

Rezensionen = Comptes rendus = Reviews

Autor(en): **Pillet, Fabien / Adam, Jean-Michel / Fournier Kiss, Corinne**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2020)**

Heft 49: **L'actif relationnel des langues, littératures et cultures = Das Relationspotential von Sprachen, Literaturen und Kulturen = The relational dynamics of languages, literatures and cultures**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

REZENSIONEN
COMPTES RENDUS
REVIEWS

(inhaltlich betreut von/
textes réunis par Joëlle Légeret)

Afin d'accentuer la perspective comparatiste de cette section et d'encourager le débat entre les langues, littératures et cultures, mais aussi entre les différentes cultures académiques, le comité éditorial de *Colloquium Helveticum* sollicite des comptes rendus : portant sur des ouvrages théoriques qui ont marqué le débat littéraire dans leur langue et contexte d'origine et qu'il s'agit de faire connaître au-delà de leur réception première ; consacrés à des ouvrages comparatistes dans leur démarche et leur corpus ; qui identifient et discutent une problématique susceptible de nourrir le débat comparatiste à partir d'une lecture croisée d'un ou de plusieurs ouvrages qui ressortissent de différents contextes linguistiques et/ou littéraires. Des contributions émanant de l'entier de la communauté universitaire sont les bienvenues, notamment les articles qui confronteraient les points de vue de deux ou plusieurs personnes. Résolument plurilingue, cette section accueille des contributions rédigées en allemand, français, italien ou anglais, n'excédant pas 15'000 signes. Les textes peuvent être adressés en tout temps à Joëlle Légeret, joelle.legeret@unil.ch.

Um die komparatistische Perspektive des den Rezensionen gewidmeten Teils der Zeitschrift zu betonen und den Dialog zwischen den Sprachen, Literaturen und Kulturen sowie zwischen den verschiedenen akademischen Traditionen anzuregen, lädt das Redaktions-Komitee des *Colloquium Helveticum* Interessierte dazu ein, Buchbesprechungen zu verfassen: Rezensionen, die theoretische (in ihren ursprünglichen Kontexten und Sprachen wichtige) Werke besprechen, um diese auch international bekannt zu machen; die sowohl in ihrer Methode als auch bezüglich der behandelten Werke vergleichend vorgehen, oder die durch die Art und Weise, wie sie Werke aus verschiedenen Sprach- und Kulturbereichen zusammenbringen, die komparatistische Diskussion erweitern und fördern. Beiträge von der gesamten akademischen Gemeinschaft werden erwartet, auch von zwei oder mehreren Personen geschriebene Aufsätze, die ihre verschiedenen Standpunkte miteinander konfrontieren würden. Diese Sektion des *Colloquium Helveticum* ist mehrsprachig. Die Beiträge können auf Deutsch, Französisch, Italienisch und Englisch verfasst werden und sollen maximal 15'000 Zeichen umfassen. Die Texte können jederzeit an joelle.legeret@unil.ch geschickt werden.

L'exil en art et en philosophie

Fabien Pillet (Université McGill, Montréal)

Loreto Núñez, Myriam Olah et Nadège Coutaz (éds.), *Création(s) en exil. Perspectives interdisciplinaires*, Lausanne, Collection du CLE, 2018, 320 pages.

Les neuf contributions du volume *Création(s) en exil*, fruit d'un colloque organisé en 2013 à Lausanne, s'offrent comme autant d'invitations à (re)penser la question de l'exil ou, plus exactement, les questions des exils. Dus à des chercheur·euse·s en littérature, en cinéma et en philosophie, les articles de l'ouvrage reflètent des vues et des méthodes différentes et, dans le même temps, confirment la nécessité d'une telle diversité pour appréhender la question de l'exil. Car il n'y a pas un exil ni une discipline pour le penser, mais des exils [« l'exil ou, plutôt, les exils puisqu'il s'agit de déconstruire l'idée d'un caractère universel de l'exil en accentuant au contraire la singularité de chaque contexte et de chaque création. » (p. 15)], et une pluralité de manières d'analyser ceux-ci. *L'interdisciplinarité* est revendiquée. La collaboration-confrontation que celle-ci implique constitue d'ailleurs l'un des aspects intéressants de l'ouvrage.

Les contributions touchant à l'art littéraire sont principalement l'œuvre de chercheur·euse·s du CLE, soit le groupe de recherche en littératures comparées de l'Université de Lausanne. Elles en portent la trace à travers leur recours systématique à « la méthode de la comparaison différentielle et discursive développée par Ute Heidmann [...] » (p. 11). Nadège Coutaz l'applique par une étude de l'exil littéraire aux origines mythologiques. S'il est vrai que « comme la majorité des (r)écritures d'Antigone, [*La tumba de Antígona*] s'inscrit dans la <marge> » (p. 110), le texte de Zambrano offre toutefois, par rapport à ces dernières, une triple originalité selon Coutaz, à savoir : 1) une innovation sur le plan du genre – une (*re*)*configuration générique* selon la terminologie de la comparaison différentielle – par le choix de l'essai philosophico-poétique (p. 109), et aussi par 2) une représentation de la mort d'Antigone et enfin par 3) une hispanisation de cette figure recourant à des images et personnages issus de la littérature et de la politique espagnoles. Les différentes innovations de l'œuvre rendent possible à la fois une manière originale d'évoquer « un épisode traumatique de l'Histoire [...] » (p. 128) et la « réhabilit[ation] de la force du rêve et de la fiction pour dépasser les apories du moment et penser l'utopie » (p. 131). L'article de Coutaz doit se lire en parallèle de celui de José Luis Mora García. Ce dernier lui fait en effet écho en s'intéressant aussi à Zambrano. Sans se référer explicitement à son texte sur Antigone, Mora García explique comment cette dernière a ressenti de la même façon que ce personnage mythologique l'injustice de l'exil et l'illégitimité de l'ordre politique installé par « les vainqueurs de la

guerre civile » (p. 69). Son article confirme aussi l'importance, la centralité d'Ortega y Gasset à cette période et, sur un autre registre, les difficultés de réception en Espagne des intellectuelles en exil.

