? Pasar el día cuidando de sus hijos, cosiendo o zurciendo sus vestidos y aplanchando [sic] sus gorritos. Pasar la noche mientras que sus niños duermen, escribiendo junto a sus cunas que mece con el pie [...] Ahora bien, ¿al lado de esos ángeles que duermen, podrán brotar *novelas de pasiones*, como las que escribe George Sand, o como las que se escriben después de una noche de aventuras? ¡Ah, no! Y ahí tenéis el secreto de la moralidad de las escritoras españolas. La madre tierna y cristiana, en fin, la esposa casta y fiel, no puede escribir volúmenes que las madres no darían a sus hijas [cursivas de la autora]

*What is the life of the Spanish woman writer? Spending the day looking after her children, sewing or darning their garments and ironing their bonnets. Spending the night, when her children are asleep, writing at the side of their cradles which she rocks with her foot [...] At the side of those sleeping angels, is it really possible for novels of passion to burst forth, like those written by*

*George Sand, or those written after a night of adventure? Alas, no! And here you have the secret of the morality of Spanish women writers. The tender Christian mother, in other words, the chaste and faithful wife, cannot write books that mothers would not give to their daughters [author's own italics]*<sup>8</sup>

In relation to this, we have the testimony of Rosalía de Castro, who has already been mentioned. In her article *Las literatas (Women of Letters)* (1866) she talks about what it means to be a woman writer:

...pero sobre todo, amiga mía, tú no sabes lo que es ser escritora. Serlo como Jorge Sand vale algo; pero de otro modo, ¡qué continuo tormento! (Rosalía de Castro, *Las Literatas*, 1866).

...but above all, my friend, you do not know what it is to be a woman writer. Being a writer like George Sand is worth something; but otherwise, what constant torment! (Rosalía de Castro, *Las Literatas*, 1866).

Let us return to the writers of the Second Romanticism, especially the women writers who are the main object of this study. When I began this study, I briefly listed the defining features of the writers of this period. We can now add that the only the woman who belongs to this group so far is characterised by the belligerent attitude with which she defends women. Both in explicit statements and the quotes that accompany her texts, her admiration for George Sand is constantly reiterated.

Therefore, when it comes to looking for new women writers who can be categorised as belonging to the Second Romanticism, a number of factors should be taken into account. First, it is essential that they show signs of a view of the world and a series of philosophic and aesthetic tendencies similar to those of other authors, i.e. coinciding with Rosalía de Castro in certain aspects related to women's writing and the conception about woman. On the other hand, it is important to establish a relationship between these women writers and the rest of the group (whose bonds of friendship and literary cooperation were proven). According to these criteria, the first three writers we can include in this group are: Casta Esteban, Carolina Lamas de Letona and (although with some reservations) Blanca de Gassó y Ortiz.

**Casta Esteban y Navarro** was born in Torrubia del Campo on September 10<sup>th</sup> 1841, Her father, Francisco Esteban, was a doctor. Her mother's name was Antonia Navarro. I am not particularly interested in the details of her life but what is highly relevant is that on May 19<sup>th</sup>, 1861 she married Gustavo Adolfo Bécquer, the greatest representative of nineteenth-century lyrical poetry and the leading figure in the Spanish Second Romanticism. Casta and Gustavo Adolfo lived separately

---

<sup>8</sup> Pilar Sinués de Marco, *Biografía de la señora Faustina Sáez de Melgar*, Madrid, Printed by Bernabé Fernández, 1860: 80-81. Cited in Sánchez Llama: 2000: 229.

for some years. After the poet died, she remarried Manuel Rodríguez Bernardo (who also died a few months later). Nevertheless, she presented her book *Mi primer ensayo* (*My First Essay*) as the work of "Casta Esteban, widow of Gustavo A. Bécquer" thus emphasising her bond to the writer.

The literary quality of the book is questionable and it did not receive very positive reviews, but there was undeniable interest in its content. The full title of the work, published in 1884, was *Mi primer ensayo. Colección de cuentos con pretensiones de artículos* (*My First Essay. A Collection of Stories Aspiring to be Articles*), and it included a dedication to the Marchioness of Salar, an introduction titled "*Dos palabras a mi sexo*" (*Two Words to My Sex*) and a series of stories of differing lengths. As I have already pointed out, right from the beginning, Bécquer's "presence" is obvious. Casta puts herself under his protection in the introduction, but recurring intertextual references follow throughout the stories. On more than one occasion, we find stories that open with quotations by the poet, and in "*Un encuentro feliz y desgraciado*" (*A Happy and Unfortunate Encounter*), she reproduces in full the rhyme "*Hoy la tierra y los cielos me sonríen....*" (Today, the earth and the heavens are smiling on me...). There are also frequent echoes of Bécquer's work, although the tone she adopts when it comes to social criticism resembles more that of Selgas.

One of the elements she shares with the Second Romanticism is the search for the ideal. As mentioned at the beginning of this study, one of the characteristics of the Second Romanticism is Neo-Platonism, which prompts a search for elements of the ideal. As inheritors of Kantian philosophy and historic German Romanticism, these writers start from the idea of the duality of being and the primacy of the soul over the body. The soul infinite and unlimited which overwhelms the body and may even become separated from it through the process of transmigration, aspires to gain access to IDEAS. From this arises the yearning that spans the whole world without referring to anything specific; the restlessness that drives the search for something that nobody knows what it is and which, therefore, cannot be found. At times, what a person seeks may be built up in the imagination (love or the ideal woman, for example), according to Bécquer mannequin theory<sup>9</sup>, but, as the fruit

---

<sup>9</sup> In the story of "*Los maniqués*" (*The Mannequins*) (1862) by Gustavo Adolfo Bécquer, we read:

No hay ser humano que no lleve en el laboratorio de su alma un mundo de creaciones que desean ser hermosísimas realidades.

*There is not a human being who does not have in the laboratory of his soul a world of creations that desire to be beautiful realities.*

Lo mismo el hombre que la mujer, antes de amar, crean en su mente el tipo físico dentro del cual han de encerrarse todas sus felicidades.

*Both man and woman, before they love, create in their mind a physical figure in which to lock in all their happiness.*

(...)

of imagination, it vanishes at its first contact with reality, giving way to the pain of disappointment. During the Second Romanticism this disappointment was tinged with special features. If the disappointment of the first Romanticists came from real battles lost, that of the authors of the Second Romanticism is in response to an almost existentialist sentiment in which there is no concrete defeat. The second Romanticists, who were raised in a climate of pessimism, failed in their struggle with reality. This is why their texts reflect a reality that clips their wings and prevents them from finding what they are looking for. They either have absurd reflections on their sublime ideas or reduce everything to a moon beam. The search for the ideal (or the building of the ideal) and romantic disappointment both appear in the work of Casta Esteban:

(...)

Yo había soñado siempre con ese ser ideal que nuestra mente crea en momentos felices de la vida, vistiéndole con las galas de nuestra rica fatasía, esa preciosa poesía del ideal del alma, que riega nuestro ser con las brillantes perlas que el corazón dulcemente concibe al calor de la destemplada ilusión de nuestra loca mente, y después de darle las formas galanas que nuestro deseo halaga, las hallé reunidas en mi adorada Lola; por esta razón la vi y la amé (264-265).

*I had always dreamed about this ideal being that our mind creates in life's happy moments, clothing it with the finery of our rich fantasy, that lovely poetry from the ideal of the soul which showers our being with shiny pearls that the heart sweetly conceives in the heat of the harsh illusion of our mad souls and, after giving it the elegant forms flattered by our desire, I found them all gathered together in my adored Lola; this is why I saw her and loved her (...)* (264-265).

¡Todo es ficticio y engaños mil! Veo la virtud por el suelo, la honra entre el fango, cubiertas de lodo vil.

*Everything is fictitious, with a thousand disappointments! I see virtue cast on the ground and honour in the mire, covered in vile mud*

---

El acto de quedarse desnudo el maniquí que cada hombre ha adornado, es lo que el hombre llama fatalidad, desgracias, y echa la culpa a la providencia, al maniquí, a todo, menos a sí mismo, loco de atar, empeñado en que siempre el hábito hace el monje! (Bécquer: 2004:306-307).

*When the mannequin that each man has adorned ends up naked, man calls it fate or misfortune and puts the blame on providence, the mannequin, everything but himself, crazily insisting that clothes always make the man! (Bécquer: 2004:306-307).*

In other words, the theory of the mannequins refers to the way human beings build up an ideal from existing elements that bear hardly any resemblance to it or even lack any basis, as it happens in "El rayo de luna" (*The Moonbeam*) (1862) by the same author. This construction inevitably ends in disappointment when reality is seen through the veil of fantasy.

(...) El mundo, los parientes, los amigos y hasta el mismo amor, todo es mentira, engaño fatal, triste realidad, pero llena de verdad por desgracia (22)

(...) *The world, the family, friends, even love itself, everything is a lie, a terrible disappointment, sad reality, but unfortunately full of truth* (22)

A consequence of disappointment may be melancholy - *vanitas vanitatis* - with those authors who are strong Catholics, or nihilism. Whatever the case, all options entail a negative view of life which is linked to the perception of the passage of time as a robber of illusions and death as something positive and liberating. All this can also be found in the work of Casta Esteban:

vino a fijarse en los inocentes niños que con sus diminutas manos se complacían en echar pedacitos de pan partido a los peces y patos que sustentan las aguas de dicho estanque. ¡Que felices son!- exclamé yo para mí.- ¡Dios sabe lo que os estará reservado para vuestro provenir! ¡Gozad hoy de la dicha que tenéis; mañana quizás sufriréis, como todos padecemos! (...) (225-226).

*...noticing the innocent children, who took delight, with their tiny hands, in throwing pieces of torn up bread to the fish and the ducks that lived off the waters of that pond. "How happy they are!" I said to myself. "God knows what the future has in store for you. Enjoy the happiness you have today; maybe tomorrow you will suffer, like we all suffer! (...) (225-226).*

¡Esta es la vida! Nuestra alma sueña, el corazón delira y la cabeza engaña, quedando nuestro destino al ímpetu de la caprichosa suerte, como la débil barquilla, que arrojada en alta mar, es juguete de las fuertes y poderosas olas del Océano" (285)

*This is life! Our soul dreams, our heart is delirious and our head deceives, leaving our destiny to be driven by the capriciousness of fate, like the fragile little boat, tossed on the high seas, that becomes a toy of the strong and mighty waves of the Ocean* (285).

¡Qué hermosa eres! ¡Bendita muerte que a nuestros labios llega! Si en la tierra supieran cómo eres, ¡oh! Entonces, el mundo sin almas se quedara para seguirte a ti (204).

*How beautiful you are! Blessed the death that comes to our lips! If they knew on earth what you were like, then the world without souls would stay to follow you* (204).

Related to this desolate view of life is the use of embellishing filters to make reality more tolerable. Hope, memory, and distance are used to cover what is real with a veil and make it appear more beautiful, the same way as the imagination and dreams are used to expand it and build a space in which things occupy the place where they belong.

Although in the case of Casta Esteban the expansion of reality is not particularly evident, she speaks with the same tone used by Bécquer when he talked about things seeming more beautiful when seen from a distance.

es la fascinación del teatro, donde el espectador se impresiona bajo su farsa, rodeada de paisajes de pintada lona, cuyo lejos agrada y su cerca enfada: o como las reinas de bastidores con pintado rostro y empolvados brazos, aplaudimos frenéticamente, y la fuerza de la ilusión nos hace creer ser tales reinas, y nos vemos que dos horas después, arrojando su cetro de lata y su corona de talco, quizás duerma en pobre lecho, sobre piso de cuarto y en su real estómago bullan inquietas algunas mal guisadas judías (239-240).

*that is the fascination of the theatre, where the spectator is impressed by its farce, surrounded by landscapes painted on canvas which what lies in the distance is pleasing and what is seen at close quarters is annoying; or where we give frenzied applause to the queens in the wings, with their painted faces and powdered arms, and the strength of the illusion makes us believe we are those queens, then two hours later, when the tin sceptre and the talc crown have been thrown down, we find they may sleep on some poor bed on a fourth floor, with badly cooked green beans churning around in their real stomach (239-240).*

As far as the social commitment is concerned, we find two different but complementary positions in the Second Romanticism authors. One can be defined as humanitarian or sentimental. It focuses particularly on the grievances of the most disadvantaged groups, such as children, women, and emigrants. The other sort of social commitment is concerned with criticising and denouncing the bad habits of the time, its main champion being José Selgas. With respect to Casta, her criticism almost takes on the steel-like tones found in some of Selgas' texts. She has some harsh words to say on such issues as the inefficiency of company organisation (particularly that of the railways) and influence peddling. What is new, however, is that, in addition to this criticism, we find a more humanitarian attitude, since she gives prominence to the consequences of these practices on ordinary workers:

La sociedad moderna, que todo lo dora superficialmente con la mentira y el engaño, levanta soberbios y suntuosos palacios en el interior de las poblaciones, y los pobres y clases poco acomodadas tienen que huir a los extremos y arrabales para caer en manos de sus cancheros, que con el nombre de caseros y el título de propietarios, los hacen pagar por mazmorras modernas un precio exagerado con relación al punto y habitación que ocupan (50).

