Germanica

23 | 1998

**Le roman historique dans les pays scandinaves au XX^e
siècle**

Le roman historique récupéré par le modernisme ? Quelques exemples de la littérature danoise

*Wird der historische Roman vom Modernismus vereinnahmt ? Einige Beispiele
aus der dänischen literatur*

Merete Stistrup Jensen

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1248>

DOI : 10.4000/germanica.1248

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1998

Pagination : 23-41

ISBN : 0984-2632F

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Merete Stistrup Jensen, « Le roman historique récupéré par le modernisme ? Quelques exemples de la littérature danoise », *Germanica* [En ligne], 23 | 1998, mis en ligne le 26 janvier 2012, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1248> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1248>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Le roman historique récupéré par le modernisme ? Quelques exemples de la littérature danoise

Wird der historische Roman vom Modernismus vereinnahmt ? Einige Beispiele aus der dänischen literatur

Merete Stistrup Jensen

En ce qui concerne le récit du *Singe*, je deviens
comme presque toujours lorsqu'un lecteur me
demande le sens d'une histoire, très mal à l'aise,
car il me semble que la seule vraie réponse
serait : « il n'a pas de sens »¹

- 1 Le terme « histoire » recouvre un sens ambigu, car il s'applique d'une part à un ensemble d'événements réels, dits historiques, significatifs de tel ou tel pays, culture, époque, etc. ; d'autre part, il renvoie à une façon de représenter la réalité, au fait de raconter une histoire, qu'elle soit « réelle » ou non, si bien que l'« histoire » désigne à la fois un fait littéraire et un fait réel (ce dernier sens se laisse d'ailleurs souvent distinguer par le recours à la majuscule : l'Histoire).
- 2 Or, ce sens ambigu ne relève pas tout à fait d'un accident linguistique, car il existe une longue tradition littéraire qui repose sur l'idée qu'une « bonne histoire » contient un début, un milieu et une fin bien délimités dont les péripéties – ou le suspens – sont dosées un peu à l'image de la grande Histoire qui est, elle aussi, bien mouvementée et inattendue. Dans une « bonne histoire », il y a donc un plan, on écrit *sur* quelque chose, dans un rapport mimétique à la réalité, et pour que le lecteur ne s'ennuie pas, il faut qu'il y ait des événements, des drames, de l'action. S'il est un genre littéraire qui s'inscrit pleinement dans cette double acception du mot « histoire », c'est vraiment le roman historique – du moins à ses débuts.
- 3 Bien qu'il existe aussi des récits historiques antérieurs, on situe traditionnellement² l'avènement du roman historique à la première moitié du XIX^e siècle où Walter Scott

fonde le genre (*Waverley*, 1814 ; *Ivanhoe*, 1820) et où paraissent également des œuvres phares comme par exemple *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo ; / *promessi sposi. Storia milanese del secolo xvn* (1825-27) d'Alessandro Manzoni ; et au Danemark, entre 1824 et 1836 les nombreux romans historiques de B.S. Ingemann, notamment *Valdemar Seier* (1826), mais aussi *Brudstykker af en landsbydegns dagbog* (*Les fragments du journal d'un bedeau de campagne*, 1824) de St. Blicher.

- 4 L'éveil national qui se manifeste un peu partout en Europe vers 1800 se traduit en effet par l'intérêt pour l'ancienne littérature nationale (légendes, mythes, l'Histoire), la poésie populaire (les chansons du moyen âge) et la tradition orale, censées refléter l'« âme du peuple »³, occultée pendant une longue période, mais transmise par l'histoire et à découvrir dans celle-ci.
- 5 Mais la conscience historique apparaît également comme liée à une sécularisation plus globale, entamée dès la Renaissance et accentuée à l'époque des Lumières. Au « plan » divin succède en quelque sorte le « plan » de l'Histoire, l'idée que l'Histoire se déroule selon une logique inhérente ou conformément à certaines lois. Ainsi des philosophes aussi différents que Voltaire, Condorcet, Kant, Hegel, Marx, Proudhon, Comte, partagent tous plus ou moins l'idée que l'Histoire se forme comme une progression linéaire vers de plus en plus de connaissance, de bonheur, de liberté et d'humanité. Cette notion de progrès continu se fonde d'abord sur l'évolution évidente des sciences naturelles dont les modèles de cause et effet restent à découvrir, de façon équivalente, dans l'Histoire.
- 6 Sur le plan littéraire, avant même que le roman historique fasse son apparition, c'est notamment le *Bildungsroman* (*Wilhelm Meister*, 1795-96) qui va refléter cette nouvelle conscience historique ; elle se traduira par deux grands types de récits qui, selon les termes de J.-F. Lyotard⁴, sont le récit spéculatif et le récit d'émancipation. Le premier type de récit correspond au héros qui évolue vers une plus grande connaissance (harmonie intérieure, adaptation sociale), le deuxième au héros qui s'émancipe vers une plus grande liberté (souvent équivalente d'une ascension sociale).
- 7 C'est dans ce contexte que le roman historique s'inscrit au départ. Il est vrai que de nombreux romans historiques contiennent aussi des éléments archaïsants, empruntant l'intrigue aux romans d'aventure (conflit, épreuve, dénouement) et utilisant le passé plutôt comme un décor historique, ou tournés vers l'idée d'un âge d'or dont les principes universels semblent faire retour dans une évolution cyclique et non pas linéaire. Au-delà de ces éléments archaïsants, il convient sans doute de considérer, comme le fait G. Lukacs⁵, le roman historique comme précurseur du grand roman réaliste du XIX^e siècle, qui s'efforce de peindre la société dans sa totalité historique. Aussi, l'importance du roman historique est liée à sa capacité, non seulement de décrire des événements et des personnages d'une manière historiquement exacte, mais aussi d'établir une perspective totale de l'histoire qui comprend le moment où se déroule l'action et le moment où le récit s'écrit. Le roman historique représente donc une étape vers le roman réaliste, vers une description plus « objective », vers un « pacte référentiel »⁶ dont le but n'est pas la simple vraisemblance mais la vraisemblance au vrai, à une réalité extérieure au texte, enfin vers un panorama social et historique plus large, qui se reflète également dans la variété des formes énonciatives (le roman incorporant non seulement des parlars des plus populaires aux plus précieux mais aussi des lettres, de la poésie, des coupures de presse, des documents, des textes

scientifiques, religieux, etc. – enfin ce que M. Bakhtine qualifie de « polyphonie » du roman⁷).