La comparaison différentielle comme méthode ne permet pas uniquement de lire des récritures de mythes. Elle aide également à repenser la traduction. C'est ce qu'illustrent Myriam Olah et Loreto Núñez. L'article d'Olah aborde la traduction de Yannis Ritsos, soit un poète grec deux fois exilé. Si elle approche cette question en comparant le texte original à ses versions françaises, elle s'intéresse aussi et surtout à la traduction *intermédiaire* de Ritsos à travers une analyse du film *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit* (2013) d'Olivier Zuchuat. Olah fait ressortir l'importance du choix sociopolitique du grec démotique, « populaire », effectué par Ritsos face à la *katharévoussa* que souhaitaient implanter (et imposer à tous et toutes) les nationalistes (p. 203). Elle met fort bien en évidence l'originalité de Zuchuat pour rendre cela dans son film. Le réalisateur a choisi de recourir à une voix métallique pour les discours officiels de propagande et à une lecture incarnée et sensible des textes de Ritsos. Par cette analyse de la traduction intermédiaire, Olah nous indique aussi en creux les difficultés que représente cette spécificité du grec moderne d'avoir une double langue (démotique/populaire et *katharévoussa*) pour un traducteur français puisque cette distinction n'existe évidemment pas (p. 221). L'exil ici est un exil qui s'exprime aussi dans la langue. L'article de Núñez est, quant à lui, une étude plus classique dans la mesure où il demeure strictement littéraire. L'auteure examine les traductions française et allemande de *No pasó nada* (1979), un texte pour enfants de l'auteur chilien exilé Antonio Skármeta mettant en récit, précisément, l'exil. Comme elle le dit d'entrée de jeu, il s'agit de démontrer « qu'un texte et ses traductions ne sont pas identiques, qu'au contraire il s'agit de productions qui se distinguent les unes des autres » et qu'il faut aborder ceux-ci, en suivant Heidmann, « de façon non hiérarchique » (p. 161-162). Núñez passe ensuite à une authentique et convaincante étude de cas, insistant sur les différences entre les trois versions ou plus exactement les trois textes, mais aussi sur leurs différents paratextes éditoriaux et auctoriaux.

Les articles littéraires recourant à la comparaison différentielle illustrent comment cette méthode d'approche des textes constitue une alternative à certaines tendances prégnantes de la littérature comparée actuelle. En insistant sur l'irréductibilité des textes d'origine, le fait que les traductions – intermédiaires/intersémiotiques comme interlinguales – donnent des textes nouveaux et différents de ceux dont ils sont issus, les chercheuses s'opposent, sans forcément le formuler, à ce que l'on appelle la *World Literature*. L'exil pensé dans les langues (allemand, espagnol et français d'un côté, grec démotique face à *katharévoussa* de l'autre) met en lumière un point aveugle, une faiblesse des analyses de David Damrosch, une des figures de proue de la *World Literature*, voulant que la littérature puisse non seulement être traduite, mais même

gagner en traduction. Sur ce plan, il aurait été – et sera de manière certaine dans des analyses futures – intéressant de lier, s’agissant de la question de la traduction, la comparaison différentielle à d’autres recherches contemporaines alternatives à la *World Literature*. Je pense ici aux travaux de Gayatri Spivak sur la *planéarité*¹ et, plus encore, à ceux d’Ottmar Ette sur *l’écriture entre les mondes*. Une référence comparative aux analyses de ce dernier sur la littérature nationale cubaine produite en exil comme celles sur la traduction comme *mensonge* et *entremise* dans *ZwischenWeltenSchreiben*² complèterait de manière bénéfique, dans une comparaison méthodologique, les diverses analyses différentielles du volume.

Sans toutefois user directement de la comparaison différentielle, d’autres articles approchent également l’exil dans des œuvres littéraires. Ainsi, Olivier Wicky effectue ce qu’il appelle lui-même un « périple » (p. 286) autour de l’exil, de la prison et des manières d’affronter et de résister à ces situations. Périple est le bon mot, tant Wicky se montre éclectique sur le plan temporel (Sénèque, puis des auteurs du XX^e siècle) et spatial (Irlande, France, Vietnam, Russie). Cet éclectisme spatio-temporel lui donne la possibilité à la fois d’offrir des comparaisons originales entre les textes et, dans un même geste, de dévoiler, notamment, l’universalité de l’expérience carcérale. À ce titre, le parallèle dressé entre les textes de Soljenitsyne et de Bobby Sands sur le cauchemar ou l’importance de la nourriture est une authentique réussite. La conclusion de l’article apparaît comme plus décevante. Si Wicky voit l’universalité pressentie de certains codes et motifs dans les récits carcéraux confirmée, il oublie de s’intéresser à la différence de statut et d’intention des textes cités. Affirmer simplement que tous ont une « indéniable vocation didactique » (p. 305) semble insuffisant, et l’on peut légitimement se demander si le dernier poème de Desnos à Theresienstadt a véritablement le même statut et la même « fonction » que les écrits de Sands ou d’Hô Chi Minh. Quelques mots sur ce point n’auraient pas été superflus.