*Modern society, which everything gilds superficially with lies and deceit, erects splendidly opulent palaces inside the towns, and the poor and not so-well-off have to flee to the poorer outlying areas, where they fall into the hands of their doorkeepers, who, as landlords and property owners, make them pay for modern dungeons and charge an exorbitant price for the place and the room they occupy (50).*

...los jornales son cortos, la vida larga, las substancias caras y el trabajo escaso (50).

*...a day's pay is low, life is long, goods expensive and work in short supply (50).*

Así es, que los de arriba aprietan a los de abajo para trabajen mucho y bien; pero como eso no es posible, porque nadie puede dar lo que no tienen, para conseguir este resultado se emplea el rigor, esto es, multas y descuentos (...)

Pero en cambio se da el escandaloso caso de pagar a los inspectores salidas, que quizá no salgan, y casas, que no pagan por ser algunas de su propiedad (...) (163)

*This is the way it is: those above putting pressure on those below to work hard and efficiently; but as this is not possible, because no one can give what they have not got, harshness is used, in other words, fines and deductions (...)*

*On the other hand, it is scandalous that there are inspectors who are paid for visits they may not make, and houses they do not pay for because they are part of their property (,,) (163).*

Another distinctive feature of the Second Romanticism is the unequal relationship that the authors established with the Church. Although at the time there was a reawakening of a Catholicism that extolled aesthetic values, and a re-evaluation of the religious sentiment linked to God through inspiration, the relation of writers with the Church, or even with God (in the case of Rosalía), was sometimes a troubled one. Accusations against the Church by writers, such as Rosalía de Castro and Narciso Campillo, were related to this institution's desire to play a part in political life, or the scant charity it showed towards the poor. Unlike other authors of steadfast faith and unswerving support for the Catholic Church (such as Arnao), Casta passed judgement alongside her fiercest critics on those who encouraged and took advantage of the superstitions of the people.

Hora es ya que la fría razón se abra paso por sí sola (...).

*It is high time that cold reason opened the way on its own (...).*

Cierto y muy cierto es, [sic] que Dios un día nos llama para sí y nos pide estrecha cuenta de nuestras acciones en la vida; en aquel día, su fallo es inapelable, su recompensa grande y su castigo eterno.

*It is true, and very true, that God will call us to Him one day and will ask us to give Him a close account of our actions in life; on that day, His decision is final, His reward is great and His punishment eternal.*

En ese día quizás pueda llevarnos el diablo, pero antes no. ¿Qué cuenta darán los que ciegos por sus pasiones políticas explotan la religión con la careta del cristianismo? ¡Ellos tendrán su castigo!" (145-146)



*On that day, we may be taken by the devil, but not before. What explanation will be given by those who, blinded by political passion, exploit religion under the mask of Christianity? They will have their punishment! (145-146)*

The fact that the author adopts this critical posture is important because, as mentioned already, it brings her closer to some of the writers of the Second Romanticism, but at the same time distances her from the Isabelline writers discussed at the beginning of this study.

Finally, we should remember that the Second Romanticism is characterised by a formal change that advocates the use of a simpler, more condensed and suggestive language in contrast to the verbosity of some of the first Romantics. This renewal was based on traditional poetry and German poetry by authors such as Heine (who in turn imitated German traditional poetry). We shall see later that other women writers, such as Blanca de Gassó, used German poetical forms: for instance, the ballad. In the case of Casta, though her work may not have been poetic, popular poetry appeared in some of her stories. Couplets were reproduced. A relevant example is: “*¡La Boda H!*” (*The H Wedding*) which contains three poems, including the following:

Suponiendo sea un juego  
de lotería el amor,  
no es un beso el premio grande  
pero es la aproximación. (70)

*Supposing love is a lottery game,  
the big prize is not a kiss  
but an approximation. (70)*

Casta Esteban's treatment of love is connected to the ways love was presented by the writers of the Second Romanticism, especially Rosalía<sup>10</sup>. The analysis of other women writers' work shows that this is a common feature of the women we include in this movement. The problem will be tackled later in more detail.

**Carolina Lamas de Letona** is another author to have been obviously accepted by Second Romanticism writers. A reference to this writer, characterised as proto-feminist by Kirkpatrick (1990), is found in *Impresiones y recuerdos* (*Impressions and Memoirs*), namely in the memoirs of Julio Nombela. The author gives some biographical data on Carolina, niece of Don Antonio López de Letona,

---

<sup>10</sup> In works from the Second Romanticism we find passionate love, ideal love, conventional love linked to marriage and certain eroticism. What most interests us in this case is passionate love, defined as a type of love that clouds reason and leads to an irrational behaviour that knows no boundaries. This sort of love is observed from a critical point of view and is judged to be something negative with dire consequences, both for the person consumed by it and the one who is the object of it. Particular emphasis is put on its implications for young girls who having been seduced by such passionate love, end up either abandoned and mad, in the best case scenario, or dead.

“who, some years later, became an army general and one of the most illustrious writers in Spain” (228):

Vivía Carolina con su madre, viuda, en una modesta medianía, y para dar expansión a su alma y expresión a sus tristezas, había escrito poesías de una sencillez y una sinceridad encantadoras. (...) Acaso ignoraba que existía la alegría; pero en su corazón rebosaba el sentimiento, había en él adivinaciones de cosas celestiales, y al expresar sus emociones, sus deseos, sus esperanzas, inspiraba pena y cariño, cautivaba e imponía una especie de devoción (1976:228).

*Carolina lived with her widowed mother in humble mediocrity and in order to cultivate her soul and give expression to her feelings of sadness, had written poems that were delightfully simple and sincere. (...) Maybe she was unaware of the existence of happiness, but her heart abounded with feeling and celestial predictions and when she expressed her emotions, her desires and her hopes, she inspired pity and affection, and captivated, and imposed a kind of devotion (1976:228).*

However, what interests us most in Nombela’s testimony is how he judges her poems, given that he uses very similar terms to those used by the Second Romanticism authors themselves when they talk of her poetry. This is also the case of Bécquer in the prologue to *La Soledad (Loneliness)* by Ferrán<sup>11</sup>:

---

<sup>11</sup> In the prologue to *La Soledad* (1861), Bécquer distinguishes two types of poetry that he defines thus:

Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.

*There is a poetry that is magnificent and sonorous, a poetry that is the daughter of meditation and art, that is festooned with all the pomp of language that moves with a majestic lilt, talks to imagination and completes its pictures before leading language at its fancy along an unknown path, seducing it with its beauty and harmony.*

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

*There is another that is natural, brief, terse springing from the soul like an electric spark, hurting the feelings with a word and then fleeing and awakening stripped of artifice, unobstructed within a free form, awakens, (...) the thousand ideas that sleep in the bottomless ocean of fantasy.*

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo.

*The first has a given value: it is the poetry of all the world*

La segunda carece de medida absoluta, adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la poesía de los poetas (Bécquer: 2004: 488).

*The second lacks absolute measure; it takes on the proportions of the imagination that impresses: it could be called the poetry of the poets (Bécquer: 2004: 488).*

...lo que no se ha borrado de mi alma es la impresión que produjeron las poesías que a fuerza de ruegos me dio a leer aquella joven que apenas contaría dieciséis años, sencillas, naturales, ingenuas, latidos del corazón más que palabras, puras, diáfanas, tan distintas de las esculturales, sonoras y un tanto rebuscadas, más para fascinar la imaginación que para despertar el sentimiento de los poetas a quienes hoy calificamos de clásicos (...).

*...what has not been erased from my soul is the impression produced by the poems that, after much pleading, that young girl, who was hardly sixteen years old, gave me to read, They were simple, natural, unsophisticated, heartbeats more than words, pure, translucent, so different from those that are resonant, sculptured and somewhat more interested in captivating the imagination than awakening the feeling of the poets we nowadays consider classical (...)*

Aquella era la poesía natural, la que sin ritmo satura las palabras o, mejor aún, los gritos con que las madres expresan el amor (...).

*This was natural poetry that, without rhythm, saturates the words, or even better, the cries with which mothers express love (...)*

La lectura de aquellos versos influyó mucho en mi ánimo, persuadiéndome de que la verdadera poesía no necesita galas para impresionar, y de que vale más que una oda con brillantes imágenes la desaliñada copia que expresa un sentimiento o consuela un dolor (228-229).

*The reading of those verses greatly influenced my state of mind and persuaded me that true poetry does not need to be dressed in finery to impress, and that an untidy copy that expresses a feeling, or comforts pain, is worth more than a brilliantly illustrated ode (228-229).*

The author talks of the year 1854, long before he starts writing his memoirs, which gives us real reason to believe that it was widely known that Carolina's poems had impressed him. We find the poet's words in the poem Carolina dedicates to him "A la música. Oda dedicada a mi buen amigo el poeta Don Julio Nombela y Tabáres" (*To Music. Ode dedicated to my good friend, the poet Don Julio Nombela y Tabáres*), written in 1854.

The surviving book by Carolina, *Album poético Dedicado A S. A. R, la serenísima señora infanta D<sup>a</sup> Luisa Fernanda de Borbón, duquesa de Montpesier* (*Poetic Album dedicated to Her Serene Royal Highness, the Infanta Luisa Fernanda of Bourbon, Duchess of Montpesier*), was published in Seville in 1856 and contained poems written in the 1840s and 1850s. Before analysing it, it is worth noting that certain biographical data can be obtained from what the author writes in some of her poems. She was born in Seville but must have lived in Valladolid for a few years, perhaps between 1846 and 1874 if we trust the dates of the poems that refer to this: "Aniversario" (*Anniversary*), written a year after her arrival, and "Despedida de Valladolid" (*Farewell to Valladolid*), written in 1874. Both the poet's dedications and the poems dedicated to her prove her close relationship with her

aunt Dolores López de Letona, most likely following the death of her mother (“*A mi adoptiva madre y amada tía doña Dolores López de Letona en sus días...*” [To my adoptive mother and beloved aunt, Doña Dolores López de Letona in her times...]).

The text of the book is irregular as the poems were written over a period of two decades. The predominant style in the early poems is that of the First Romanticism: long poems full of exclamations, rhetorical questions, and a preference for words with the stress on the third-to-last syllable. With regard to their subject matter, we find poems that champion the recognition of people on the margins (“*El sueño del Esclavo*” [*The Slave’s Dream*]), medieval legends written in verse (“*Leyenda del tiempo del rey don Pedro*” [*Legend from the time of the King, Don Pedro*]) and poems with typically romantic settings, such as tempests and cemeteries. We also find poems from this early period that have a classicist origin, such as “*A mi adoptiva madre y amada tía doña Dolores López de Letona en sus días...*” mentioned above. The poems that most interest us, however, are those that demonstrate the defining features of the Spanish Second Romanticism. In Carolina’s poems, as we saw with Casta Esteban, we find romantic disappointment associated with the passage of time, the rejection of reality or the idea that life, which is disillusion and pain, is counterbalanced by rest bringing death:

¿Qué es el mundo?- Un tirano.-¿Qué es la vida?  
 -Una senda de espinas escabrosas.  
 -¿Qué la grandeza?- Vanidad mentida.  
 -¿Y las dichas?-Fantasmas engañosas.  
 -¿qué las glorias do va la fama asida?  
 -Sombras también...no obstante, muy hermosas.  
 -¿Con qué [sic] es superficial todo en la tierra?  
 -Todo...menos la nada, que en sí encierra. (67)

*“What is the world?” - A tyrant, “What is life?”  
 “A path of jagged thorns.”  
 “What is greatness?” “False vanity.”  
 “And good fortune?” “Ghosts of deception.”  
 “What are the glories that fame clings to?”  
 “Shadows as well...yet, very beautiful ones.”  
 “So is everything on earth is superficial?  
 “Everything...except the nothingness that encloses it.” (67)*

\*\*

¿Y eres tú vana existencia  
 de continuo padecer  
 la que teme fenecer?  
 ¡Oh...ilumina tu creencia!  
 ¿Qué eres tú sino un ensueño  
 de imponderables rigores?  
 ¿De qué nos sirven tus flores  
 Si las marchita el beleño?