- 8 Si le roman historique fournit en quelque sorte le modèle idéal pour la « bonne histoire » en général et le roman réaliste en particulier, c'est aussi que son seul trait générique distinctif – l'histoire doit avoir lieu à un moment clairement défini comme du passé – convient bien, grâce à l'écart temporel, à une conception de l'histoire qui voit la fin comme déterminante pour le début de l'histoire et qui ajuste le suspens en fonction de cette fin.
- 9 Ce n'est pas le propos ici de retracer l'évolution du roman historique, mais plutôt de s'interroger sur un point précis, à savoir sa rencontre, si rencontre il y a, avec le courant moderniste qui traverse le xx^e siècle. A la différence du roman historique, le roman « moderne » semble caractérisé par une certaine carence de l'événementiel au profit de la description de la vie intérieure et son « courant de conscience ». Il semble, en partie, renoncer à présenter son histoire en fonction d'un point de vue final et selon une perspective cohérente ou centrale. Il traduit souvent une perte de sens, d'identité, une sorte d'évanouissement de l'histoire qui s'entend aussi comme la perte de la grande Histoire. A sa place, il privilégie un certain rapport à l'absence, à l'aphasie et au trou de mémoire devenu presque emblématique du roman moderne⁸.
- 10 La période du « Nouveau Roman », qui a aussi laissé ses traces ailleurs qu'en France, radicalise cette attitude anti-romanesque. On parle, à juste titre, de son écriture « blanche », repliée sur elle-même, sur le matériau du langage et son énonciation même, sur « l'écrivain qui se regarde écrire ». On invoque sa narration « grise » et fragmentaire sans véritable histoire autre que celle qui relève de quelques événements banals et quotidiens, dont il revient au lecteur d'assembler les morceaux. Enfin, ses personnages apparaissent comme diaphanes, anonymes, privés d'un caractère affirmé, complexe ou intéressant. Attachée aux questions formelles, à une révolte esthétique dirigée contre les conventions narratives, la période du « Nouveau Roman » s'inscrit dans une vision d'avant-garde qui, à coup sûr, récuse le passé et le roman historique en particulier, prototype même du roman classique.
- 11 De manière générale, on peut dire que les romans qui se voient appartenir à une tradition moderniste s'attachent moins à écrire sur quelque chose qu'à écrire dans l'absolu, dans l'inconnu – voire dans le vide. Parallèlement, l'Histoire se pose plutôt comme un problème herméneutique : comment l'interpréter ? N'est-il pas impossible de « dire » l'Histoire telle qu'elle a été ? Comment arriver à l'Histoire ? A-t-elle, en somme, un sens ? Cette problématique s'exacerbe à partir de la deuxième guerre mondiale qui vient prouver en quelque sorte les limites du progrès social et scientifique.
- 12 Si le courant moderniste apparaît en France au milieu du xix^e siècle et que son apogée européenne peut être située entre les années 1910-1930, il ne connaîtra, au Danemark, une véritable percée (du moins dans la littérature en prose⁹) que dans les années 1950 et 1960¹⁰. A cette époque, le roman historique se voit pratiquement rayé du paysage littéraire. Si on s'intéresse à l'Histoire, c'est à l'Histoire contemporaine ou proche dans le temps, notamment la période de l'Occupation. Ainsi l'effondrement de 1940 constitue dans plusieurs romans¹¹ le prisme où se reflète des questions ultérieures, une sorte de « trou noir » qui ne cesse d'être prospecté, interrogé, sans pour autant livrer de réponses fiables. A titre d'exemple, on peut citer les deux séries de romans que Tage Skou-Hansen (né en 1925) publie entre 1957 et 1991.

- 13 La première série, composée de cinq romans¹², est centrée sur le personnage de Holger Mikkelsen, résistant pendant la deuxième guerre mondiale, et dont le parcours ultérieur sera profilé par cette époque décisive de sa vie. La deuxième série, composée de quatre romans¹³, est consacrée à un groupe de personnages plus large, jeunes pendant l'Occupation, et qui se retrouvent vingt-cinq ans plus tard pour fêter leur jubilé de baccalauréat. Le personnage central autour duquel gravite cette série est absent : c'est Aksel, le jeune lycéen doué, séduisant, passionné de musique et de poésie, qui exige un sens à sa vie ; aussi adhère-t-il au nazisme et il périt sur le front Est.
- 14 A part *Les arbres nus*, la deuxième série est de loin la plus intéressante, à la fois plus succincte et dense dans le style, mais aussi parce que l'écart¹⁴ temporel permet de faire retour sur des moments obscurs qui brillaient par leur absence dans la première série. Si la lumière en sort, c'est par bribes différées, et sans jamais livrer une vision complète ou une fin éclairante. Au contraire, la composition en plusieurs romans, chacun focalisé sur un personnage différent du groupe, souligne la précarité d'une vue globale. Chaque roman accentue, à sa façon, l'aspect subjectif de l'interprétation de l'Histoire.
- 15 Axé sur l'histoire quasi contemporaine, le roman « historique » continue en gros à s'inscrire dans une tradition réaliste. Or, à partir des années 1970-1980 apparaît une nouvelle vague de romans historiques qui semblent brouiller cette image. Certes, dans ce nouvel élan, des romans perpétuent plus ou moins l'écriture réaliste, comme par exemple ceux d'Ebbe Reich¹⁵, de Henrik Stangerup¹⁶ ou d'Anne Marie Ejrnæs. Mais on voit aussi surgir des romans historiques qui renouent avec la tradition fantastique, par exemple certains romans d'Ib Michael¹⁷, de Hanne Marie Svendsen¹⁸ ou de Peter Høeg¹⁹ ; enfin d'autres romans encore renouent, de façon insolite, avec la tradition moderniste. On peut considérer ces derniers romans comme plus novateurs dans la mesure où ils transgressent les frontières entre tradition et modernité : entre, d'un côté, la référence « réaliste », fidèle à une conception mimétique de la réalité et à une certaine composition de l'histoire, et, de l'autre, la réflexivité « moderniste », qui affiche son caractère de fiction, joue avec le statut du narrateur, laisse flotter les déictiques ou comporte des réflexions métatextuelles. Il s'agit d'ailleurs souvent d'auteurs dont les débuts littéraires ou une partie importante de l'œuvre s'inscrivent dans la tradition moderniste. Parmi ces auteurs qui rénovent en quelque sorte le roman historique²⁰, on ne retiendra ici que Dorrit Willumsen et Peer Hultberg.
- 16 Dorrit Willumsen (née en 1940) publie son premier recueil de nouvelles *Knagen (Le portemanteau)* en 1965 ; suit une vingtaine de livres (romans, nouvelles, poèmes, pièces radiophoniques), dont deux romans historiques : *Marie* (1983) et *Bang* (1996).
- 17 *Marie*²¹ est une biographie romancée de Madame Tussaud, connue pour son musée de cires à Londres. Bien qu'il soit fondé sur des éléments historiques précis de l'époque de la Révolution française, le roman se distingue cependant, sur plusieurs points, d'un roman historique traditionnel. Composé en treize tableaux qui décrivent des moments distincts entre 1767 et 1850, le texte forme une série d'instantanés, dont les années clefs sont associées à des lieux géographiques (Bern, Paris, Versailles, Londres, Edimbourg, Birmingham, Liverpool). Il s'agit donc d'une construction spatiale plutôt que d'une histoire se déroulant selon une causalité temporelle. Aussi, les tableaux restent dissociés, même si le lecteur peut en partie compléter les « lacunes » par son savoir historique. Au niveau de la composition, les attentes génériques sont plutôt déçues : les stations de la vie de Marie Tussaud sont bien là, mais aucune ne semble