Le peuple juif possède une sensibilité historique particulière par rapport à l’exil. À travers notamment une analyse des mots *galouth* et *shillah* et de leur difficile traduction, Joëlle Marelli développe le lien entre, d’un côté, le vocabulaire exilique/diasporique lié à l’Histoire et la situation des Juifs et, de l’autre, l’hébreu comme langue. Cette contribution offre aussi une étude intermédiaire touchant un peu à la poésie, et surtout au cinéma. Marelli s’intéresse à la manière de mettre en images et en mots l’exil des Juifs qui arrivent en Israël. Malgré « la négation de l’exil par la culture sioniste israélienne » (p. 248), l’alya constitue, comme le met en lumière le documentaire *Ashkenaz* (2007) de Rachel Leah Jones, pour les Sépharades autant que pour les Ashkénazes, une forme d’exil. Et d’un exil paradoxal puisqu’il conduit vers,

1 Gayatri Spivak, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University, 2003.

2 Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben*, Berlin, Kadmos, 2005.

ou se passe dans, ce qui se veut être son authentique chez-soi. Apparaissent ainsi en filigrane la singularité de la condition israélienne, et aussi les difficultés sémantiques de la langue hébraïque face à ce que nous appelons en français *exil*. On le voit à travers l'analyse d'une scène du film *Homage by Assassination* (1992) du Palestinien Elia Suleiman, dans laquelle est lue en voix *off* une lettre d'Ella Shohat, universitaire d'origine juive irakienne « mett[ant] en garde contre un usage non-réflexif des notions d'exil et de diaspora dans le nouveau contexte créé par le sionisme et sa réalisation » (p. 258). L'article d'Elena López Riera est également consacré au cinéma et à l'exil. L'auteure questionne la façon dont se formule l'imaginaire colonial dans le cinéma européen, et plus particulièrement portugais. De manière pertinente, López Riera fait ressortir l'importance de la voix *off* dans le film *A última vez que vi Macau* (2005). La singularité de celle-ci rend possible la confrontation d'une mémoire individuelle et de la mémoire collective des Portugais, des colons de Macao (p. 265). C'est là la matrice de tout le film. Comme dans le cas de Suleiman dans l'article de Marelli, on observe le potentiel esthétique et politique de la voix *off* au cinéma. Cependant, nourrie par un imaginaire colonial, cette voix *off* inscrit, nous dit López Riera, *A última vez que vi Macau* dans la lignée des films noirs hollywoodiens, évoquant aux spectateurs l'idée d'un « paradis perdu » (p. 267). Les théories postcoloniales auxquelles recourt l'auteure dans son analyse lui servent pour relever comment les arts littéraire et cinématographique retravaillent la mémoire coloniale, et les exils du colonialisme. À travers les articles de Marelli et de López Riera, le lecteur peut observer les thématiques et les théories communes entre les différents arts.

Les perspectives interdisciplinaires de *Création(s) en exil* ne touchent pas que la littérature et le cinéma, mais également la philosophie politique. Marie-Claire Caloz-Tschopp « [s]e propose de repenser l'exil et d'imaginer, de *penser le desexil depuis la violence de l'exil* tous deux insérés dans l'histoire » (p. 29-30). Un mot apparaît central ici et dans toute son analyse, à savoir le *desexil*. Créé, comme le rappelle Caloz-Tschopp, par le poète uruguayen Mario Benedetti, ce concept va notamment aider à sortir de la pensée « traditionnelle » de l'exil en l'élargissant : « L'exil est en effet devenu un fait globalisé qui ne se limite pas aux migrants ou aux réfugiés » (p. 46). Tout exclu vit une forme d'exil. La condition d'exilé est universelle. L'exil ainsi compris fait comprendre aussi la nécessité du *desexil* et de la dialectique *exil/desexil* mise en avant par Caloz-Tschopp. Le *desexil* devient un concept de combat, qui facilite la réaffirmation de l'individu en donnant à l'exil (et à l'exilé) « un autre statut que celui de la nostalgie, de la soumission au retour, de la fatalité du destin » (p. 53). Le *desexil* incarne une émancipation de « la violence du pouvoir » (p. 58) par la création. Dans son article, Valeria Wagner se propose précisément d'étudier la création *desexilique*. Elle le réalise à partir de différents auteurs latino-américains, et il s'agit chez eux systématiquement d'exils sans retour (p. 140). Wagner clarifie à ce propos les liens

qui se font et se défont entre les lieux comme entre les langues. Sur ce dernier point, elle explique de manière intéressante en quoi consiste l'exil dans sa propre langue, soit un exil intra-espagnol, car « les Hispano-Américains en Espagne » sont malgré tout, par leur accent, des étrangers (p. 151). Si le *desexil* apparaît comme un concept intéressant pour déplacer la pensée traditionnelle de l'exil en retournant quelque part sa violence de manière positive, il semble toutefois souffrir d'un certain déficit. Tout d'abord, comme cela est d'ailleurs mentionné dans l'introduction de l'ouvrage, il porte « une manière très large de penser l'exil [qui] peut susciter quelques réticences » (p. 19). Malgré ses efforts, Caloz-Tschopp ne parvient pas totalement à dissiper ces dernières dans son article. De plus, le concept manque aussi de clarté en ayant des usages différents. Wagner met d'ailleurs en évidence la différence entre l'usage qu'en fait Caloz-Tschopp et l'usage original de Benedetti du *desexilio* comme « processus de réadaptation des exilés sud-américains des années 80 lors de leurs retours aux pays d'origine » (p. 138).