(...)  
Porque la ilusión engaña...  
Porque la esperanza hiere...  
Porque quien en vida muere  
¡ay! solo el pesar no extraña.  
En tu huesa está el reposo  
Mansión de infausta verdad;  
en ti mora la piedad  
para el justo venturoso.

*And are you vain existence  
of continuous suffering,  
afraid of expiring?  
Oh... illuminate your belief!  
What are you if not a dream  
of incalculable harshness?  
What use are your flowers  
If the henbane wilts them?  
(...)  
Because illusion is deceptive...  
Because hope hurts...  
Because he who dies in life,  
alas, only sorrow does not surprise.  
Rest is in your grave,  
That mansion of ill-fated truth;  
in you dwells the mercy  
of the righteous and fortunate. (88)*

As a filter for beautifying reality, Carolina Lamas uses the dream. The idea she champions in this poem is similar to that of Rosalía de Castro when she says: "No importa que los sueños sean mentira" ("It does not matter that dreams are lies")<sup>12</sup>.

¡Ah! Fue un sueño no más...pero ¡qué sueño!  
¡Bendita sea mil veces su ilusión!...  
Duerme el amor entre mortal beleño  
mirando satisfecha su ambición.  
Goza el poeta en su dorado ensueño  
al ver simpatizar su inspiración,  
y aunque despiertan ¡ay! en su amargura  
tal vez queda una forma...una figura. (76)

---

<sup>12</sup> No importa que los sueños sean mentira,  
ya que al cabo es verdad  
que es venturoso el que soñando muere  
infeliz el que vive sin sonar  
(*En las orillas del Sar*, 1993: II, 466)

*It does not matter that dreams are lies  
since in the end it is true  
that he who dies dreaming is fortunate,  
he who lives without dreaming is unhappy  
(En las orillas del Sar, 1993: II, 466)*

*Ah! It was no more than a dream...but what a dream!  
 May its illusion be a thousand times blessed! ...  
 Love sleeps amid deadly henbane  
 gazing with satisfaction at its ambition.  
 The poet takes pleasure in his golden dream  
 on seeing sympathy for his inspiration,  
 and although, alas, they awaken, in their bitterness  
 maybe a shape...a figure... remains. (76)*

With respect to literary models, we also find echoes of traditional poetry in Lamas de Letona. The typical mother-daughter dialogue usually found in popular songs is reproduced in the poems “*Pregunta*” (*Question*) and “*Respuesta*” (*Answer*).

What distinguishes Carolina from Casta Esteban is that she was a poet and maybe this was why she shared with other Second Romanticism writers certain concerns that we did not find in Casta: identifying poetry with feelings, the deficiencies of language, or the essence of the poet. It should be remembered that, perhaps because of the changes taking place in poetry and poetic thought, together with more general changes affecting society, which were increasingly positivist and oriented towards literary genres such as the novel, almost all poets at that time felt the need to ask themselves what poetry was and why it was important<sup>13</sup>. Some of the conclusions reached by all the Second Romanticists referred to the essence of poetry, which was now to be found in feelings and elements that were external to the poet but capable of moving emotions through beauty or sentiments (such as dusks or bells calling to prayer...). The poet was, therefore, someone who was able to capture these sensations and, through the use of reason, keep them contained in words, with the certainty that words would never be able to reproduce the exact feeling.

In the poems that open the book by Carolina, even before the book proper begins, almost by way of paratexts, we find poetry identified with feeling rather than knowledge. This idea is not only linked to what has been shown by the poets of the Second Romanticism, but also to the justification women used in order to be accepted as writers.

No es ese inmenso manantial fecundo  
 Que una vida de estudios profundiza  
 De las ciencias e historia, que en el mundo  
 Hoy su corriente límpida desliza,  
 El que intento explotar [sic]; no, yo no fundo  
 Glorias que inmortalicen mi ceniza.  
 Mi poesía (...)  
 Sus laureles descuellan en la calma.  
 (contraportada del libro)

---

<sup>13</sup> Bécquer, Trueba and Campillo are three clear representatives of this trend. Rosalía, although she does ask herself what poetry is, does wonder “*E ben, ¿para qué escribo?*” (So, what do I write for?) (de Castro: 1993: II: 277).

*It is not that vast and fruitful spring  
Deepened by a lifetime of studies  
In science and history, whose limpid waters flow  
In today's world  
That I try to exploit; no, I do not found  
Glories to immortalise my ashes.  
My poetry [...]  
Its laurels stand out in the calm.  
(Back cover of the book)*

Likewise, Carolina Lamas considers the essence of the poet and her answer approaches that of Antonio Trueba. She states that this essence consists of discovering the beauty in life:

*no la que el sabio llama fementida  
al narrar sus acervos desengaños.  
Sino esa do encontró su recompensa  
mirando en el zénit un sol radiante,  
que ofrezco de continuo al consonante  
alimento precioso, gloria inmensa" (105)*

*not that which the sage calls perfidious  
when narrating his disappointing heritage.  
But that where he found his reward  
looking at a radiant sun above,  
I now offer to the precious  
consonant food, immense glory" (105)*

Carolina Lamas de Letona also talks of the essence of the woman and rejects the sort of love that might commit her.

The third woman writer is **Blanca de Gassó**. As we have already said, although this poet shows timid signs of some of the features that define the Second Romanticism, ideologically she seems to fit in more closely with the Isabelline writers discussed at the beginning of this article<sup>14</sup>. While it is true that we also find in the Second Romanticism male authors who adopted totally conservative and ultra-Catholic views (some of them were associated with the *neos*, such as José Selgas and Antonio Arnao), as far as women were concerned, the line followed by the ones we have analysed so far and who were led by Rosalía de Castro, seems closer to more liberal postures.

If we analyse Blanca de Gassó, we do not find such clear proof that her work was accepted by the authors of the Second Romanticism. The regular publication of her work in *La Guirnalda* (*The Garland*), a women's journal, seems to indicate that she was accepted, since Manuel Cañete, Eulogio Florentino Sanz,

---

<sup>14</sup> The fact that the introduction to her first book is signed by Angela Grassi, a poet who fits this particular trend, reinforces this impression.

Luis García Luna and Julio Nombela, they all wrote in the same publication. There is no record of her date of birth, but we do know that she died in tragic circumstances at the hands of her father in 1877. The titles of her published books influenced the idea of the Isabelline woman writer that we already mentioned. She justified her literary creation through her work as a teacher and instructor of children and young women. Gassó's work includes *Corona de la infancia. Lecturas poéticas y canciones para niños* (*Crown of Childhood: Poetic Readings and Songs for Children*) (1867), with a prologue, already mentioned, by Ángela Grassi, and *Cien cantares a los ojos* (*A Hundred Poems on Eyes*) (1871), where we can see how the tendency towards what was popular brought her closer to the Second Romanticism.

The publication of songs links Gassó to the trend towards popular poetry that we find in Second Romanticism authors, especially in Augusto Ferrán (with whom Francisco Linares Valcárcel systematically relates her in his study) and Antonio Trueba. Besides popular songs and odes, she also published several ballads in *La Guirnalda*, which clearly showed the influence of German poetry on her poems. Linares Valcarcel points out the relationship between some of her verses and Bécquer's *Rimas* (*Rhymes*).

One of the recurring themes of Gassó's poetry is religion. This is dealt with from a traditional and conservative point of view. Life is associated with suffering, the passage of time with disappointment and death with rest.

...  
 ¡Cual se alejan las horas!  
 ¡rápidas vuelan!  
 las grat as ilusiones  
 huyen con ellas  
 ¿Á dó caminan?  
 Para siempre se pierden:  
 ¡Eran mentidas!  
*How the hours recede!*  
*How quickly they fly!*  
*Pleasant illusions flee with them.*  
*Where do they go to?*  
*They are lost for ever:*  
*They were false!*  
 (*La Guirnalda*, February 1<sup>st</sup>, 1870)

The theme of death as rest appears in several poems, such as "*Al fallecimiento de un niño*" (*On the Death of a Child*) from *Corona...*, or "*A la muerte del niño poeta Jesús Rodríguez Cao*" (*On the Death of the Child Poet Jesús Rodríguez Cao*), published in *La Guirnalda* on July 16<sup>th</sup>, 1871.

On the other hand, particularly with reference to the book *Corona de la infancia*, Linares Valcárcel brings up the problem of meta-poetry in the poems. A good example is "*Lo que son cantares*" (*What Poems Are*) in which the relationship between poetry and feeling is also made explicit.



Los cantares son suspiros  
de alegría o de dolor;  
son bellos trinos de ave,  
son ecos del corazón (160).

*Poems are sighs  
of happiness or pain;  
they are the beautiful warbling of birds,  
they are echoes of the heart (160)*

We, therefore, have to accept that her poetry contains the elements that make her another woman writer of the Second Spanish Romanticism. What we now need to know is what she has in common with the other writers of this movement, and what distinguishes her from them. The importance of Rosalía de Castro denouncing the situation of women has been demonstrated in a series of studies which demonstrate her adamant feminism<sup>15</sup>. I have already mentioned that Casta Esteban and Carolina Lamas de Letona also deal with certain topics that reflect the demands or, at least, the concerns of women. Thus we have, for example, the defence of strong women, the role of women writers in society, the rejection of love (and the implications of this rejection for a being that, according to the hygienists of the time, was created for love and procreation), and even an attempt at self-definition. As regards the defence of physically and intellectually strong women, we find numerous references in Casta's prologue "*Dos palabras a mi sexo*" (*Two Words to my Sex*) which, apart from encouraging women to support each other, contains examples of women who stood out in different spheres, either intellectually or as warriors and revolutionaries. Of particular significance in the case of Carolina Lamas de Letona is the poem "*Letrilla suplicada en contestación a la de Quevedo en su comedia ¿Quién es ella?*" (*Lyrical poem in humble response to that of Quevedo in his comedy "Who Is She?"*) (141-143). The poem uses attack strategies for defence, the author defending women by answering the question, "Who is he?". It should be pointed out, however, that Carolina Lamas de Letona does not blindly defend women; she condemns those attitudes she considers to be wrong in the same way Rosalía criticized the idle and pretentious women of the bourgeoisie in *Ruinas* (*Ruins*) (1865-1866) or *El caballero de las botas azules* (*The Gentleman in Blue Boots*) (1867)<sup>16</sup>. In the same way, Casta criticises the lack of solidarity among women in some situations, which can have devastating consequences for certain women. Carolina distances herself from those feminine attitudes she cannot relate to, such as idleness and materialism.

<sup>15</sup> Among the critics who discuss Rosalía's feminism are Nidia A. Díaz in *La protesta social en la obra de Rosalía* (1976); Matilde Albert Robatto in *Rosalía de Castro e a condición femenina* (1981), and Shelley Stevens in his doctoral thesis: *Rosalía de Castro: Literary and Social Origins of the Galician Poetry* (1985).

<sup>16</sup> For a more detailed analysis of topics relating to Rosalía de Castro, see Regueiro, 2010 or "*Mujeres reales y escritoras en la obra del Segundo Romanticismo español*" in *Cuadernos para la investigación de la literatura española*, in print.

Y más tarde os extrañáis de que esa misma mujer (...) al verse abandonada y escarnecida por su sexo, donde debió hallar apoyo y esa protección cristiana, basada en la caridad, para disculpar sus errores, llegue un día que busque en el hombre el cariño y protección que nosotras la negamos, y es ese día, ¡desgraciada! El hombre es cual la araña que teje y teje su tupida red sin descanso, para en su día cazar a la imprudente o cándida mosca que a su paso toque. El hombre nos brinda su veneno en copa de oro, y una vez bebido, sus resultados son inevitables, y después de satisfecho su apetito, nos arroja de su lado llamándonos ¡sexo débil y cabezas sin sentido! ¿Y sabéis por qué? Porque no estamos unidas y conformes; la unión es la fuerza, y la fuerza la forma la voluntad y el deseo de conseguirlo, por aquello de *querer es poder* (Esteban: 1884: 11).

*And later you are surprised that this same woman (...), finding herself abandoned and mocked by her own sex, when she ought to have found support and that Christian protection, based on charity, to excuse her mistakes, should one day seek in a man the very affection and protection we denied her, and that is the day, poor thing! Man is like the spider that keeps weaving its thick web non-stop so as one day to trap the careless or naive fly that happens to be passing by. Man offers his poison in a golden goblet, and, once this is drunk, the inevitable happens, and after he has satisfied his appetite, he dumps us, calling us the weak sex, and empty-headed! And do you know why? Because we aren't united and in agreement; unity is strength, and strength is formed by the willingness and desire to achieve it, as in where there's a will there's a way* (Esteban: 1884: 11).