privilegiée par rapport aux autres ; reliées par un fil mince, elles ne nourrissent aucun véritable suspens.

- 18 Cette approche « impressionniste » qui prive l'histoire d'une direction, voire d'un sens, se retrouve dans la vision du monde du roman. Marie part à l'étranger, en Angleterre, afin d'obtenir la richesse, la célébrité et la maîtrise de son art. Mais elle ne « rentre » pas (comme dans le modèle classique du *Bildungsroman* danois : départ du foyer – « exil » – retour au foyer) ; elle reste ailleurs, étrangère à elle-même. Ainsi la notion de formation, de croissance personnelle, n'est pas envisagée dans la perspective d'une évolution qui progressivement va élever Marie à un niveau supérieur et l'amener vers une compréhension plus profonde d'elle-même. Aucune récompense ne l'attend au bout de tous ses efforts, et à la fin du roman elle constate simplement :

Je ne sais pas dans quelle mesure je décidais moi-même. J'avais l'impression d'être submergée par les événements comme par des vagues. Il y a peut-être des choses que j'aurais dû faire autrement. Mais je ne regrette pas, même si souvent je reste éveillée la nuit. [...] Quand je me réveille, je sens mon corps fragile comme un œuf d'oiseau ou un fil de soie bleue. Mais il n'y a aucune angoisse véritable. Seuls les anges innocents me font peur (pp. 261-62/235-36).

- 19 L'une des métaphores obsédantes qui parcourt le texte est celle du « trou » : comme un miroir, elle renvoie le JE à ce qui « est » et « n'est pas » en même temps. Il y a le trou dans la ligne de vie de la main de Marie (p. 25/21), le trou de son âme, cette lacune affective qu'elle cherche à combler par son art (p. 241/218), le trou vert à Ivry-sur-Seine où Marie se sent emprisonnée dans le bonheur familial (p. 194/176), il y a le trou dans ses gants, sur-interprété comme une lésion scindant l'image de poupée parfaite qu'elle souhaite avoir d'elle-même (p. 127/114), il y a le trou laissé dans l'exposition d'une vitrine lorsque Marie s'achète une image de martyr (p. 222/201), etc. Tout au long du roman, le « trou » est donc sujet à plusieurs interprétations, et de façon plus générale, métaphore d'un univers troué, image des affres modernes, sans valeurs absolues, sans repères stables. Ce leitmotiv a également un statut métadiscursif, car il correspond, au niveau de la composition, aux grosses lacunes qui existent dans cette biographie et qui ouvrent, elles aussi, à plusieurs interprétations.
- 20 A la différence de la plupart des romans historiques qui sont écrits à la 3^e personne, conformément à une tradition qui associe cette personne à un type de récit plus « objectif », Marie pratique un mode d'écriture qui fait alterner des passages à la 3^e personne avec des passages à la 1^{ère} personne – et, à de rares moments, avec des passages à la 2^e personne. S'il est peu courant d'avoir recours à la voix a priori hétérodiégétique du JE biographe, il est encore plus insolite de voir décrit le personnage principal, tantôt à la 3^e, tantôt à la 1^{ère} personne.
- 21 Au début, cette alternance est motivée, car la 1^{ère} personne est introduite dans le récit à la 3^e personne sous forme de discours direct, cité entre guillemets, et dans l'insertion d'une lettre, mais à partir de la page 60/52, le JE s'installe « librement », et à mesure que le texte avance, les alternances rapprochées et de courte durée se font plus audacieuses :

Elle lui achètera le pistolet qui va avec l'épée, et elle achètera de nouveaux vêtements, pour Joseph aussi.

Encore une fois ces couleurs. Ivoire, bleu huître, abricot, et des décolletés profonds comme tout. Des robes presque comme à Paris. Mais *mes* bras ne sont plus jeunes. La peau de *mon* cou commence à se relâcher. Et ne vais-je pas m'empâter si je reste assise aussi longtemps tous les jours ?

Mais *on* peut essayer. *On* peut toujours essayer.