Comme c'est souvent le cas s'agissant d'actes de colloque, *Création(s) en exil* propose un ensemble d'articles à la fois disparate et cohérent. Il apparaît disparate dans la mesure où les neuf contributions recouvrent un champ d'études allant d'Homère au cinéma portugais contemporain en passant par Sénèque, la philosophie politique, l'Amérique latine et Soljenitsyne. Mais il est d'une grande cohérence dans la mesure où la complexité de la question de l'exil comme la nécessité d'une approche interdisciplinaire pour le penser ne sont jamais perdues de vue. Sur le plan méthodologique, l'ensemble affiche aussi une intéressante confrontation entre philosophie et études littéraires ou cinématographiques, ainsi que, sur un plan plus strictement *comparatiste*, dans l'échange entre la méthode de la comparaison différentielle et discursive et d'autres approches des œuvres d'art littéraire ou cinématographique. Au final, ce volume offre un riche et roboratif ensemble d'analyses qui, n'en doutons pas, intéressera tout-e chercheur-euse et plus largement toute personne concerné-e par la problématique de l'exil, par ses dimensions politiques et esthétiques, et par leurs imbrications.

La question de la diversité des langues : lien fédérateur entre lecteurs jeunes et adultes

Jean-Michel Adam (Université de Lausanne)

Britta Benert et Rainier Grutman (éds.), *Langue(s) et littérature de jeunesse*, Zürich, Lit Verlag, coll. « Poétique polyglotte / Poethik polyglott », 2019, 312 pages.

Cet ouvrage collectif, publié dans la très intéressante collection *Poétique polyglotte / Poethik polyglott*, codirigée par Britta Benert (Université de Strasbourg), Rainier Grutman (Université d'Ottawa) et Ute Heidmann (Université de Lausanne), avec la collaboration de Karl Alfons Knauth (Université de Bochum), est d'un grand intérêt pour le comparatisme littéraire et la réflexion sur la diversité des langues et, plus spécifiquement, pour le domaine de la littérature de jeunesse. Il s'agit, comme les auteurs le précisent, du prolongement d'un atelier consacré à la littérature de jeunesse, animé par Britta Benert, qui s'est tenu dans le cadre du XXI^e congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (AILC/ICLA), l'été 2016, à l'Université de Vienne.

Les études réunies (neuf sont écrites en français, trois en allemand et deux en anglais) portent sur un vaste corpus d'œuvres dans lesquelles une ou plusieurs langues constituent un enjeu littéraire en étant au premier plan du propos, de l'intrigue ou de l'identité des personnages. Britta Benert et Rainier Grutman se demandent fort justement si, dans le cadre d'une prise de conscience (méta)linguistique moderne, « la thématique des langues [peut] constituer un lien fédérateur entre lecteurs jeunes et adultes » (p. 16). Tous deux répondent positivement à cette interrogation, en organisant le volume en trois parties complémentaires. La première est centrée sur *l'apprentissage des langues comme apprentissage du monde*, la deuxième sur *le rapport entre langue(s) et identités*, et la troisième sur la question des *langues inventées*.

Le livre est traversé par la question des difficultés posées par la traduction de ces langues. Ainsi, dans *Harry Potter*, la *Parselmouth* des serpents, l'horrible *Mermish* des êtres aquatiques (*merpeople*), le *Gobbledegook* des gobelins et la langue des elfes de maison, mais aussi la traduction des accents des personnages, comme l'accent français de Madame Maxime et de Fleur Delacour, l'accent du sud-ouest de l'Angleterre de Hagrid, l'accent cockney de certains personnages de la saga. Il est aussi question de la langue des chevaux raisonnables, dans la quatrième partie des *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift (épisode du « Voyage chez les Houyhnhnm »), ainsi que de la langue des gentils géants du *Big Friendly Giant* de Roald Dahl (dont Mateusz Chmurski étudie les traductions françaises, polonaises et tchèques), sans oublier l'ancrage dans la grammaire de l'anglais du poème *Jabberwocky*, dont Alice demande à

Humpty Dumpty de lui expliquer le sens, dans le très célèbre chapitre VI de *Through the looking-glass* de Lewis Carroll.

Les études portent sur des langues aussi diverses que l'anglais, l'allemand, le français, le néerlandais, le portugais, le russe, le polonais, le tchèque, le latin et le grec, mais aussi sur les jeux de mots plurilingues qui traversent certains noms étranges de personnages et de lieux, comme dans les aventures de Tintin où transparaît, en filigrane, le dialecte flamant bruxellois (marollien) d'Hergé décrypté pour notre plus grand plaisir par Rainier Grutman.

Les auteurs étudiés sont certes les plus célèbres, ceux dont les œuvres sont devenues de grands classiques de la littérature de jeunesse et de la littérature tout court : Mark Twain et ses *Aventures de Huckleberry Finn*, Wilhelm Busch et son *Max & Moritz*, Hergé et J. K. Rowling, mais ces « classiques » sont abordés sous un angle original, particulièrement éclairant et instructif. Il est aussi question de Marie-Aude Murail, avec l'exemple de son très subtil *Hollandais sans peine* (étude de Britta Benert), de Pef et de son jubilatoire *Prince de Motordus*, du perroquet de Christian Morgenstern (*Der Papagei*). On le voit, le parcours est riche et le fait de placer la(les) langue(s) au centre des questionnements est aussi pertinent du point de vue littéraire que du point de vue de la réflexion sur le langage. En tenant compte de ses spécificités et de ses variations historiques et socio-culturelles, la littérature de jeunesse apparaît ainsi comme un révélateur du fait littéraire comme art du langage.