\*\*

Se juntan mis compañeras  
de sexo ¡qué majaderas!  
Van a bostezar de tedio  
(...)

No hay duda que no poseo  
el don de gentes; tal creo.

No sé fingir ni adular,  
Ni en visita bostezar,

(...)

*My friends of the same sex  
get together; What idiots!  
They are going to yawn with boredom*  
(...)

*There's no doubt I don't possess  
a way with people; that's what I think.  
I don't know how to pretend or praise  
Or yawn when visiting,*

(...)

(Lamas de Letona, 1856: 178)

Giving up love or avoiding the kind of love that may entail commitment for the woman is a topic that appears in the work of all three writers, just as it did with Rosalía. In the case of Carolina Lamas, the warning is repeated in numerous poems, but this is perhaps especially significant in the poem titled "*Una pastora a un zagal*" (*A Shepherdess to a Shepherd Boy*) (166-170), written in 1853. In this poem, the shepherdess rejects the boy on several occasions, not because of lack of love, but out of fear of disappointment and the possible consequences of that love. In Blanca Gassó's poem "*Cúpido dormido*" (*The Sleeping Cupid*), published in *La Guirnalda* on January 16<sup>th</sup>, 1871, the girl steals the arrows of the winged god so that he cannot hurt her. Casta, who wrote her book after several failed love affairs, gives priority to the advice not to let oneself be carried away by passionate love but seek the calmness that is more akin to friendship than to love.

...y si no es amor lo que profeso, al menos es simpatía y gratitud, que, una vez unidas las dos en el corazón humano, forman un conjunto, que si no es amor, puede pasar por tal, para en su día serlo con más verdad que las pasiones que son formadas al choque de dos almas ardientes que, cual tormenta de verano, empiezan fuerte y terminan pronto (287).

... and if it isn't love I profess, at least it is sympathy and gratitude, which, once joined together in the human heart, form a union, which cannot easily pass as love, but in time it becomes a much truer love than the passions that result from the collision of two amorous souls, which, like a summer storm, begins strongly and is soon over (287).

Nevertheless, as in the case of Rosalía, despite their outbursts in favour of women, these writers still felt the need to justify their writing and hide behind an exaggerated modesty. Casta talks about "my first poor production (...) full of a thousand mistakes and errors" (9), and Carolina's poems are full of recurring expressions like "my poor stanzas". Similarly, both Carolina Lamas and Casta Esteban hide behind masculine voices in some of their poems and stories, just as Rosalía had done. Strangely, Blanca de Gassó does not resort to these methods so often, one possible explanation being that her poetic voice could already be justified within the framework of teaching along the lines of the Isabelline writers, as we saw at the beginning.

These aspects emphasized in the analysis of the three writers, as well as Rosalía de Castro, could be considered the characteristics of the Second Romanticism women writers. The only difference, and not altogether a trivial one, might be that, despite the fluctuations sometimes found in the work of all of them, when it comes to defining women or women writers, Rosalía de Castro, Casta Esteban and Carolina Lamas de Letona tend to adopt profeminist postures that champion women's liberation and their worth beyond motherhood. On the other hand, Blanca de Gassó follows the tendency of Isabelline women writers who justify their writing through teaching within the

channels of official masculine thought and who define woman as “an angel of the home” . In this respect, the text “*La misión de la mujer*” (*A Woman’s Mission*), published in *La Guirnalda* on August 1<sup>st</sup> 1873, is particularly clear.

Finally, we can draw two basic conclusions. The first is that the literary revolution brought about by the qualitative change in Spanish Romanticism in the fifth decade of the nineteenth century also affected women writers. Their works expressed the same concerns as those of Bécquer and Ferrán, for example. They sought the same formal renewal based on the influence of German models and traditional poetry. We can now say that, while Rosalía de Castro was probably the best, she was, by no means, the only one. Besides her, there were also, at the very least, Casta Esteban, Carolina Lamas de Letona, and Blanca de Gassó.

Secondly, if we take into account not only their association with a literary trend but also the way they considered their identity as women writers, we could say that these women shared a series of features that both individualised and united them as a group or subgroup. They were somehow distant from the traditional woman, the “angel of the home” that other women writers defended. We have discussed the defence of the strong woman, so evident in the works of Rosalía de Castro and Casta Esteban. These two writers, together with Carolina Lamas de Letona, also reflected the conscience of women writers and defended their right to write. At the same time, renouncing love in a society that defined woman through this sentiment was an act of rebellion and independence that could not be underestimated and which was also seen in Blanca de Gassó.

It is clear that there is still a long way to go. It may well be that other women writers will be added to this group of four, but for now we can safely say that if the nineteenth century was characterised by the appearance of great women writers and a proliferation of feminine pens throughout Europe and America, Spain and the Second Romanticism were no different. From among the ranks came one of the great figures of literature, Rosalía de Castro. However, she is not an exception; Casta Esteban, Carolina Lamas de Letona, and Blanca de Gassó joined her.

## WORKS CITED

- Alborg, J. L. *Historia de la Literatura Española, Tomo IV: El Romanticismo*. Madrid: Edit. Gredos, 1980.
- Aldaraca, B. *El Ángel del hogar. Galdós and the ideology of domesticity in Spain*, Valencia: Artes Gráficas Soler, 1991.
- Arce Pinedo, Rebeca. *Dios, patria y hogar. La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XIX*. Santander: Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007.
- Aullón De Haro, P. *La poesía en el siglo XIX*, Madrid : Editorial Playor, 1989.
- Bécquer, G.A. *Obras Completas*, ed. y notas de J. Estruch Tobella. Madrid : Cátedra, 2004.

- Castro, R. de. *Obras completas*, I y II. Introducción de M. Mayoral. Madrid : Biblioteca Castro, 1993.
- Cossío, José María. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, 2 vol. Madrid : Espasa Calpe S.A., 1960.
- Díaz, J. P. *Gustavo Adolfo Bécquer vida y poesía*; tercera edición corregida y aumentada. Madrid : Biblioteca Románica Hispánica; Editorial Gredos, Segunda Parte, Poesía. 1971.
- Díez Canedo, E. "Fortuna española de Heine." E. HEINE, *Páginas Escogidas*, 2ª Serie, Versión de É. Díaz Canedo. Madrid: Biblioteca Calleja, 1918.
- Esteban, C. *Mi primer ensayo. Colección de cuentos con pretensiones de artículos*. Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández, Impresor de la Real Casa, 1884.
- Gassó de, B. *La Guirnalda*, issues from January 1867 to December 1878.
- . *Corona de la infancia. Lecturas poéticas y canciones para niños*. Madrid : Imprenta y estenotipia de Rivadeneyra, 1867.
- Gómez De Las Cortinas, J. F. "La formación literaria de Bécquer." *Revista bibliográfica y documental*. Madrid; Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950, pp.77-99.
- Kirkpatrick, S. "La 'hermandad lírica' de la década 1840." Marina Mayoral (coord.), *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterio, 1990.
- Kirkpatrick, S. *Las Románticas. Women and writers and subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Lamas y Letona, C. *ALBUM POÉTICA Dedicado A S. A. R, la serenísima señora infanta Dª Luisa Fernanda de Borbón, duquesa de Montpesier*. Sevilla: Juan Moyano, Impresor y encuadernador, 1856.
- Linares Valcárcel, F. *Una cala en la poesía femenina del siglo XIX: "Corona de la infancia" de Blanca de Gassó*, en <http://webs.ono.com/garoz/G1-Linares.pdf>, consulted on the 15<sup>th</sup> of March 2012.
- Mayoral, Marina (coord.). *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterio, 1990.
- Monlau, Pedro Felipe. *Higiene del matrimonio o el libro de los casados*, 3.ed. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1865.
- Navas Ruiz, R. *El Romanticismo español, historia y crítica*, Salamanca: Anaya, 1970.
- Pardo Bazán, E. "Fortuna Española de Heine." *Revista de España*, 1886, p.431.
- Peers E. A. *Historia del Movimiento Romántico español*, 2 vols. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica., Edit. Gredos S.A., 1967 and 1973.
- Regueiro Salgado, B. *La poética del Segundo Romanticismo español*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010.
- Russel P. Sebold. *Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid : Taurus, El Escritor y la crítica 1982.
- Sánchez Llama, I. *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*. Madrid : Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, 2000.
- Simon Palmer and M<sup>a</sup>. Carmen *Escritoras del siglo XIX: Manual biobibliográfico*. Madrid: Castalia, 1991.

## PROPOSITION D'INTERPRETATION PSYHOMECHANIQUE DE L'EVOLUTION DU POSSESSIF DU LATIN AUX LANGUES ROMANES

SOPHIE SAFFI, ȘTEFAN GENCĂRĂU, OANA AURELIA GENCĂRĂU,  
VIRGINIE CULOMA SAUVA<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Proposal for a Psychomechanical Interpretation of the Evolution of the Possessive from Latin to Romance Languages.* After a first look at the possessive pronominal forms in French, Italian, and Romanian the article distinguishes between the main morphological, semantic, and especially spatial characteristics of the possessive based on proximity and/or spatial representation of the possessor and the possessed. We reiterate a hypothesis (Saffi:2010) regarding the role of the referential founder that is assigned to the spatial geometry of the vocal apparatus.

**Keywords:** *Possessive Pronouns, Latin, Italian, French, Romanian, proximity and spatial representation*

**REZUMAT.** *O propunere de interpretare psihomecanică a evoluției posesivului din latină în limbile romanice.* După o primă etapă de prezentare a inventarului de forme pe care clasa pronominală a posesivelor le înregistrează în franceză, italiană și română, distingem principalele diferențe morfologice, semantice și, mai ales, cu privire la o proprietate a posesivului ce se întemeiază pe proximitatea și/sau reprezentarea spațială a posesorului și a obiectului posedat. Reluăm aici o ipoteză (Saffi: 2010) cu privire la rolul de referențial fondator ce revine geometriei spațiilor aparatului fonator.

**Cuvinte cheie:** *posesiv, latină, italiană, franceză, română, proximitate și reprezentare spațială*

---

<sup>1</sup> CAER EA 854, Axe LICOLAR, Aix Marseille Université.

E-mail : sophie.saffi@univ-amu.fr, stefan.gencarau@univ-amu.fr, oanagen@yahoo.fr, virginie.culoma@univ-amu.fr

## Introduction

Nous nous proposons, après avoir brossé un rapide panorama diachronique<sup>2</sup> sur l'expression de la possession en latin, italien, roumain et français, de montrer que ce phénomène, apparemment uniquement morpho-phonologique, illustre en fait les rapports étroits que, dans le domaine de la morphologie, la forme entretient avec le système sous-jacent. Nous essaierons de tirer les conséquences de ces constats pour voir s'ils permettent de brosser un mouvement évolutif en cohérence avec l'hypothèse de la motivation du signe pour les langues romanes étudiées.

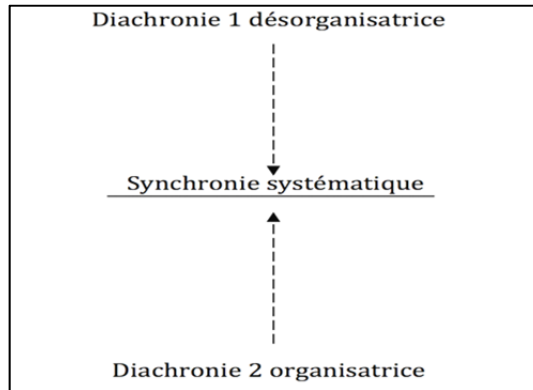
Le cadre théorique de notre démarche inclut le tenseur binaire radical de Gustave Guillaume appliqué à l'italien par Alvaro Rocchetti, (1987), notamment pour le genre, puis par Sophie Saffi (2010 : 188-189) qui propose l'hypothèse d'un tenseur binaire radical fondé sur la construction psychologique du locuteur utilisant les critères spatiaux comme critères fondamentaux. Elle envisage son application *en effet* à la gestion du système phonologique, comme à celle de la morphologie, et à tout sous-système permettant *in fine* la production de discours.