Marie tourne et retourne devant la glace et devant une femme aux doigts chargés de bagues en or et aux cheveux blonds filasse, plus foncés à la racine (p. 215/194).

- 22 Quant au personnage de Marie, deux facettes de sa personne semblent se confronter dans la structure énonciative même de la 3^e et de 1^{ère} personne. D'une part, Marie est vue comme une tierce personne, une « non-personne », parfois un objet à l'instar des marionnettes, des poupées ou des figures de cire, une femme pour qui l'essentiel consiste à être décorative, à plaire à son entourage, en somme à paraître. D'autre part, dans les passages à la 1^{ère} personne, Marie devient sujet, autonome, critiquant du coup l'effacement de sa personne.
- 23 C'est notamment après le départ pour l'Angleterre que la confrontation entre la structure énonciative de la 3^e et de la 1^{ère} personne devient très perceptible. Le reste du livre couvre la période de 1802 à 1850, période pendant laquelle Marie s'affirme en tant qu'artiste et devient la femme célèbre qu'on connaît. Il est symptomatique, mais conforme à la logique énonciative du livre, qu'à partir de 1802 le roman soit écrit presque exclusivement à la 1^{ère} personne (les dernières 55 pages) : Marie est devenue « réelle ». *Künstlerroman* qui décrit l'avènement à l'art, mais également roman d'émancipation d'une femme qui parvient à dépasser sa condition historique. Les deux processus vont de pair. Leur accomplissement progressif est marqué d'un point de vue énonciatif par l'emploi de la 1^{ère} personne, faible au début, prédominant à la fin.
- 24 Si Marie arrive à appréhender son identité, à construire sa propre personne, elle reste néanmoins consciente de la fragilité et de la précarité d'une telle démarche. N'existe-t-il pas toujours plusieurs points de vue, plusieurs versions d'une histoire ? Emprisonnée, Marie considère sa vie dans la perspective de la guillotine :
- Comment savoir si je suis coupable ou innocente ? Deux points de vue, deux éclairages d'une même personne. Celui de l'accusation et celui de la défense. Deux histoires. Je n'arrive pas à voir ma petite vie limitée sous quelque jour bien défini. Ni le rose des héroïnes, ni le bleu des voleuses. Comment l'expliquer ? Moi qui étais une enfant précoce, je suis maintenant une adulte ignorante.
- Elle fronce les sourcils et passe la main dans ses cheveux (p. 145/131).*
- 25 Par le passage de la 1^{ère} personne à la 3^e personne, cet extrait, dans son énonciation même, projette des lumières obliques sur ce qu'est une « personne ».
- 26 Vers la fin de sa vie, la problématique s'exacerbe. Le JE qu'elle s'est forgé est sans doute consistant mais l'identité qui en ressort ne recouvre pas une unité. C'est à ce moment que la 3^e personne, enfouie depuis quelque temps, réapparaît sur scène :
- En haut de l'escalier, je croise la figure de cire que j'ai faite de moi-même.
Marie Tussaud contemple la galerie. Son regard est attentif et lumineux, comme si elle voyait une suite logique dans ses tableaux.
 [...] Elle est trop vieille pour danser le menuet. Assez jeune pour compter l'argent. Peut-être sourit-elle. Mais tout en souriant elle garde une certaine *distance*. Et même en pleine lumière, elle semble un peu à l'écart. Mais *ma* voix me semble étrangère (pp. 261-62/235-36).
- 27 Il est vrai que la 3^e personne est justifiée ici par la référence à la figure de cire. Cependant, l'image éternisée de « Marie » est relativisée par l'écart temporel avec lequel Marie regarde cette image. Aussi, l'image reste réfractaire à une unité quelconque. Admettre à la fin du livre que « Seuls les anges innocents me font peur », équivaut à accepter une faille dans le sujet qu'elle a formé, faille qui se traduit notamment par le retour de la 3^e personne.

- 28 Finalement, par le jeu entre la 3^e et la 1^{ère} personne, apparaît l'image d'un sujet « moderne », clivé, décentré, contrebalançant la notion de l'individu qui agit de ses propres forces, identique, malgré tout, à lui-même, comme on le connaît dans le roman historique traditionnel²².
- 29 En 1996, Dorrit Willumsen revient au genre historique, en publiant *Bang*²³, une biographie romancée sur la vie de Herman Bang (1857-1912), pour lequel elle obtiendra le grand prix littéraire du Conseil Nordique. Dans ce portrait de Bang, l'écrivain impressionniste par excellence dans la littérature danoise, Dorrit Willumsen utilise à peu près les mêmes procédés littéraires que dans *Marie*. La composition est toujours formée comme une série d'instantanés mais établie dans une chronologie inversée, si bien que le roman ouvre sur les derniers jours de Bang, lorsque fatigué et malade, il sillonne les Etats-Unis, s'essouffant entre chambres d'hôtel, wagons de train et lectures publiques de ses livres. A partir de ce voyage, Dorrit Willumsen laisse défiler, dans un mouvement rétrospectif, des images de la vie de Bang.
- 30 Dans ce roman qui décrit également le personnage principal tantôt à la 3^e, tantôt à la 1^{ère} personne, l'alternance semble plus motivée, car les passages à la 1^{ère} personne se limitent exclusivement aux nombreux extraits de la correspondance de Bang. Dans son ensemble, *Bang* paraît plus classique que *Marie*, plus historiographique dans son approche très documentée, parce qu'il laisse justement une place très importante à la correspondance même.
- 31 Si Dorrit Willumsen a renouvelé le roman historique, notamment avec *Marie*, Peer Hultberg (né en 1935) fait de la transgression même du genre son principe poétique. Son écriture très systématique se plie, en fait, à un certain nombre de contraintes dont les plus évidentes sont une composition en fragments et un mélange impressionnant des voix narratives.
- 32 Après avoir publié deux romans (1966, 1968) passés presque inaperçus, Peer Hultberg revient, après une pause de 17 ans, sur la scène littéraire avec une œuvre monumentale : *Requiem* (1985). Ce livre fait entendre 537 voix différentes, distribuées sur un nombre équivalent de fragments. Le livre est censé représenter une foule de personnes qui vient à la rencontre du lecteur, susceptible d'« entendre » ce qui se passe à l'instant même dans la tête de chacune. Les voix se présentent respectivement à la 3^e, à la 2^e et à la 1^{ère} personne, sans que ce procédé n'entraîne aucune différence entre elles (modification du climat narratif, du champs de vision, etc.). Il s'agit, en somme, de voix anonymes – de « personnes » plutôt que de « personnages ».
- 33 On retrouve ce principe dans ses deux romans historiques : *Præludier*²⁴ (*Préludes*, 1989) et *Byen og verden*²⁵ (*La ville et le monde*, 1992). Ce dernier roman retrace dans une centaine de textes, tous écrits à la 3^e personne, autant de « destins humains », des personnages épinglés à un moment crucial, frappés par un événement quelconque, rattrapés par le passé ou appréhendés à travers une obsession, un conflit moral ou social, etc. Le point commun, faisant s'entrecroiser les sorts de tous ces personnages, est la ville de Viborg. Le roman est donc organisé en fonction des histoires dont un lieu est habité, et l'aspect historique apparaît seulement dans la mesure où ces histoires sont situées sur une échelle temporaire qui va du début du xx^e siècle jusqu'à sa fin. Si les comportements ont changé – et le roman excelle dans la précision historique des normes étriquées d'une ville de province – il ne se dégage aucune vision globale de l'Histoire du xx^e siècle dans ces histoires qui restent des fragments.