De grands genres du discours littéraire sont l'objet d'études approfondies aussi bien dans leurs variations diachroniques (de l'Antiquité à aujourd'hui) que dans la diversité des langues et cultures du monde entier : la *fable animale* dans l'article passionnant et très érudit de Karl Alfons Knauth, mais aussi les *abécédaires* – des plus anciens aux plus récents – dans l'étude de Danièle Henky qui démontre magistralement comment ces abécédaires sont certes des outils d'apprentissage d'une langue, mais tout autant des « lieux stratégiques de l'initiation à un ordre social ». Étude que prolonge l'article de Monika Schmitz-Emans (« Sprache und Sprachen, Buchstaben und Vokabeln in Bewegungsbüchern und Pop-ups ») qui, outre une relecture des textes de Walter Benjamin consacrés à la littérature de jeunesse, montre que l'écriture et l'alphabet nourrissent la création artistique depuis le Moyen Âge. Comme le disent les éditeurs de l'ouvrage dans leur présentation de cet article : « Le livre qui met artistiquement en scène lettres et mots crée un espace qui aide le lecteur à *entrer* dans le monde des lettres d'une ou de plusieurs langue(s) » (p. 3 ; italiques des éditeurs). Julia Bohnengel présente quant à elle le cas d'un très intéressant *calendrier plurilingue* de la maison d'édition allemande Arche proposant chaque mois, sur un même feuillet, un texte en langue étrangère (souvent un poème) et sa traduction allemande. Superbe expérience de l'altérité et sensibilisation au fil des jours à la diversité linguistique et culturelle. Les autres études touchent à des genres aussi différents que la *science-fiction*, la *féerie*, l'*autobiographie* et le *roman*, mais aussi le *livre-objet*, la *bande dessinée* et,

plus largement, à la question du « langage des images dans la littérature pour la jeunesse » (article de Biagio D'Angelo) et des « livres d'images » (article de Gerson Pomari). Cette relation entre texte et image(s) traverse les ouvrages narratifs et poétiques, les abécédaires, le livre-objet et, bien sûr, la bande dessinée, dont de grands classiques sont convoqués : de *Max & Moritz* de Wilhelm Buch et *Der Struwwelpeter* d'Heinrich Hoffmann (dans l'étude de Gerson Pomari), au *Sceptre d'Ottokar* et *L'Oreille cassée* d'Hergé, en passant par *Mr Wuffles* de David Weisner.

Une partie de cette publication est consacrée aux stratégies de contournement de la censure sous la contrainte de régimes totalitaires. Maria Teresa Cortez présente le cas de *História de Dona Redonda e da sua gente* de Virginia de Castro e Almeida. Paru en 1942, dans le contexte du régime fasciste de Salazar (1933-1974), ce livre raconte les rencontres par deux jeunes garçons (un Anglais et un Allemand qui séjournent au Portugal en pleine Seconde Guerre mondiale), d'un petit Portugais et d'une petite fille noire qui parle « une sorte de portugais », et surtout de Dona Redonda, auteure de contes de fées, et de Dona Maluka, Anglaise un peu folle qui refuse de grandir. *Maluca* veut dire *folle* en portugais et le « k » ajouté, absent de la langue portugaise, suffit à produire l'effet d'étrangeté, accentué par les superbes illustrations du dessinateur brésilien moderniste Tomás de Melo. Les stratégies de contournement de la censure stalinienne sont quant à elles examinées à partir du rôle du langage poétique dans la littérature russe pour enfants, entre 1917 et 1935. Elisabeth Kaess part du *Conte de ma mère* de Marina Tsvetaeva et remonte à Korneï Tchoukowski, « père fondateur », avec Samuel Marchak, de la « poésie russe enfantine », sans oublier les expérimentations linguistiques de Daniil Harms, la vingtaine de textes destinés aux enfants écrits par Vladimir Maïakovski et les albums-poèmes d'Ossip Mandelstam. Pour les futuristes russes, au premier rang desquels Khlebnikov dont Jakobson a beaucoup parlé, l'enfance était considérée comme une source de réflexion sur le langage et sur la poésie. Par ailleurs, la question très actuelle de la migration et de la langue de l'étranger est abordée par Emer O'Sullivan, grande spécialiste du domaine de la littérature de jeunesse. La sensibilisation des jeunes lecteurs à la diversité des langues, au plurilinguisme et aux interférences culturelles apparaît ainsi avec toute son importance socio-culturelle et ses enjeux démocratiques de critique des nationalismes et des totalitarismes.

La richesse informative de cet ouvrage et les qualités de l'édition de l'ensemble et des nombreuses illustrations sont telles qu'on ne peut qu'en recommander la lecture à tous les comparatistes soucieux du langage et des langues. On quitte ce livre avec le sentiment d'avoir appris tellement de choses que le linguiste qui signe cette note de lecture en est encore lui-même abasourdi et enthousiaste. On en sort surtout avec une envie de relire ces textes qu'on croyait connaître et d'en découvrir d'autres dont on regrette d'avoir ignoré l'existence jusqu'à maintenant.