L'approche de Gustave Guillaume nous semble très éclairante puisque si ce dernier admet l'importance capitale de la distinction entre synchronie et diachronie, comme l'a fait Ferdinand de Saussure avant lui, il relègue, pour sa part, la synchronie au second plan, la seule réalité étant, pour lui, la diachronie. Il constate que c'est dans le temps que les rapports s'instituent en langue, selon des vues systématiques elles-mêmes sujettes au changement. Il en résulte que la synchronie n'existe que par l'hypothèse selon laquelle la langue dure, alors qu'elle est intérieurement en devenir continu (Boone, Joly, 1996 : 125). Chaque état de synchronie, figé selon Saussure, contient en réalité, en puissance, la diachronie future. Il a une conception de la diachronie bien particulière et la révision qu'il fait de la doctrine saussurienne le conduit à repenser la relation diachronie/synchronie en termes d'interaction. La synchronie est vue comme un état résultant de la rencontre de deux forces antagonistes au sein de la diachronie : une force « descendante » désorganisatrice et une force « ascendante » organisatrice. Selon ses propres termes :

« La linguistique diachronique saisit les choses longitudinalement dans le temps qui les fait changer, les perturbe, les désorganise et les détruirait sans l'intervention d'une force organisatrice contraire. La linguistique synchronique les saisit par coupe transversale non pas dans leur mouvement de désorganisation, mais dans celui, opposé d'organisation, de systématisation, lequel détermine leur interdépendance en l'assujettissant aux lois les plus profondes de la pensée humaine (Guillaume, 1973 : 106).

<sup>2</sup> Une première version en roumain dans *Studii de știință și cultură*, XIII, 1(48), 2017, p. 79-86.

Il donne en illustration, le schéma suivant :



**Fig 1.** Illustration de la synchronie systématique

On voit sur ce schéma que l'organisation systématique apparaît en synchronie au point de rencontre et d'équilibre des deux impulsions antagonistes. Selon Guillaume cet équilibre est fondamentalement instable car « on ne se trouve jamais tout à fait en présence d'un système, mais toujours en présence d'une réfection virtuellement engagée du système acquis. La réfection est toutefois, dans la plupart des cas, si faiblement engagée que le système peut être fixé, instantanéisé, et décrit *comme s'il était stable* » (Guillaume, 1973 : 106). La synchronie semble donc être, pour lui, une construction fictive mais nécessaire et momentanée faite pour des besoins analytiques. Le véritable historien serait alors pour lui « celui qui saurait embrasser d'un regard unique les changements concrets qui affectent l'être systématique que constitue leur assemblage selon les lois permanentes de la pensée humaine » (Guillaume, 1973 : 111). C'est pourquoi il fait le constat de l'échec de l'analyse historique traditionnelle.

Nous commencerons notre étude par une rapide présentation historique des systèmes des possessifs dans différentes langues romanes, afin d'embrasser les multiples solutions d'évolution à partir du latin, et mieux comprendre les subtiles différences qui existent entre ces différents systèmes.

## 1. Évolution des possessifs du latin aux langues romanes

Les pronoms possessifs réunissent en latin des substituts pronominaux susceptibles de remplacer soit le nom du possesseur, soit le nom du possesseur et celui de l'objet possédé.

Comme le montre Michèle Fruyte (1991 : 88), en latin « à chaque pronom personnel est associé synchroniquement un adjectif qui indique la personne en position de détermination adnominale ».



Dans l'étymologie des formes du possessif on atteste un radical pronominal commun à celui des pronoms personnels, pour la première et la deuxième personne singulier et pluriel, et un radical pronominal réfléchi ainsi qu'une concurrence avec le démonstratif pour la troisième personne. A ce sujet, il est à retenir que le possessif latin de la première personne est constitué de la forme du pronom personnel du locatif-datif (voir Bujor et Chiriac: 1971: 65, où: \**mei + voc. o* et où *a + désinence -s, -Ø ou -m*); est-ce un état de synchronie qui contient, en réalité, en puissance, la diachronie future? L'origine du possessif dans le locatif-datif latin serait-elle responsable à la fois des implications de l'idée d'espace dans la configuration sémantique de la notion de possession, et de la participation des démonstratifs dans l'expression de la possession?

Les adjectifs possessifs **latins** étaient les formes adjectivales correspondant aux pronoms personnels. Ils se déclinaient sur le modèle des adjectifs :

-type *bonus, a, um*: pour les trois premières personnes

-type *pulcher, ra, rum* : pour les deux dernières personnes (*noi* et *voi*).

Le latin, comme l'italien, n'avait recouru au possessif que lorsque le lien de possession n'était pas évident. À la 3<sup>ème</sup> personne du singulier et du pluriel, une distinction s'opérait selon que le possessif était réfléchi ou non. En effet, le possessif n'était utilisé que s'il s'agissait d'une forme réfléchie, dans le cas contraire, c'est le pronom démonstratif de rappel *is, ea, id* qui était employé. Le possessif de la troisième personne était employé pour mettre en évidence la liaison entre le possesseur et l'objet possédé, entre les sentiments et celui qui les éprouvait, ainsi que, en *oratio obliqua*, entre les pensées et celui auquel elles appartenaient. Le possessif de la troisième personne réduisait donc jusqu'au syncrétisme l'espace entre les deux instances d'un seul et même locuteur. Une fois de plus, comme le soutient Michèle Fruyte (1991: 94), en latin :

« Il existe alors un lien privilégié entre possesseur et possédé, un lien de possession souvent inaliénable : lien de parenté (parents et enfants, mari et femme, cousin et cousine), lien entre maître et esclave, entre un individu et une partie de son corps, son patrimoine, ses actions et paroles, les jours de son anniversaire... »

Ce lien privilégié dépasse les frontières du latin.

Les adjectifs et pronoms possessifs **italiens** et **roumains** ont une double fonction : ils indiquent, dans la plupart des cas, le genre et le nombre de l'objet possédé, ainsi que la personne du possesseur. En italien les formes adjectivales et pronominales sont les mêmes. Ils sont habituellement utilisés avec l'article défini bien que dans un certain nombre de cas dont on ne traitera pas ici, car cela n'intéresse pas notre propos, l'italien fasse l'économie de l'article. Les formes sont les suivantes :

	Masculin		Féminin	
	Singulier	Pluriel	Singulier	Pluriel
<b>Possesseur unique</b>	<i>il mio</i> <i>il tuo</i> <i>il suo</i>	<i>i miei</i> <i>i tuoi</i> <i>i suoi</i>	<i>la mia</i> <i>la tua</i> <i>la sua</i>	<i>le mie</i> <i>le tue</i> <i>le sue</i>
<b>Possesseur multiple</b>	<i>il nostro</i> <i>il vostro</i> <i>il loro</i>	<i>i nostri</i> <i>i vostri</i> <i>i loro</i>	<i>la nostra</i> <i>la vostra</i> <i>la loro</i>	<i>le nostre</i> <i>le vostre</i> <i>le loro</i>

**Fig. 2.** Les pronoms/adjectifs possessifs en italien

	Masculin		Féminin	
	Singulier	Pluriel	Singulier	Pluriel
Possesseur unique	al meu al tău al său	ai mei ai tăi ai săi	a mea a ta a sa	ale mele ale tale ale sale
Possesseur multiple	al nostru al vostru	ai noștri ai voștri	a noastră a voastră	ale noastre ale voastre

**Fig. 3.** Les pronoms/adjectifs possessifs en roumain

Le système des possessifs italiens semble s'être stabilisé sous sa forme moderne au XIIe siècle.

Comme le latin, **l'ancien français** reste une langue à flexion. Aussi les pronoms et adjectifs possessifs se déclinent en un cas sujet (CS) et un double cas régime (CR) : le CR1 pour la fonction Régime directe et le CR2 qui reprend toutes les autres fonctions Régime (Revol, 2000 : 107).

Un certain nombre de transformations apparaissent dans le système dès l'ancien français. Considérons dans un premier temps les cas où le possesseur est unique.

**Masculin**

	Formes atones			Formes toniques		
	P1	P2	P3	P1	P2	P3
CSS	<i>mes</i>	<i>tes</i>	<i>Ses</i>	<i>miens</i>	<i>tuens</i>	<i>Suens</i>
CRS	<i>mon</i>	<i>ton</i>	<i>Son</i>	<i>mien</i>	<i>tuen</i>	<i>Suen</i>
CSP	<i>mi</i>	<i>ti</i>	<i>Si</i>	<i>mien</i>	<i>tuen</i>	<i>Suen</i>
CRP	<i>mes</i>	<i>tes</i>	<i>Ses</i>	<i>miens</i>	<i>tuens</i>	<i>Suens</i>

**Féminin**

	Formes atones			Formes toniques		
	P1	P2	P3	P1	P2	P3
Singulier	<i>ma/m'</i>	<i>ta/t'</i>	<i>sa/s'</i>	<i>moie</i>	<i>teue</i>	<i>Seue</i>
Pluriel	<i>mes</i>	<i>tes</i>	<i>Ses</i>	<i>moies</i>	<i>teues</i>	<i>Seues</i>

**Fig. 4.** Possessif de la singularité en ancien français

Après la disparition de la déclinaison, seules subsistent les formes de CR.  
Lorsque l'on a des possesseurs multiples, les formes sont les suivantes :

<b>P4</b>	<b>Masculin</b>	<b>Féminin</b>
CSS	<i>nostre(s)</i>	<i>Nostre</i>
CRP	<i>Nostre</i>	<i>Nostre</i>
CSP	<i>Nostre</i>	<i>noz(atone)/nostres</i> (tonique)
CRP	<i>noz</i> (atone)/ <i>nostres</i> (tonique)	<i>noz(atone)/nostres</i> (tonique)
<b>P5</b>	La flexion est exactement la même que pour P4, seule change la première consonne ( <i>vostre</i> à la place de <i>nostre</i> )	
<b>P6</b>	forme unique et invariable <i>lor</i>	

**Fig. 5. Possessif de la pluralité en ancien français**

Il est intéressant de signaler que l'opposition entre des formes atones et des formes toniques est propre au français ainsi que le souligne Geneviève Joly (2009 : 66). Elle était inconnue du latin, où le possessif était normalement accentué sur la première syllabe puisque toutes les formes étaient dissyllabiques. Les transformations du système des possessifs en ancien français sont dues le plus souvent à des influences analogiques, essentiellement celles de la P1 et du masc.

Les possessifs offraient, dans la langue ancienne, un grand nombre de formes différentes. À l'époque du moyen français, le système des possessifs s'est simplifié. On observe d'abord la disparition de la déclinaison, puis l'extension progressive du domaine de plusieurs formes et parallèlement l'extinction de certaines autres. Le système des possessifs est, dans le passage de l'ancien français au moyen français puis à la langue moderne, un modèle d'analogie et de simplification. Une cohérence relie-t-elle tous ces changements ?

D'une part le système s'est simplifié, de l'ancien français au français moderne, avec la disparition des formes de CS. Mais d'autre part, le système s'est complexifié, au XVI<sup>e</sup> siècle, avec la distinction achevée entre les formes adjectives et les formes pronominales du possessif. Le grammairien Louis Meigret signalait déjà la prononciation différente de *nos*, *vos* par *ò*, et de *notres*, *votres* par *ó* (47 v<sup>o</sup>, 60 r<sup>o</sup>), et sans marquer la nuance de prononciation, les autres grammairiens séparent *nos* et *nostres* (Brunot, 1967 : 314).

Certains phénomènes retiennent notre attention suite à la consultation des grammaires traditionnelles qui traitent de la diachronie du système des possessifs de plusieurs langues romanes. Nous avons par exemple considéré l'italien et le français, bien entendu, mais aussi l'espagnol, le portugais, le napolitain et le roumain. Il est en effet intéressant de noter que les possessifs sont directement issus des formes latines à l'exception de la P6 qui dérive dans certains cas du démonstratif latin *ille*, ce changement de catégorie

grammaticale n'est à notre avis pas anodin et méritera une attention toute particulière lors de travaux ultérieurs. L'espagnol et le portugais conservent *suus* pour P6 alors que français, italien, napolitain et roumain utilisent *ille* pour *loro*, *lloro*, ou *lor*.