- 34 Pour *La ville et le monde*, Peer Hultberg obtient le grand prix littéraire du Conseil Nordique. Ce livre représente donc, tout comme *Bang* pour Dorrit Willumsen, une consécration de son œuvre. Cependant, il me semble que son premier roman historique, *Préludes*, est plus intéressant, plus audacieux, dans sa forme. Aussi, je m'arrêterai ici plus longuement sur ce livre.
- 35 *Préludes* est un roman qui raconte une enfance à Varsovie dans la seconde décennie du XIX^e siècle. C'est à la fois une enfance ordinaire et celle d'un garçon hors du commun, car il s'agit du petit « Fryc », l'enfant précoce de la famille Chopin. Le roman se présente à la fois comme une « fausse » biographie et un roman historique qui joue avec la référence « réaliste ». D'abord, le roman n'est pas une biographie normale, retraçant intégralement une histoire de vie ; il se contente d'exposer un fragment de vie, c'est-à-dire la période qui commence un ou deux ans après la naissance de Fryc et finit lorsqu'il a onze ans. Cette enfance est décrite en 373 fragments, qui font entendre, dans des bribes de monologue, différentes voix, entre autres celle de Fryc, de ses parents, de Baska (la bonne), de Madame Kolberg (une voisine), de Zywny (le professeur de piano), du Docteur Malcz et de Monsieur Linde (un collègue du père).
- 36 Le peu de choses qu'on sait sur l'enfance de Chopin²⁶ sont rapportées fidèlement dans ce roman : son talent de mimique et d'imitation, les quelques anecdotes – après son premier concert public à l'âge de huit ans, sa mère, trop émue pour y assister, lui demande ce qu'on a apprécié, et lui de répondre : « Mon col blanc, maman » –, sa rencontre avec la célèbre cantatrice Angelica Catalani qui lui fait cadeau d'une montre en or, ses bonnes manières, son éducation presque « princière » dans un milieu plutôt modeste, car son père est professeur de français, et sa mère orpheline d'une famille aristocrate ayant perdu ses biens. Mais le récit est transposé dans un cadre moderne qui empiète largement sur le « tableau » historique, si bien que sous la critique implicite des principes éducatifs de l'époque, par exemple, on entend résonner une critique tout à fait moderne, contemporaine du moment de l'écriture du roman.
- 37 Quant à la fin du roman, elle reflète une image étonnante du sujet moderne décentré, très éloignée de la notion d'individu, identique à lui-même, dominante à l'époque où l'histoire du roman a lieu. Le roman quitte Chopin lorsqu'à onze ans il doit préparer son concours pour entrer au lycée. Ses parents lui font alors comprendre que la musique doit céder la place aux occupations plus sérieuses, qu'il doit penser à faire des études en vue d'un vrai métier. Le dernier fragment montre Chopin assis devant le piano, observant les gouttes de pluie sur une vitre. Il ferme les yeux, en se disant que la première goutte qu'il verra, en ouvrant les yeux, sera la sienne, et si elle descend directement vers le bas, en captant d'autres gouttes, et arrive majestueusement jusqu'au fond, il sera musicien, pianiste, compositeur – et célèbre. L'instant suivant, il rouvre les yeux, et sa goutte descend comme il le souhaite, en absorbant d'autres gouttes et finissant par devenir la goutte la plus puissante sur la vitre. Mais à mi-chemin, elle s'arrête brusquement, reste clouée sur place comme une grosse bulle trop remplie. A ce moment, elle se brise et part dans tous les sens, disparaît dans de multiples filets d'eau impossibles à suivre du regard.
- 38 Le roman conclut donc sur une vision fracturée et un parcours de vie éclaté, contredisant en quelque sorte la réalité historique, car on sait que le vœu de Chopin se réalise, malgré tout, que son nom reste associé, dans l'Histoire, à l'accomplissement d'un destin unique. Il est donc significatif que si *Préludes* s'écrit d'une part dans les traces du *Künstlerroman* (enfant très sensible, mal compris de son entourage, en proie à

des angoisses de mort que Peer Hultberg accentue en inventant l'histoire d'un frère mort dont Fryc occupe la « place », comme si l'« artiste » naissait à la place d'un « absent »), le roman défait, d'autre part, le mythe de l'artiste et l'idée du génie prééminent que fait valoir, en particulier, le XIX^e siècle, en concluant sur le parcours d'une simple goutte de pluie, à la fois banale et singulière.