Factualité et littérature

Corinne Fournier Kiss (Université de Berne)

Daniel Annen et Régine Battiston (éds.), *Les littératures suisses entre faits et fiction*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Helvetica », 2019, 254 pages.

La factualité du récit littéraire

Introduction théorique¹

Si le gain cognitif retiré de la lecture des textes de fiction n'a jamais été vraiment remis en question (sinon par certains anti-cognitivistes ayant une conception étroite de la connaissance²), ce gain cognitif a cependant rarement été rapporté à la vérité factuelle, historique et scientifique, de ce qui est raconté : pour spécifier ce gain, d'autres aspects de la connaissance sont convoqués, telles que les composantes humaines, émotionnelles, morales, comportementales, conceptuelles, pratiques, etc.³

Les narrations littéraires contiennent-elles des éléments factuels et tendent-elles à consigner la façon dont « les choses se sont réellement passées »⁴, comme c'est le cas dans l'autobiographie ou l'Histoire ? Cette question n'a peut-être jamais été sérieusement posée avant le dernier tiers du XX^e siècle, car la valeur d'une fiction littéraire était jusque-là clairement évaluée indépendamment de son hypothétique factualité. Ni l'auteur, ni le lecteur, ni le critique littéraire ne semblent avoir fait du « est-ce que cela est bien arrivé » leur préoccupation principale : « Sur une histoire inventée, on

1 Cette introduction théorique ne figure pas dans l'ouvrage recensé et relève de la responsabilité de l'autrice du compte rendu.

2 Cf. par exemple Jerome Stolnitz, « On the Cognitive Triviality of Art », *British Journal of Aesthetics*, n° 32(3), 1992, p. 200 : « Artistic truths are preponderantly, distinctly banal. Compared to science, above all, but also to history, religion, and garden variety knowing, artistic truth is a sport, stunted, hardly to be compared » ; ou Gregory Currie, « Creativity and the Insight That Literature Brings », dans Elliot Samuel Paul et Scott Barry Kaufman (dir.), *The Philosophy of Creativity: New Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 51-52 : « Paradoxically, the sheer complexity of great narrative art, so often taken as a sign of cognitive richness and subtlety, may increase its power to spread ignorance and error ».

3 Cf. Berys Gaut, « Art and knowledge », dans Jerrold Levinson (dir.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 437-439.

4 Leopold von Ranke, cité par Edward Hallett Carr, *Qu'est-ce que l'histoire ?*, Paris, La Découverte, 1988, p. 53.

ne pose pas de question ».⁵ Que les romans et les récits mettent pourtant vraiment en scène des éléments puisés dans le monde réel (géographie, histoire, personnages authentiques, coutumes, etc.) ? Qu'à cela ne tienne, il n'en reste pas moins que « la caractéristique essentielle d'un texte de fiction est d'être une assertion non vérifiable »⁶ et que « le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait à la réalité se transform[ant] en élément de fiction, comme Napoléon dans *Guerre et paix* ou Rouen dans *Madame Bovary* ».⁷

Le problème ne se pose pourtant plus de la même façon aujourd'hui : tout porte à croire que la factualité puisse désormais devenir un critère de littérature à part entière et même jouer un rôle dans ce qui permet de définir une littérature comme étant une grande littérature. L'évolution de la façon dont les prix littéraires sont attribués le confirme : pour ne mentionner que le cas le plus flagrant, le prix Nobel de littérature 2015 a été décerné à la journaliste biélorusse Svetlana Aleksievitch, dont les récits n'ont pas été salués pour leur valeur esthétique, mais pour leur aptitude à transmettre des témoignages et décrire des « faits vrais » : la catastrophe de Tchernobyl, les conditions de vie sous le communisme, la guerre. Gérard Genette, dans *Fiction et diction* (1991), montre que de fait, le factuel a toujours existé dans le fictionnel et inversement, et que la frontière n'a jamais été étanche entre les deux régimes. L'époque contemporaine, cependant, se distingue par sa prise de conscience du phénomène, qu'elle exacerbe, valorise et va même jusqu'à transformer en besoin. La fiction (le roman, le conte, la nouvelle) et la non-fiction (l'autobiographie et l'histoire) empruntent l'une à l'autre de plus en plus de traits distinctifs, ce qui lui fait dire que « les genres peuvent fort bien changer de normes »⁸ – et ce sur quoi, dans *Fait et fiction* (2016), Françoise Lavocat renchérit que « c'est justement l'oscillation à la frontière entre fait et fiction qui est intéressante ».⁹

Objectif de l'ouvrage

C'est sur cette « oscillation intéressante » que se penche le livre édité par Régine Battiston et Daniel Annen : « Dans ce volume, les contributeurs souhaitent montrer la relation entre fictionnel et factuel dans les littératures suisses » (p. 5). Il s'agira donc d'être attentifs, dans l'ensemble de la littérature contemporaine suisse (romande, alémanique et italienne), à la porosité

5 Proverbe yiddish.

6 Karlheinz Stierle, « Réception et fiction », *Poétique*, n° 39, 1979, p. 299.

7 Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 37.

8 *Ibid.*, p. 93.

9 Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 56.

des frontières entre ces deux catégories, d'insister sur leur fluidité et de mettre en lumière « les différentes manières qu'ont inventées les écrivains pour jouer avec les faits de la vie réelle afin de produire de la fiction littéraire mettant en scène cette vie réelle » (*ibid.*).