	Français	Espagnol	Portugais	Italien	Napolitain	Roumain
P1 Sing. masc.	<i>mon</i>	<i>Mi</i>	<i>meu</i>	<i>mio</i>	<i>mio</i>	<i>meu</i>
fém.	<i>ma</i>	<i>mi</i>	<i>minha</i>	<i>mia</i>	<i>mia</i>	<i>mea</i>
Plur. masc.	<i>mes</i>	<i>mis</i>	<i>meus</i>	<i>miei</i>	<i>mieie</i>	<i>mei</i>
fém.	<i>mes</i>	<i>mis</i>	<i>minhas</i>	<i>mie</i>	<i>meie</i>	<i>mele</i>
P2 Sing. masc.	<i>ton</i>	<i>Tu</i>	<i>teu</i>	<i>tuo</i>	<i>tuoio</i>	<i>tău</i>
fém.	<i>ta</i>	<i>tu</i>	<i>tua</i>	<i>tua</i>	<i>toia</i>	<i>ta</i>
Plur. masc.	<i>tes</i>	<i>tus</i>	<i>teus</i>	<i>tuo</i>	<i>tuoie</i>	<i>tăi</i>
fém.	<i>tes</i>	<i>tus</i>	<i>tuas</i>	<i>tue</i>	<i>toie</i>	<i>tale</i>
P3 Sing. masc.	<i>son</i>	<i>Su</i>	<i>seu</i>	<i>suo</i>	<i>suoio</i>	<i>său</i>
fém.	<i>sa</i>	<i>su</i>	<i>sua</i>	<i>sua</i>	<i>soia</i>	<i>sa</i>
Plur. masc.	<i>ses</i>	<i>sus</i>	<i>seus</i>	<i>suo</i>	<i>suoie</i>	<i>săi</i>
fém.	<i>ses</i>	<i>sus</i>	<i>suas</i>	<i>sue</i>	<i>soie</i>	<i>sale</i> <i>lui / ei</i>

**Fig. 6.** Les possessifs atones de quelques langues romanes contemporaines (Teissier, 2004 : 191 ; Ledgeway, 2009 : 247)

Le déterminant possessif en **français moderne** indique que les choses ou les êtres désignés par le nom ont une relation avec une *personne* grammaticale : celui qui parle, celui à qui l'on parle, celui ou ce dont on parle (P1 *ma voiture*, P2 *ta voiture*, P3 *sa voiture*).

En roumain, le possessif désigne des possesseurs d'objets situés en discours en rapport avec des personnes différentes qui réfèrent à des spatialités différentes : la P1 (*maşina mea*, fr. *ma voiture*) le locuteur, réfèrent spatial principal marque la proximité de l'objet possédé, la P2 (*maşina ta*, fr. *ta voiture*) l'allocutaire, réfèrent de la frontière entre l'espace d'interlocution et l'espace extérieur, marque une première mise à distance de l'objet tout en conservant une relation privilégiée à l'objet, et la P3 (*maşina sa*, fr. *sa voiture*), l'instance discursive, marque le détachement de l'objet.

D'un point de vue formel, les grammaires roumaines s'accordent quant aux pronoms et adjectifs possessifs en affirmant que la morphologie du pronom réclame un objet substitut de l'objet possédé (*al, a, ai, ale, alor*) interprété comme *article, formant, doublant, pronom semi-indépendant* etc., une controverse qui ne fait pas l'objet de cette étude, et un segment substitut du possesseur, tels qu'on peut les remarquer dans les tableaux 3 et 6. Structuralement, l'adjectif possessif est, en fonction de sa distribution, soit l'équivalent du pronom possessif, c'est-à-dire qu'il inclut les deux segments dans des contextes où un nominal réfère à l'objet possédé, soit réduit au

segment servant à marquer le possesseur dans le voisinage immédiat du nominal pour l'objet possédé. La structure du possessif roumain est similaire à celle du français et de l'italien, à la fois par les segments que réclame la forme utilisée soit comme pronom soit comme adjectif, et par les occurrences strictement adjectivales. Selon Niculescu et Renzi (1991) ce qui distingue le roumain des autres langues romanes est « un emploi qu'on a convenu de dénommer 'datif possessif' ». Ils considèrent qu'il

« est convenable de différencier les pronoms personnels clitiques au datif possessif qui apparaissent dans les structures verbales (des ppv) et qui peuvent être non-conjoints (du type: *îmi iubesc nevasta*) ou conjoints proclitiques (du type: *mi-am pierdut banii* « j'ai perdu mon argent ») des pronoms personnels clitiques au datif possessif également qui apparaissent dans des structures nominales (ppn), les « adnominaux », qui sont toujours conjoints et enclitiques (du type: *casa-ți*) » (Niculescu et Renzi : 1991 : 124).

La distinction entre les deux types de datif possessif n'est pas seulement syntaxique mais aussi historique. Alors que le « ppv (pronoms personnels clitiques dans des structures verbales) se trouve dans la langue commune, courante, parlée et écrite, même dans la langue des productions populaires (en poésie et en prose) l'usage des ppn (pronoms personnels clitiques dans les structures nominales) ne remonte pas au-delà des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle » (Niculescu et Renzi : 1991 : 129). Les ppn semblent être confortés en roumain par des facteurs culturels et de contact linguistique régional (Niculescu et Renzi : 1991 : 132).

Du point de vue sémantique, la grammaire de la langue roumaine (GLRA : 2005 : 232, 233) distingue la possession forte, la possession faible, la possession déviée et la possession implicite.

*La possession forte* /*amintirea sa- lui* (son souvenir) / se réalise par des pronoms possessifs et personnels, et indique la proximité de l'objet par rapport au locuteur.

*La possession faible* /*mi-am pierdut sitloul* (j'ai perdu mon stylo) / est marquée par des anaphores associatives de type datif possessif, la relation objet-locuteur s'en trouve affaiblie car le recours au cas de l'attribution crée une mise à distance de la relation d'appartenance d'un objet qui est indirectement attribué au locuteur.

*La possession déviée* /*caietu-mi* (fr. *mon cahier* en roumain : \**cahier-mon*) / vers une relation sémantique d'appartenance est réalisée par des clitiques pronominaux. Ce qui la distingue de la possession faible est la position du clitique postposé à un substantif.

*La possession implicite /Am pierdut stiloul = Am pierdut stiloul meu* (j'ai perdu le stylo = mon stylo à moi) /, non exprimée en discours, se déduit du contenu sémantique du substantif car elle concerne toujours des objets ou des personnes ayant un lien d'intimité avec le possesseur : objets du quotidien, parenté ou personnes proches, animaux de compagnie etc.

Pour tous les items relevant de ces catégories, l'italien peut facilement se passer du possessif pour exprimer le lien de possession puisqu'il suffit que la personne apparaisse dans le discours par l'intermédiaire du verbe (la personne sujet étant comprise dans la forme verbale en italien), du pronom personnel, ou parfois d'un substantif ou d'un pronom, pour que cette série d'« objets » possédés soit considérée par l'allocutaire comme étant en relation inhérente avec elle.

L'espace de l'interlocution et l'espace hors-interlocution sont clairement délimités en italien et en roumain. L'interlocution est associée à un espace de proximité dont la frontière est concrétisée par l'interlocuteur, au-delà de cette limite se déploie l'espace lointain hors-interlocution. Cette spatialisation se reflète en discours dans les emplois et la distribution des démonstratifs, des adverbes de lieu afférents et des possessifs. Parmi les langues romanes, seul le français a abandonné l'opposition des démonstratifs car dans sa représentation spatiale, le système français a neutralisé l'opposition entre espace proche et espace lointain, tout en conservant une distinction entre espace ponctuel et espace étendu.

La sphère du locuteur concerne, d'après Marchello-Nizia (2004a : 81) :

« l'appartenance sociale, familiale ou politique du locuteur, une possession propre reconnue, revendiquée ou assertée ou bien encore une relation de dilection affirmée. »

Au sein de la sphère interlocutive du couple dialogal, tous les objets et les personnes sont supposés en relation intime avec le locuteur, cette sphère de proximité est l'espace privilégié des rapports fusionnels. La sphère étendue de la personne en italien et en roumain a pour conséquence sémiologique la possibilité du non marquage de la possession en discours puisque les relations d'appartenance sont évidentes donc implicites. À l'inverse, en français, la sphère de la personne est réduite aux seules limites du corps ce qui implique un emploi abondant des possessifs en discours : *j'ai mal au bras, à la tête* seules les parties du corps permettent la possession implicite, tandis que les objets et les personnes nécessitent un marquage de la possession en discours (*j'ai perdu mon stylo, mon sac, mon chien, mon mari*). En effet, au delà des limites du corps, il n'y a pas un espace de proximité distinct de l'espace extérieur. Tout l'espace est conçu comme extérieur et les objets et les personnes qui le peuplent entretiennent des relations externes avec le locuteur.

La description guillaumienne des trois personnes de l'interlocution (P1 le locuteur, P2 l'interlocuteur, P3 la personne délocutée) est fondée sur le transport du Moi au Hors-Moi, avec l'idée d'une 3<sup>ème</sup> personne omniprésente, sous-jacente à toute autre personne quelle que soit la saisie ordinale. La personne délocutée, objet du discours est par conséquent la personne fondamentale, distinguée en tant que *personne d'univers* contenue dans toute sémantèse nominale, par opposition aux *personnes humaines* contenant la sémantèse verbale.

Ces différentes descriptions diachroniques permettent de mieux appréhender la réalité des différents systèmes des possessifs dans les trois langues considérées et ce dans les différents états qu'elles ont connus. Certains phénomènes semblent échapper à toute logique du système en question. Nous allons tenter de montrer qu'ils sont au contraire des révélateurs de la logique du système de langue auquel ils appartiennent. Qu'il s'agisse du système des possessifs, ou, pour une prochaine étape de notre recherche, de celui des démonstratifs.

## **2. Submorphologie des possessifs et pré-sémantisme de /M/, /T/ et /S/**

La proximité spatiale du possesseur et de l'objet possédé a été considérée comme une propriété importante de la catégorie de possession dans son acception canonique (Heine : 2006 : 3). L'idée de possession, dans les termes de Cassirer, « occupe une position particulière, intermédiaire, entre le domaine de l'objectif et celui du subjectif. » Cela suppose, dans l'évolution du langage, un déplacement de l'objet ayant acquis « la nouvelle spécification [possédé], de la sphère de l'existence naturelle » dans celle de l'existence personnelle et spirituelle. Dans cette trajectoire :

« Ce qui s'annonce ici, c'est une première animation, la métamorphose de la forme de l'être en forme du moi. D'un autre côté, le moi personnel ne se saisit pas encore dans un acte de spontanéité libre et originelle, dans l'activité autonome de l'esprit et de la volonté ; on dirait plutôt qu'il se regarde dans l'image de l'objet qu'il s'approprie comme *objet sien*. »  
(Cassirer : 1972 : 1 : 225)

Sans nous engager à suivre toute cette trajectoire, notre objectif est de mettre en évidence la logique d'emploi de certaines consonnes dans la morphologie liée dans cette étape de notre recherche à la représentation spatiale des possessifs, et la logique de l'évolution de ces formes au cours du temps. Nous reprenons ici l'hypothèse proposée par Saffi (2010) sur le rôle du

langage dans la mise en place des référentiels spatiaux, selon laquelle la géométrie des espaces de l'appareil phonatoire sert de référentiel fondamental à la mémoire kinesthésique et le système phonologique de la langue maternelle figure un modèle réduit de fonctionnement de l'ensemble des modèles internes du corps et des lois physiques, proposant ainsi une explication linguistique, sensorielle et neurologique des ressorts de la motivation du signe. Le tableau présenté est une extraction d'un tableau (Saffi, 2014 : 204-211) récapitulant les pré-sémantismes consonantiques issus des propositions d'Alvaro Rocchetti (1980 : 485-559) et de Sophie Saffi (1991 : 425-473, 2002 : 133-193). Il illustre les rapports entre son et sens avec une série de mouvements attachés à chaque consonne du système des sons de l'italien en lien avec leur articulation, puis la décomposition de ces mouvements premiers en leurs composants moteurs (direction, pointage, franchissement).

Ces mouvements premiers sont également en cohérence avec les systèmes de possessifs des langues romanes, avec l'opposition /M/ vs. /T/ vs. /S/, par exemple en français *ma* vs. *ta* vs. *sa*. L'évocation du locuteur s'appuie sur le mouvement rétroversif de régression partielle à partir d'une limite de départ externe, porté par /M/, l'évocation de l'interlocuteur s'appuie sur le mouvement prospectif d'accession à une limite d'arrivée, porté par /T/, et l'évocation de la personne délocutée s'appuie sur le mouvement continu de désignation incluant l'idée de dépassement, porté par /S/.