- 39 La majorité des fragments sont composés comme des monologues de différentes personnes et bien que le contexte historique soit respecté dans les détails précis et significatifs (maisons sans eau courante, latrines, crachoir, la punition au rotin, les cols à dentelles, les maladies, les superstitions, etc.), la tonalité reste tout à fait moderne. Cependant, une minorité de fragments, typographiquement séparés par des vignettes, tranchent avec cette tonalité, car ils exposent, dans un style du XIX^e siècle, des exemples d'exercice et d'apprentissage scolaire, des fables et des histoires édifiantes de l'époque, des extraits de l'histoire nationale de la Pologne. La plupart de ces textes relèvent du domaine moral et soulignent des valeurs sûres comme la tempérance (pp. 74-75), la générosité (p. 197), le désintéressement (pp. 202-3), l'amour de Dieu (pp. 69, 112, 190-91), l'ordre et l'obéissance (pp. 234-35). A titre d'exemple, on peut citer un début de fragment sur la piété :

Il est important que les parents gravent aussitôt que possible des sentiments pieux dans l'âme de l'enfant. Nous sommes pleinement convaincus que ces sentiments ne peuvent pas être inculqués assez tôt et afin que l'enfant ressente l'entière force de l'idée de Dieu, il ne doit se souvenir d'aucun temps où il ne nourrissait pas une telle idée. Celle-ci doit être imprimée en établissant le rapport de la religion aux divers objets sensoriels, à tout ce que l'enfant voit, à tout ce qu'il entend, à tout ce qui paraît prodigieux et admirable à son jeune esprit (p. 216).

- 40 En contrepoint, d'autres textes érigent des épouvantails : deux garçons aiment faire des farces, mais leur étourderie va peut-être provoquer la mort de leur père (pp. 122-24) ; un garçon aime trop le sucre : aussi devient-il, pour satisfaire son envie, voleur et échoue à la fin comme un exilé loin de sa patrie (pp. 133-34) ; l'oisiveté, mère de tous les vices, amène un autre garçon à sombrer dans le jeu de cartes et l'alcool si bien qu'il meurt à trente ans (p. 144), etc. Des scènes exemplaires sont destinées à honorer la trinitésacrée de la famille, de la patrie et du travail, souvent hantées, d'ailleurs, par l'image de la mère agonisante (p. 210-11) ou par la figure de l'orphelin sans père, ni patrie (pp. 257-58). Enfin, dans de nombreux fragments se glisse l'ombre envahissante de la Vanitas (en particulier, pp. 244-45), emblème « historique » au sens où il rappelle la fuite du temps.
- 41 Tous ces fragments évoquent certes le passé par leur contenu, mais ils augmentent aussi l'« effet de réel » historique tant par leur style ancien que par le recours à des textes non-fictionnels (écrits éducatifs, religieux, moraux), dont on peut par ailleurs se demander si Peer Hultberg est l'auteur ou non. Parallèlement, ils produisent un effet d'artefact, dans la mesure où ils sont dissociés des autres fragments, à la fois par des vignettes et par leur forme dénonciation qui tranche avec la tonalité moderne du texte principal. Au lieu d'être incorporé dans la biographie même, l'essentiel du contexte historique est littéralement présenté comme intertexte. Loin de former un tressage entre passé et présent, ce roman affiche donc un écart historique, voire une dissonance entre le passé de l'histoire et le présent de l'écriture. Rayés d'une certaine illisibilité, ces fragments dissociés font plutôt valoir que l'unité (ou le progrès) de l'histoire est une illusion. Coupé du présent, le passé n'est envisageable que sous forme de fragments.

- 42 Sur le fond de ces fragments « historiques » ressort le texte principal qui est le récit d'enfance de Chopin. Comme tous les récits d'enfance, *Préludes* est confronté au problème de la « double voix », c'est-à-dire la superposition de la voix enfantine et de celle du narrateur adulte. Comment obtenir une voix « enfantine » vraisemblable et convaincante ? D'une part, Peer Hultberg a recours aux procédés habituels : écriture au présent qui laisse les deux voix dans un « flou » énonciatif, alors que le prétérit les aurait d'emblée séparées ; mode d'énonciation à la 1^{ère} personne, privilégiant l'identification avec le personnage ; langage oral, souvent associé à un style « spontané » et « naturel », susceptible de représenter l'univers de l'enfant. Ainsi les premiers fragments exploitent excessivement les marques de l'oralité – répétitions, ellipses, structure parataxique très rudimentaire :

Gros soleil rouge et de l'odeur et pas de lait et du laiteux et du bleu et du hurlement et ça hurle et du hurlement et gros soleil rouge et bleu et être debout et tu te tiens soutenu et maman est chaude et ses mains les mains dures et elles chauffent car elles sont douces et rouges comme le soleil et elles hurlent comme le lait et sentent le soleil rouge et pas laiteux et puis bleu et du hurlement et du bruissement et des montres faisant tic tac et profondément je tombe (p. 5).

- 43 De la même manière se poursuit la connaissance du monde par l'apprentissage des différentes couleurs, l'usage des sens, la distinction entre l'animal et l'homme, etc.
- 44 D'autre part, Peer Hultberg invente un tressage de voix, incorporant dans la voix de Fryc des locutions et des mots du monde adulte affichés comme du discours entendu stricto sensu, c'est-à-dire sans la transposition pronominal relative à une voix qui assume le discours rapporté. Ce procédé est utilisé de façon systématique dès le quatrième fragment (les trois premiers sont écrits à la 1^{ère} personne), bouleversant complètement la perspective narrative. L'exemple suivant illustre ce procédé inhabituel, auquel on s'habitue finalement assez vite :

C'est la fourrure, car l'hiver arrive un jour, et quand c'est l'hiver il faut avoir une fourrure, c'est la doublure de fourrure de *ma* mère, et celle-là est à *mon* père, et quand Fryc sera grand, il aura aussi de la doublure de fourrure, mais pour le moment Fryc est un garçon, un petit garçon, et nous devons faire attention que la doublure ne soit pas attaquée par des mites, car les mites mangent les fourrures, et peut-être un col de fourrure, peut-être que *tu* auras un col de fourrure l'hiver prochain, peut-être que *tu* seras assez grand à ce moment, et *je* pose la paume contre la fourrure, et elle est lisse, et elle est raide, et *je* laisse glisser le doigt contre elle, et elle est plus rude que le chat, et les poils sont plus longs, et elle sent, et où est Fryc, et elle sent et elle sent, et des lavandes, et elle est chaude et pourtant fraîche dans l'été, et où est Fryc, où est Fryc, et il a dû se cacher dans les fourrures, Fryc s'est caché dans les fourrures, et sors de là *mon* garçon, ça va pas la tête à *mon* garçon, *tu* aurais pu t'étouffer (p. 11).