Deux exemples extrêmes et opposés

Les extrêmes de ce balancement conscient entre factuel et fictionnel, tantôt ludique et assumé, tantôt hésitant et redouté, peuvent être représentés par l'œuvre de Dürrenmatt respectivement de Zschokke.

Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) fait figure de paradigme d'une association maîtrisée entre le factuel et le fictionnel. Comme le montre Jacqueline Bel dans « Fictionnalité et factualité chez Friedrich Dürrenmatt », sa méthode d'écriture repose sur une combinaison délibérée des deux régimes : ses pièces de théâtre et ses récits prennent tous pour point de départ un élément factuel ; puis celui-ci, associé à la réflexion de l'écrivain, déclenche une production fictionnelle régie par la « panne » tragique et le grotesque, qui sont ses outils privilégiés pour dévoiler des vérités universelles et donner une valeur d'exemplarité à ses intrigues et à ses personnages : « Je confronte le monde tel que je le vis à un monde opposé tel que je le pense ».¹⁰

L'autre extrême est représenté par l'écriture de Matthias Zschokke (*1954) ; chez lui, comme l'atteste l'analyse de Daniel Rothenbühler dans « Subversion communicative – L'irruption du factuel dans la prose de Matthias Zschokke », le factuel et le fictionnel sont indémêlables. Dans ses récits, ils se parasitent l'un l'autre non pas pour produire un effet de sens, mais au contraire, pour les faire sombrer dans un chaos formel et sémantique que les structures discursives établies sont impuissantes à récupérer. L'esthétique du grotesque de Dürrenmatt, qui ouvre la porte sur l'universel, laisse chez Zschokke place à une esthétique du trou et de l'anarchie. Toutes les deux disent certes le chaos du monde, mais la première le fait en le figurant et en s'efforçant par là même de le maîtriser, la seconde en le mimant formellement par le refus d'un discours généralisant et cohérent.

L'écriture de soi

L'introspection, la confession, ou encore l'analyse de sa mémoire et de son imagination, sont consubstantielles à la littérature suisse dès ses débuts, tendance sans doute imputable à l'impact exercé par la Réforme sur l'ensemble

¹⁰ Friedrich Dürrenmatt, *Dramaturgie des Labyrinths*, cité par Jacqueline Bel, p. 80.

du monde helvétique.¹¹ Le premier récit autobiographique moderne a d'ailleurs été écrit par un Genevois, le Jean-Jacques Rousseau des *Confessions*. Cette tradition se poursuit à l'époque contemporaine, comme l'atteste l'importance prise par la problématique du « comment se raconter » dans une grande partie des œuvres discutées dans ce volume. Comment se raconter depuis que, selon une formulation de Sylviane Dupuis, « la troublante ambiguïté du vrai et faux, de la sincérité et de l'invention », est « devenue évidente aux XX^e et XXI^e siècles pour les lecteurs de la modernité » (p. 228) ? Comment oser même se raconter depuis qu'il a été affirmé que l'auteur est mort¹² ? L'autobiographie, genre rangé du côté du factuel, devient suspecte, et si les écrivains suisses la pratiquent encore, ils ne le font plus de manière naïve, mais en greffant sur elle des commentaires « métabiographiques »¹³ visant puissamment à relativiser sa factualité narcissique.

Autobiographie et métabiographie

Emily Eder, dans « La fonction des faits réels dans l'autobiographie d'Urs Widmer », analyse le cas de *Reise am Rande des Universums* (2003). Dans cette autobiographie qui est aussi son dernier ouvrage, Urs Widmer (1938-2014) note d'emblée qu'aucun écrivain sain d'esprit n'écrit d'autobiographie et que de toute façon, ce terme ne signifie pas grand-chose puisque tout acte de se souvenir est un acte d'invention – que ces souvenirs soient personnels ou collectifs. Selon Eder, même la tentative de Widmer de placer à la fin de chaque chapitre des faits réels historiques pour équilibrer par une factualité pure les défaillances de la mémoire personnelle, est vouée à l'échec. À défaut d'une fiabilité des faits rapportés, Widmer tente au moins de nous convaincre de sa sincérité en s'appuyant sur diverses stratégies narratives, telle que celle de prendre le lecteur à témoin dans les processus de remémoration et d'écriture.

Catherine Safonoff (*1939), dans son autobiographie intitulée *La distance de fuite* (2017), réfléchit également sur le rapport entre l'expérience vécue et l'écriture. Daniel Maggetti, dans « Je n'ai pas écrit pour la justice et la police. *La distance de fuite* de Catherine Safonoff », relève qu'un leitmotiv traverse cet ouvrage, à savoir la conviction que « s'il est une chose que l'on possède, sans doute la seule, c'est une histoire personnelle » (p. 98). Mais il souligne

11 Cf. par exemple Alfred Berchtold, *La Suisse romande au cap du XX^e siècle*, Lausanne, Payot, 1966, *passim*.

12 Je renvoie ici bien sûr à l'essai de Roland Barthes, « La mort de l'auteur », publié d'abord en 1968 dans la revue *Manteia*, puis repris dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 63-71.

13 Terme non utilisé par les auteurs des articles du volume.

également la prise de conscience de l'autrice : plus on s'efforce de transposer fidèlement ce qui a vraiment eu lieu, plus se produit une déperdition de profondeur et d'intensité des événements racontés. Safonoff en vient même à constater que ses autres ouvrages sans prétentions ouvertement autobiographiques (tout en étant lourds de biographèmes), en disent plus sur elle-même et sur sa vie que ce dernier livre, qui se voulait pourtant strictement factuel.