	Français	Espagnol	Portugais	Italien	Roumain	
P1 Sing. masc. fém. Plur. masc. fém.	<i>mon</i> <i>ma</i> <i>mes</i> <i>mes</i>	<i>Mi</i> <i>mi</i> <i>mis</i> <i>mis</i>	<i>meu</i> <i>minha</i> <i>meus</i> <i>minhas</i>	<i>mio</i> <i>mia</i> <i>miei</i> <i>mie</i>	<i>meu</i> <i>mea</i> <i>mei</i> <i>mele</i>	/M/
P2 Sing. masc. fém. Plur. masc. fém.	<i>ton</i> <i>ta</i> <i>tes</i> <i>tes</i>	<i>Tu</i> <i>tu</i> <i>tus</i> <i>tus</i>	<i>teu</i> <i>tua</i> <i>teus</i> <i>tuas</i>	<i>tuo</i> <i>tua</i> <i>tuoi</i> <i>tue</i>	<i>tău</i> <i>ta</i> <i>tăi</i> <i>tale</i>	/T/
P3 Sing. masc. fém. Plur. masc. fém.	<i>son</i> <i>sa</i> <i>ses</i> <i>ses</i>	<i>Su</i> <i>su</i> <i>sus</i> <i>sus</i>	<i>seu</i> <i>sua</i> <i>seus</i> <i>suas</i>	<i>suo</i> <i>sua</i> <i>suoi</i> <i>sue</i>	<i>său</i> <i>sa</i> <i>săi</i> <i>sale</i>	/S/

### Pré-sémantismes mobilisés dans les possessifs

Phonème	Pré-sémantisme évoqué	Articulation
/M/	<b>REGRESSION</b>	<b>NASALES</b>
	Régression partielle à partir d'une limite de départ externe : <ul style="list-style-type: none"> <li>• mouvement rétroversif fort</li> </ul> pointage de la limite de départ externe	<b>Nasale</b> (= rétroversif fort) <b>Bilabiale</b> (= limite: lèvres)



Phonème	Pré-sémantisme évoqué	Articulation
/T/	<b>POINTAGE, POSITION</b>	<b>OCCLUSIVES</b>
	Accession à une limite d'arrivée : <ul style="list-style-type: none"> <li>• mouvement prospectif</li> <li>• pointage de la limite d'arrivée</li> </ul>	<b>Sourde</b> (= prospectif) <b>Occlusive</b> (= pointage, position) <b>Apicodentale ou apicoalvéolaire</b> (= limite : pointe de la langue + dents ou alvéoles)
/S/	<b>INDIVIDUATION, TRANSLATION</b>	<b>FRICATIVES</b>
	Mouvement continu de désignation qui inclut l'idée de dépassement : <ul style="list-style-type: none"> <li>• mouvement prospectif</li> <li>• individuation d'un chenal</li> <li>• mouvement continu de déplacement dans ce chenal, dépassement.</li> </ul>	<b>Sourde</b> (= prospectif) <b>Fricative</b> (= individuation, translation) <b>Dentale ou alvéolaire</b> (= chenal : frottement du flux d'air au niveau du resserrement des dents ou des alvéoles)

### 3. Conclusion

Nous souhaitons soumettre à la discussion, la question de l'organisation sur le temps opératif des saisies qui, partant des pré-sémantismes conduisent à la sémantèse la plus particularisée de chaque élément de discours. Nous nous questionnons sur l'opportunité de rapprocher ce mouvement de construction du sens à celui inverse de la subduction. Le pré-sémantisme porté par les consonnes est-il plus particulier ou plus général ?

### BIBLIOGRAPHIE

- Avolio, Francesco, 1995, *Bommèsprò. Profilo linguistico dell'Italia centro-meridionale*, San Severo, Gerni.
- Boone, Annie, Joly, André, 1996, *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, Paris, L'Harmattan.
- Bourciez, Édouard, 1956, *Éléments de linguistique romane*, Paris, Klincksieck, 4<sup>e</sup> éd.
- Brodin, Greta, 1970, *Termini dimostrativi toscani: studio storico di morfologia sintassi e semantica*, Lund, C.W.K. Gleerup.
- Brunot, Ferdinand, 1967, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, tome II, *Le XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin.
- Cassirer, Ernst, 1972, *La philosophie des formes symboliques, 1 Le langage*, traduit de l'allemand par Ole Hansen-Love et Jean Lacoste, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Culoma Sauva, Virginie, 2015, « Les possessifs et la représentation de l'espace du locuteur en italien et dans les langues romanes », *Studii de Știință și Cultură*, XI, 3, 49-56.

- Da Conceição De Paiva, Maria, Braga, Maria Luisa, 2010, « Gramaticalização de formas dêiticas no português do Brasil » in *Diacrítica*, 24/1: 323-348.
- De Blasi, Nicola et Luigi Imperatore, 2000, *Il napoletano parlato e scritto : con note di grammatica storica*, Napoli : Libreria Dante & Descartes.
- Douay, Catherine, Roulland, Daniel, 2014, *Théorie de la relation interlocutive. Sens, signe, répliation*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Fruyte, Michèle, 1991, « Pronoms personnels et adjectifs en latin. Les fonctions du réfléchi », in *Modèles linguistiques*, Tome XIII, Fascicule 2, Presses de l'Université de Lille III, 2 : 85-104.
- Gramatica limbii române*, 2008, *Cuvântul*, vol.I, București, Editura Academiei.
- Grevisse, Maurice, 1993, *Le Bon Usage*, Paris, Duculot.
- Guénette, Louise, 1997, « Les pronoms neutres *il/ce/ça* : une comparaison de leurs emplois et de leur signifié » in De Carvalho P., Soutet O. (dirs), *Psychomécanique du langage. Problèmes et perspectives. Actes du 7e Colloque International de Psychomécanique du langage, (Cordoue, 2-4 juin 1994)*, Paris, Champion, 111-124.
- Guillaume, Gustave (Valin, Roch, ed.) 1971, *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume 1948-1949*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- Guillaume, Gustave, 1973, *Principes de linguistique théorique*, Paris, Klincksieck.
- Guillaume, Gustave, 1991, *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume 1944-1945*, Lille / Québec, PU Lille / PU Laval.
- Heine, Bernd, 2006, *Possession. Cognitive sources, forces, and grammaticalization*, Cambridge University Press.
- Iandolo, Carlo, 2004, *Dizionario etimologico napoletano*, Napoli: Cuzzolin Editore.
- Istoria limbii române*, 1965, vol I, *Limba latină*, București, Editura Academiei.
- Joly, Geneviève, 2009, *Précis d'ancien français, Morphologie et syntaxe*, Paris, Armand Colin.
- Ledgeway, Adam, 2009, *Grammatica diacronica del napoletano*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Marchello-Nizia, Christiane, 2004a, « La sémantique des démonstratifs en ancien français : une neutralisation en progrès ? » in *Langue Française*, 141 : 69-84.
- Marchello-Nizia, Christiane, 2004b, "Deixis and subjectivity: the semantics of demonstratives in Old French (9<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> century)" in *Journal of Pragmatics*, 37/1: 145-181.
- Niculescu, Al., et Lorenzo Renzi, « Pronoms personnels clitiques en roumain et dans les langues balkaniques » in *Modèles linguistiques*, Tome XIII, Fascicule 2, 1991, 123-142.
- Piel, Amélie-Anne, 2004, *Les déictiques déclinables et indéclinables de l'espagnol médiéval : étude synchronique*, Lille, ANRT.
- Revol, Thierry, 2000, *Introduction à l'ancien français*, Paris, Armand Colin.
- Rocchetti, Alvaro, 1987, *Chroniques italiennes*, n°11-12, Sorbonne Nouvelle Paris 3.
- Saffi, Sophie, 2002, « La faute de conjugaison, une conséquence de l'exercice de traduction ou le reflet de l'évolution du système verbal ? » in *Cahiers d'études romanes*, Université de Provence, 7, 125-166.
- Saffi, Sophie, 2010, *La personne et son espace en italien*, Limoges, Lambert-Lucas.

- Saffi, Sophie, 2014 « Aspect et personne sujet dans les désinences verbales en italien et en français : une représentation basée sur un référentiel spatial phonologique » in *Le français moderne*, 1-2 : 201-242.
- Saffi, Sophie, 2015, « La représentation spatiale en italien et en français : étude contrastive des démonstratifs et adverbes de lieu afférents », *Studii de Știință și Cultură*, XI, 3, 57-66.
- Teissier, Paul, 2004, *Comprendre les langues romanes*, Paris, Chandeigne.
- Tekavčić, Pavao, 1972, *Grammatica storica dell'italiano, Volume II: Morfosintassi*, Bologna, Il Mulino.

## BOOKS

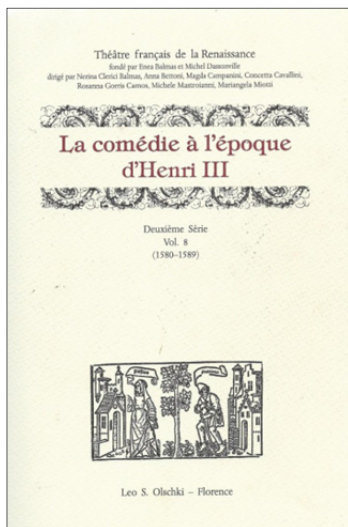
---

***La comédie à l'époque d'Henri III. Deuxième Série, Vol. 8 (1580-1589). Théâtre français de la Renaissance, fondé par Enea Balamas et Michel Dassonville, dirigé par Nerina Clerici Balmas, Anna Bettoni, Magda Campanini, Concetta Cavallini, Rossanna Gorris Carnos, Michele Mastroianni, Mariangela Miotti, Florence, Leo S. Olschki editore, 2017, 682 p.***

---

Le volume de 682 pages s'inscrit dans la Collection « Théâtre français de la Renaissance » et appartient à la deuxième série, qui fait suite à une première consacrée aux années 1550-1573, comportant neuf volumes : cinq sur la tragédie et quatre sur la comédie. Il s'agit ici du volume Huit de cette nouvelle série qui embrasse les années 1574 à 1589, dédié à la comédie au temps d'Henri III.

L'objectif de l'ouvrage est l'édition et la présentation de six comédies de cette époque : *L'Avare Cornu* de Gabriel Chappuys, par Mariangela Miotti (p. 1-113) ; *Les Napolitaines* de François d'Amboise, par Jean Balsamo (p. 115-228) ; *Les Contents* d'Odet de Turnèbe, par Charles Mazouer (p. 229-366) ; *Les Écoliers* de François Perrin, par Nerina Clerici Balmas et Anna Bettoni (p. 367-480) ; *L'Enfer poétique* de Benoît Voron, par Concetta Cavallini (p. 481-627) et la *Comédie facétieuse et très plaisante du voyage de Frère Fecisti en Provence* de Jacques Bienvenu, par Eugenio Refini (p. 629-675).



Le volume se distribue en six chapitres. Chacun d'eux respecte un plan d'une grande rigueur scientifique. La présentation de l'auteur dans son contexte, le sujet de la comédie, les critères d'édition et les éléments bibliographiques précèdent l'édition elle-même. Les notes de bas de pages explicitent le sens de certains termes aujourd'hui désuets et complètent avec bonheur les références bibliographiques.

Les différents textes attestent comment les écrivains français se démarquent progressivement de l'influence incontestable de la littérature et de la comédie transalpines. Ainsi, l'auteur traducteur qu'est Gabriel Chappuys reconnaît notamment l'héritage des *Mondi* d'Anton Francesco Doni tout en revendiquant la liberté et la possibilité d'une écriture personnelle. Il emploie la métaphore de l'étoffe en déclarant utiliser la serge de Florence pour confectionner un habit non pas à l'italienne mais à la française. François d'Amboise s'inspire de la nouvelle VII 6 du *Décameron*

de Boccace avec l'intention de renouveler le genre de la comédie. Il situe l'action dans le Paris contemporain, marqué par des lieux précis, comme la maison des dames dans le Faubourg Saint-Germain, une chambre d'étudiant au Collège des Lombards et des allusions à la demeure du père d'un jeune homme dans la Grand Rue, c'est-à-dire la Rue Saint-Denis. Il n'entend plus imiter les Italiens en les traduisant ou en les adaptant, mais les met en scène en tant que personnages aux côtés des Français et d'un Espagnol. Sa comédie devait illustrer la supériorité française dans un domaine jusqu'alors réservé aux Italiens. Odet de Turnèbe illustre l'aboutissement de l'effort pour créer en France une « comédie nouvelle ». Comme les auteurs transalpins, il suit l'exemple latin et invente une comédie d'amours contrariées ; il acclimate cependant les mœurs à la vie parisienne du XVI<sup>e</sup> siècle. Tout en suivant le poids de l'héritage, il présente une comédie « moderne et française », miroir de la vie, selon l'expression de Cicéron, avec un cadre historique, géographique, social et temporel précis. Il dépeint ainsi un microcosme théâtral totalement nouveau. Dès le Prologue des *Écoliers*, François Perrin affirme qu'il ne s'est pas inspiré des modèles grecs et latins, ni de la production contemporaine étrangère ; il revendique son inspiration française, « ... n'a pas voulu prendre / L'argument vers les Étrangers.../Car les fruits lui semblent meilleurs / En [ses] propres vergers qu'ailleurs. » Ses deux étudiants évoluent donc dans la société parisienne du XVI<sup>e</sup> siècle. Benoît Voron, quant à lui, propose un poème didactique, fondé sur l'opposition entre les vices et les vertus. Les personnages sont

empruntés à la littérature classique et aux Saintes Écritures, entre histoire et allégorie. La modernité de la pièce tient cependant à sa brièveté et à son caractère militant au bénéfice des Catholiques. Enfin, Jacques Bienvenu propose, en seulement 532 vers et avec trois personnages, une farce anticatholique, favorable aux Huguenots. Un moine cordeliers de Romans-sur-Isère, Frère Fecisti, et Nostradamus font l'objet de la satire. Le moine se rend auprès de Nostradamus, à Salon-de-Provence, pour lui demander de l'aider à retrouver les clés du Paradis et de l'Enfer égarées par le Pape. Le but polémique devient encore plus explicite avec l'introduction du troisième personnage, Jean Antoine Lombard, dit Brusquet, le fou du roi qui avait remplacé le célèbre bouffon Triboulet à la cour de François 1<sup>er</sup>. Bref, deux figures célèbres à l'époque évoluent dans un contexte français réel, bouleversé par les conflits religieux.