- 45 Si le tressage des voix paraît motivé au début, susceptible de produire l'effet d'un langage enfantin, il l'est beaucoup moins par la suite. Or, en utilisant systématiquement ce procédé tout au long du livre, Peer Hultberg en vient à créer un style, fondé en somme sur cette figure d'énonciation qu'on appelle, dans la rhétorique classique, l'énallage de la personne. Selon Fontanier²⁷, il existe trois figures d'énallage, l'énallage de temps, l'énallage de nombre et l'énallage de la personne. L'énallage consiste donc dans l'échange exceptionnel d'un temps, d'un nombre ou d'une personne, contre un autre temps, un autre nombre, ou une autre personne (par exemple « il » à la place de « tu » : « Monsieur, prend-il son chocolat ? »). Seulement, dans la littérature classique, cette figure est plutôt rare et considérée comme une anomalie. Hultberg en fait le principe même de son texte, autant dans les monologues de Fryc que dans ceux des

autres personnages. A la différence des fragments « historiques » où l'emploi des pronoms personnels est conforme à la grammaire (la 1^{ère} personne est celle qui parle, la 2^e est celle à qui l'on parle, la 3^e est la personne, l'objet ou la notion dont on parle), c'est-à-dire qu'il renvoie à une personne « stable », à l'unicité du sujet parlant, le texte principal détruit en quelque sorte cette notion classique de l'individu pour faire apparaître, dans sa pratique de l'énallage, un sujet moderne, une personne perméable, fluctuante, traversée par plusieurs voix.

- 46 Enfin, par la pratique de l'énallage, *Préludes* souligne son caractère de fiction, car si le système référentiel normal de la « personne » est fondé sur le langage ordinaire, le texte littéraire entretient un rapport beaucoup plus libre et complexe avec ce système. Si on pose la question de qui parle dans un texte littéraire, force est de constater que les différents sujet parlants comprennent l'auteur, le/les narrateur(s), les personnages et les énonciateurs du discours rapporté, mais toutes ces voix sont imbriquées les unes dans les autres. Cette propriété de la fiction, qui se fait à peine remarquer dans la plupart des œuvres littéraires, car elle est d'une évidence aveuglante, *Préludes* l'affiche ouvertement.
- 47 En guise de conclusion, on pourrait poser quelques questions sur la réécriture du roman historique dans des textes comme *Marie* et *Préludes*. Est-elle due à l'incapacité du modernisme à créer de la fiction proprement dite, à produire le grand souffle des « bonnes histoires » avec de vrais personnages en chair et en os ? Se penche-t-on sur des personnages historiques, parce qu'ils permettent de libérer, à nouveau, l'imaginaire ? Est-ce parce que les grands récits sont morts aujourd'hui qu'on se retourne vers le passé pour en extraire quelques reliques ? S'agit-il d'un recyclage de vieux produits qui ont su résister à l'épreuve du temps ? S'agit-il, en somme, de récupérer le sens de l'histoire qu'on avait perdu ?
- 48 On pourrait en partie répondre par l'affirmative à ces questions. D'autre part, il est évident que ces romans ne se contentent pas seulement d'exhumer l'histoire. Ils représentent, par rapport aux romans historiques du début du XIX^e siècle, une vision du monde très différente, fragmentaire, et qui, quant à la description de la personne humaine, tient moins à une conquête de soi qu'à une déperdition.
- 49 Le fait que l'Histoire se pose, dans ces romans, plutôt comme une affaire de langage, d'écriture – comment écrire l'histoire ? – n'est pas inintéressante à une époque où la société est saturée de communication, de « mise en relation » permanente. Face à une culture de communication où tout doit communiquer (sans que rien ne communique au fond), la place du langage et de l'écriture est centrale, et le « modernisme » pourrait, avec son expérience de ce qui ne communique pas, de ce qui ne « colle » pas, avoir une fonction d'antidote.
- 50 Enfin, on peut se demander si la notion générique, y compris celle du roman historique, est encore valable aujourd'hui. La notion de genre, n'est-elle pas devenue complètement diluée ? Peut-on classer la littérature actuelle en fonction de tel ou tel genre ? L'une des particularités de la prose actuelle semble bien être de soustraire l'écriture à des appartenances génériques bien affirmées. A leur place sont valorisés, comme le souligne D. Combe « le mélange, l'intertextualité, le métissage des cultures »²⁸. Aussi, il se peut bien que les *Préludes* de Hultberg soit, en somme, des postludes du roman historique.

NOTES

1. Lettre de Karen Blixen du 21 février 1960 à Ingeborg Buhl, *Karen Blixen i Danmark, Breve 1931-62*, I-II, udgivet af F. Lasson og T. Engelbrecht, Gyldendal, 1996, II, p. 434 (c'est moi qui traduis la citation).
2. Cf. par exemple, O. Birklund Andersen, *Den faktiske sandheds poesi*, Aarhus Universitetsforlag, 1996.
3. Cf. la notion de « Volksgeist » de J.-H. Herder (1744-1803).
4. J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, Minuit, 1979.
5. G. Lukacs (sous la dir. de), *Le Roman historique*, Payot, 1965.
6. Selon l'expression qu'utilise P. Lejeune dans *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p. 36.
7. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
8. Voir par exemple, A. Nadaud (sous la dir. de), *Où en est la littérature ? L'infini*, 19, 1987.
9. Quant à la poésie, par exemple, le modernisme y apparaît bien avant.
10. Cf. P. Dahlerup, « Hvad er modernisme ? » *Kritik* 94, 1991, p. 102 ; voir aussi à ce propos J. Vosmar (réd.), *Modernismen i dansk litteratur*, Fremad, 1967.
11. Par exemple, la trilogie d'Erik Aalbæk Jensen qui comprend *Perleporten* (La porte de perles, 1964) ; *Sagen* (L'affaire, 1971) ; *Kridtstregen* (La ligne à la craie, 1976) ; ou bien *Processen mod Hamsun* (Le procès de Hamsun, 1978) de Thorkild Hansen.
12. T. Skou-Hansen, *De nøgne træer* (Les arbres nus, 1957) ; *Tredje halvleg* (Troisième mi-temps, 1971) ; *Medløberen* (Le suiveur, 1973) ; *Den hårde frugt* (Le fruit dur, 1977) ; *Over stregen* (Franchir la ligne, 1980).
13. T. Skou-Hansen, *Springet* (Le saut, 1986) ; *Krukken og stenen* (La cruche et la pierre, 1987) ; *Det andet slag* (Le deuxième coup, 1989) ; *Sidste sommer* (Dernier été, 1991).
14. E. Reich, *Frederik* (1972) ; *Rejsen til Messias* (Le voyage vers le Messie, 1974) ; *Fæ og frænde* (Bête et alliés, 1977) ; *Festen for Cæcilie* (La fête pour Cæcilie, 1979).
15. H. Stangerup, *Lagoa Santa* (1981, en trad. fr. *Lagoa Santa*, Mazarine, 1985) ; *Det er svært at dø i Dieppe* (1985, en trad. fr. *Le séducteur*, Mazarine, 1987) ; *Broder Jakob* (1991, en trad. fr. *Frère Jacob*, Olivier, 1992).
16. A.-M. Ejrnas, *Som svalen* (Comme une hirondelle, 1986).
17. I. Michael, *Troubadurens lærling* (1984, en trad. fr. *Le troubadour et la fille du vent*, Actes sud, 1989).
18. H.-M. Svendsen, *Guldflugten* (1985, en trad. fr. *La boule d'or*, Julliard, 1989).
19. P. Høeg, *Forestilling om det tyvende århundrede* (1990, en trad. fr. *L'histoire des rêves danois*, Seuil, 1994).
20. Par exemple, I. Christensen, *Det malede værelse* (1976, en trad. fr. *La chambre peinte*, Arcane 17, 1986) ; P. Seeberg, *Dinosauriens sene eftermiddag* (L'après-midi tardif du dinosaure, 1974). Dans ce dernier cas, il s'agit en fait d'un recueil de nouvelles, dont seulement certaines sont « historiques ». Cependant, le recueil est atypique dans la mesure où Seeberg crée de la fiction à partir de nécrologies, inscriptions sur des pierres tombales ou généalogies qui remontent jusqu'au ^{xv}^e siècle.
21. D. Willumsen, *Mane*, Vindrose Paperbacks, København, 1985 (1983) ; *Marie*, Gallimard, Paris, 1989 (traduit du danois par Jean Renaud). Les paginations indiquées par la suite sont successivement celles de la traduction française et du texte original.
22. Pour une analyse plus détaillée de *Marie*, je renvoie à ma thèse de doctorat, *Les voix entre guillemets. Problèmes de renonciation dans quelques récits français et danois contemporains*, notamment chapitre I, pp. 86-113. Cette thèse a été soutenue à l'Université Lumière Lyon II, en 1996.
23. D. Willumsen, *Bang*, Gyldendal paperback, 1996.

24. P. Hultberg, *Præludier*, Gyldendals Bogklubber, 1989. Le roman est traduit en allemand (par Ursula Schmalbruch) : *Präludien*, Residenz, 1989. Dans les exemples cités, les paginations réfèrent au texte original, et c'est moi qui traduis les citations.
25. P. Hultberg, *Byen og verden*, Lindhardt og Ringhof, 1992. Le roman est traduit en allemand (par Ursula Schmalbruch) : *Die Stadt und die Welt*, Residenz, 1994.
26. Voir par exemple, G. de Pourtalès, *Chopin ou le poète*, Gallimard, 1946 ; B. Gavoty, *Chopin*, Grasset, 1974.
27. Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1977 (1821-27), p. 93.
28. D. Combe, *Les Genres littéraires*, Hachette, 1992, p. 150.
-

RÉSUMÉS

S'il est fréquent de situer le roman « moderniste » aux antipodes du roman « historique », la littérature contemporaine, qu'elle soit nordique ou non, témoigne aujourd'hui d'un certain rapprochement entre les deux traditions. L'article se propose de montrer dans quelle mesure cette rencontre est possible, et comment elle s'articule concrètement dans des exemples de la littérature danoise, en particulier dans *Marie* (1983) de Dorrit Willumsen (née en 1940) et dans *Préludes* (1989) de Peer Hultberg (né en 1935). Dans ces deux biographies romancées, la première sur Madame Tussaud, la seconde sur Chopin, le « roman historique » semble, en effet, non seulement récupéré, mais aussi renouvelé par le modernisme, grâce à l'écriture fragmentaire et la mise en scène surprenante des voix narratives.

Wenn der « moderne » Roman häufig als Gegenteil des « historischen » Romans betrachtet wird, so zeugt die zeitgenössische Literatur – ob es sich nun um die skandinavische handelt oder um eine andere – von einer gewissen Annäherung dieser beiden Traditionen. Der Artikel will an zwei Beispielen der dänischen Literatur, den Romanen *Marie* (1983) von Dorrit Willmsen (geboren 1940) und *Préludes* (1989) von Peer Hultberg (geboren 1935), zeigen, inwieweit dieses Zusammentreffen möglich ist und wie es konkret zum Ausdruck kommt. In diesen beiden romanhaften Biographien, die erste über Madame Tussaud und die zweite über Chopin, scheint der « historische Roman » von der Moderne nicht nur für sich beansprucht, sondern durch sie auch erneuert zu werden, nämlich durch eine fragmentarische Schreibweise und eine überraschende Verwendung verschiedener Erzählerperspektiven.

AUTEUR

MERETE STISTRUP JENSEN

Université de Lyon III