En somme, l'ouvrage examiné illustre bien l'apparition d'une comédie nationale.

L'édition nouvelle de pièces théâtrales peu connues, le travail d'analyse des sources manuscrites, la présentation de comédies écrites et/ou représentées en France à l'époque d'Henri III, mais aussi l'originalité de la démarche confèrent à ce livre une grande valeur scientifique et constituent une contribution de premier plan pour les chercheurs, spécialistes du théâtre en général, de la Renaissance en particulier.

Théa PICQUET

Aix Marseille Université, CAER/TELEMME,  
Aix-en-Provence, France

## BOOKS

---

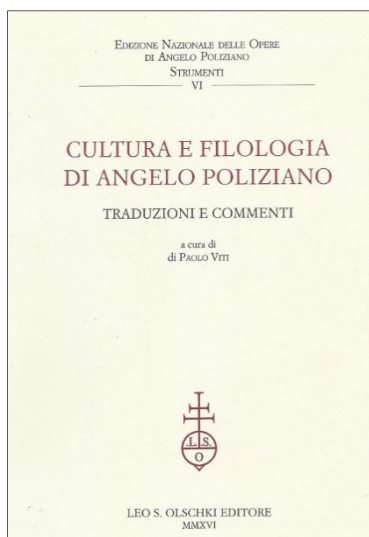
### **Cultura e filologia di Angelo Poliziano. Traduzione e commenti. A cura di Paolo Viti. Florence, Leo S. Olschki editore, 2016, 276 p.**

---

Le volume de 276 pages, qui s'inscrit dans l'Édition Nationale des Œuvres d'Angelo Poliziano, Strumenti VI, comporte, outre un très riche index des noms de personnes et de lieux (pp. 257-270), un autre précieux index des sources manuscrites de (pp. 253-255), provenant de trente lieux différents entre archives et bibliothèques.

Dans son introduction (p. V), Paolo Viti présente les Actes du Colloque qui s'est tenu soixante ans après celui sur le Politien de 1954 et l'extraordinaire exposition montée par Alessandro Perosa. Il dit l'intention de la Commission pour l'Édition Nationale des Œuvres du Politien de présenter au public l'état des lieux des travaux sur Le Politien traducteur et commentateur. Après avoir exprimé sa gratitude envers ceux qui ont participé à la diffusion et à l'élaboration du projet, il précise son intention de jeter les bases d'un travail d'équipe.

L'objectif de la recherche relative à l'activité didactique et philologique du Politien est double : les traductions et les commentaires. Les collaborations scientifiques entamées notamment avec Hélène Casanova-Robin de la Sorbonne et avec Thomas Baier de



l'Université de Würzburg confèrent à la publication une dimension nettement européenne.

Le recueil dirigé par Paolo Viti apporte d'innombrables informations sur ces nouveaux aspects de l'écriture du poète et humaniste italien.

Le volume se divise en deux parties. La première se consacre à Politien traducteur (pp. 3-109) et regroupe les textes d'Alberto Calciolari, de Claudio Bevegna, Silvia Fiaschi, David Speranzi et Sandra Dall'Oco.

L'accent est mis sur les circonstances de la réalisation de ces traductions, sur leur valeur et leurs caractéristiques. Les notes de bas de pages explicitent certains choix et donnent avec bonheur les références bibliographiques. La seconde (pp. 113-250), centrée sur les commentaires du Politien, réunit les contributions de Roberto Ricciardi, Stefano Grazzini, Carmen Paolino, Giorgia Zollino, Michaelangiola Marchiaro, Luca Ruggio, Ida Giovanna Rao et Paolo Viti. Elles concernent les textes de Properce, Juvénal, Virgile, Cicéron, Pline, Térence et Justinien. Augusto Guida, qui termine l'ouvrage, s'intéresse à la rencontre a priori improbable entre Le Politien et Leopardi.

Paolo Viti et les différents intervenants mettent ainsi en évidence ces nouveaux aspects de l'œuvre du Politien.

Le travail d'analyse de sources manuscrites méconnues, mais aussi l'originalité de la démarche confèrent à ce livre une valeur incontestable et en font une référence indispensable pour les chercheurs, spécialistes de la Renaissance ou non.

Théa PICQUET

Aix Marseille Université,  
CAER/TELEMME,

Aix-en-Provence, France

E-mail : [thea.picquet@univ-amu.fr](mailto:thea.picquet@univ-amu.fr)

## BOOKS

---

### **Karl Ove Knausgård, *Lupta mea Cartea a Treia: Insula Copilăriei*, traducere din limba norvegiană de Roxana-Ema Dreve, Editura Litera, București, 2016, 510 p.**

---

*My struggle: Book 3. Boyhood Island* is the third volume of the six-part novel *My struggle* (*Min Kamp* in original Norwegian), remarkably translated into Romanian directly from Norwegian by Roxana-Ema Dreve. The project *My Struggle* has generated intense and opposite reactions among Scandinavian scholars while its author, Karl Ove Knausgård, was considered both the best and the worst writer of our times. Now an international best-seller, the whole series is strongly autobiographical, summing up the life of its author, until the age of 45.

In the first two volumes, *A death in the family* (*Min Kamp 1*) and *A man in love* (*Min Kamp 2*), Knausgård juggles with the recollection of his past and the reality of the present while he is constantly exploring his inner thoughts and feelings and exposes them to the public, with no visible shame. Regardless of the dark tone that accompanies the first book or the more



positive one in the second, the one thing that remains unchanged is the dominant, painful and God-like presence of a father. After reading the first book, it becomes clear enough that the narrator's father was a very much hated person by his sons, without telling exactly why. The problematic relationship between them is explored even deeper in *A man in love*, but the father remains a mysterious character.

*Boyhood Island* is the most generous in details part from all six, meant to reveal the tyrant father and it is only now that the reader can actually understand the whole story. Much as it might seem a little lightweight in the beginning, Knausgård's third installment grows rapidly to a high degree of intensity. For those who read the first volumes, this one may come as a surprise. The typical knausgårdian digressions or the analepsis and prolepsis are almost completely gone. Likewise, there are nearly no intrusions



from the writer, no meditative moments, no philosophical essays. Everything happens in a certain space (an island, like the title suggests) and time (almost seven years).

Starting with a short introduction of a period that the narrator, Karl Ove, doesn't actually remember and an explanation of how memory works (which is important, because all his books are based on that) the book tells the story of a young Karl Ove, from the age of six to his early teenage days. It is an exploration of the universe of childhood and all that comes with it. The dominant feeling is that of sadness and frustration that are generated by the presence of the father who is constantly trying to undermine his youngest son and make him feel miserable. The overall mood is soften and light-

en up by the superb depictions of Norwegian nature and landscapes, or when love relationships are revealed (between brothers, or grandmother and grandson). Except for these rare moments, the reader, who gets easily caught in the story, would probably feel the need to protect little Karl Ove and make his father suffer.

*Boyhood Island* can be read as an autonomous novel and a representative of the literature of childhood. At the same time, seen in the context of the whole *My Struggle* project, it is like the engine that starts everything.

ȘTEFANA-TEODORA POPA  
([popa\\_stefana\\_teodora@yahoo.com](mailto:popa_stefana_teodora@yahoo.com))

## BOOKS

---

### Lars Saabye Christensen, *Vizionare (Visning)*, București: Editura UNIVERS, 2014, 239 p.

---

In 1976 the Norwegian writer Lars Saabye Christensen made his literary debut with a collection of poems entitled *Historien om Gly (The Story of Gly)*, being awarded with *Tarjei Vesaas' debutantpris*. Additionally, he has written plays, film scripts and books for children. However, Christensen is best known for his novels *Maskeblomstfamilien (2003)*, *Halvbroren (The Half Brother, 2001)*, *Gutten Som Ville Være En Av Gutta (The Boy Who Would Be One of the Boys, 1992)*, *Herman (1988)*. The moment Lars Saabye Christensen's novel *Beatles* appeared on the market in 1984, it sold over 200,000 copies of the Norwegian edition. To put it differently, the novel *Beatles* was a roaring success and brought in Norway one of the greatest commercial triumphs. In a similar manner, the novel and the best-seller *Halvbroren (The Half Brother, 2001)* which was awarded the Nordic Prize 2002, has sold over 200,000 copies in Norway.

The novel *Vizionare (Visning)* is set in the 90's, in Oslo and has in its centre two



main characters, Will Bråten, an imaginative playwright, and Cathrin art director at an advertising agency. Even if they have been together for four years, there were obvious signs that their relationship was not working and they steadily found out that they did not have the same *POV (point of view)*. As a solution for their problems, they decided to view several apartments, without being interested in buying them. The two characters used these

apartments on the pretext of playing a dangerous and erotic game, until Cathrin disappeared. In other words, this novel is based on two important themes that are loss and longing. The open-ended novel is built on the literary device of the *story within a story* formed of seventeen chapters and more than twenty-nine scenes of the second version of the screen play written by Will and entitled *Vizionare (Visning)*. In addition, the novel consists of several intertextual references and allusions to different books, films, writers and songs, namely: the British Indian novelist Salman Rushdie (b. 1947) and his novel *The Satanic Verse*, the American novelist Ern-

est Hemingway (1899-1961), the American novelist F. Scott Fitzgerald (1896-1940) with his short stories entitled *The Pat Hobby Stories*, *Breakfast at Tiffany's* (1961) which is Will and Cathrin's favourite film, the British actress Audrey Hepburn (1929-1993) as Holly Golightly who starred alongside the American actor George Peppard (1928-1994) as Paul Varjak in *Breakfast at Tiffany's*, the American novelist Truman Capote (1924-1984), the author of the short novel *Breakfast at Tiffany's*, the American actor Robert De Niro (b. 1943), the American singer and songwriter Thomas Alan "Tom" Waits (b. 1949) and his song *Broken Bicycles*.

Along with Will and Cathrin, the readers have the opportunity to become more familiar with the setting of the novel and its surroundings, being guided by an imaginary map of Oslo with its streets and famous places. Moreover, besides the protagonists and their relatives, the author refers also to a heron and a Golden Retriever called Ca De-Obicei (As Usual). Additionally, there is a preference for the yellow colour. For instance, the estate agent had a funny and almost yellow suit. Similarly, the day she disappeared, Cathy wore a pair of yellow wool gloves and a yellow hat.

The novel *Vizionare (Visning)* was translated into Romanian by Professor Sanda Tomescu Baciu who is the head of the Department of Scandinavian Languages and Literatures at the Faculty of Letters of "Babeş-Bolyai" University, from Cluj-Napoca. She has published *Velkommen!*

– *Manual de conversație în limba norvegiană (Welcome! – Norwegian Conversation Textbook)* and numerous articles in Romanian and international academic journals. She is a dedicated professor of Norwegian Language and Literature and a well-known and gifted translator from Norwegian into Romanian. Among her translations are *Lars Saabye Christensen. Vizionare (Visning)* (2014); *Henrik Ibsen. Când noi, morți, înviem (Når vi døde vågner)* (2009); the anthology entitled *Nu vele norvegien.ro* (2005); *Lars Saabye Christensen. Beatles* (1996, 2008). The Romanian translation of the novel *Vizionare (Visning)* was published in Romania with the help of NORLA (Norwegian Literature Abroad).

When referring to the manner in which the novel *Vizionare (Visning)* was translated, Professor Sanda Tomescu Baciu uses her translator's abilities to create the suitable cultural framework in which the action of the novel takes place, by giving a series of explanatory notes. With the help of these extra explanations, the translator provides a better understanding for the Romanian readers, by giving the proper equivalents of the Norwegian cultural-bound terms. To put it differently, Professor Sanda Tomescu Baciu is a transcultural mediator between Norwegian and Romanian culture, being able to pass beyond the cultural borders, thus succeeding in translating the right message and the appropriate sense of the novel.

RALUCA-DANIELA RĂDUȚ  
raluca\_daniela\_radut@yahoo.com