L'autofiction

La plupart des écrivains suisses, cependant, renoncent à l'autobiographie au sens strict, c'est-à-dire que même en recourant à un « je » narratif qui présente de fortes ressemblances avec l'auteur, ils ne posent plus l'équivalence auteur-narrateur-personnage, et ils participent à l'instar d'autres écrivains européens à l'élaboration du nouveau genre de l'autofiction, définie par Serge Dobrovsky comme une « fiction d'événements et de faits strictement réels » (cf. Battiston p. 6 et Maffli p. 23-24) – à savoir comme un genre où les deux catégories du factuel et du fictionnel peuvent librement et consciemment être brouillées. Pour reprendre une expression de Dorrit Cohn, « le pacte autobiographique est enchâssé dans un pacte fictionnel ».¹⁴

Ilma Rakusa (*1946), dans son autofiction *La Mer encore* (*Mehr Meer*, 2009), mime le mouvement fluide de va-et-vient du factuel au fictionnel et du fictionnel au factuel à de multiples niveaux, comme le montre Stéphane Maffli dans « *Le double Je* d'Ilma Rakusa dans le récit *La Mer encore* ». Cela est vrai au niveau de l'indication du genre, pour lequel elle invente un néologisme : « passages de la mémoire » (*Erinnerungspassagen*) ; au niveau des événements narrés, en particulier des dialogues rapportés, qui renvoient à des « faits historiques » mais sont ensuite reconstruits à l'aide de « phrases trop complexes pour paraître authentiques » (p. 31) ; au niveau des deux photos qui illustrent la quatrième de couverture du livre : une photo de fillette qui correspond au personnage, une photo de femme adulte correspondant à la narratrice exprimant ses souvenirs, et « les deux images prises ensemble se rapport[a]nt à l'auteure physique » (p. 33) ; au niveau du péri-texte, lui-même extrait du récit, et qui abonde en termes explorant les passages et les frontières : *Unterwegskind*, *übersetzen* (traduire) et *über-setzen* (passer d'une rive à l'autre).

Dans son étude « De la recherche de l'identité à l'écriture de soi : Max Frisch et l'autofiction », Régine Battiston fait remarquer que l'œuvre entière de Max Frisch (1911-1991) peut être placée sous le signe de l'écriture de soi. Frisch, un adepte de l'existentialisme qui préconise de choisir son destin plutôt que de le subir, ne cesse pourtant de tomber et retomber dans une

¹⁴ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 56.

manière de compulsion de répétition : la thématique de l'échec du couple, vécue au niveau personnel, est répétée, reprise et infiniment variée sur le plan de son écriture romanesque. Dans *Montauk* (1975), une œuvre à mi-chemin entre l'autofiction et l'autobiographie, racontée tantôt à la première, tantôt à la troisième personne, il devient clair que de ce point de vue, toute tentative de distinguer le fictionnel et le factuel est par avance vouée à l'échec.

Le cas des deux frères Yves Laplace (1958) et Benoît Damon (1960), examiné par Sylviane Dupuis dans « Yves Laplace, *La Réfutation*, Benoît Dumont, *Le Cœur pincé* : deux récits autobiographiques en miroir », est exemplaire en ce qui concerne l'invasion du factuel par le fictionnel. Chacun des deux écrivains rédige (presque) au même moment une œuvre écrite à la première personne à partir d'un fait de base identique : en 1994, leur père perd l'usage de la parole et de la mémoire. L'un écrit un roman familial, *La Réfutation* (1996), l'autre un journal en alternance avec des histoires d'enfance, *Le Cœur pincé* (1997). La comparaison entre ces deux œuvres aboutit à un résultat surprenant : leurs différences dans la forme aussi bien que dans le fond trahissent une incompatibilité fondamentale et indiquent bien la part importante jouée dans la narration par la construction et la fictionnalisation du factuel.

Pour décrire la façon dont le factuel et le fictionnel se mêlent dans les autofictions de Gertrud Leutenegger (*1948), Daniel Annen, dans « Gertrud Leutenegger : entre absence et présence, entre perte et amour », emprunte au philosophe allemand Walter Benjamin son concept d'« image dialectique » : dans ou sur le réel des récits de Leutenegger vient régulièrement se nicher respectivement se superposer une image onirique ou psychique, passée ou future. C'est dire que chez l'écrivaine schwytzoise, un même substrat factuel peut libérer des allusions qui dépassent cette factualité et ouvrent à d'autres dimensions, et que la succession diachronique du factuel est remplacée par la simultanéité synchronique des lieux et des événements. Cette perception pluridimensionnelle de la réalité¹⁵ aurait pour fonction, selon Annen, de donner accès à « des gisements de sens que la modernité refoule en rationalisant, en catégorisant le monde et en séparant les êtres humains » (p. 217).

15 Si le terme de fantastique n'est pas utilisé par Annen, ce type de perception palimpsestique décrit par Walter Benjamin a été défini par Corinne Fournier Kiss comme un élément clé du fantastique moderne, dont la fonction serait « de se ressaisir, de manière si fugitive et si partielle soit-elle, de l'*Erfahrung* sérieusement mise à mal » dans la vie moderne « au profit de l'*Erlebnis* ». Cf. Corinne Fournier Kiss, *La Ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle (1860-1915)*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2007 (quatrième de couverture).

L'écriture engagée

Les littératures suisses sont cependant également traversées par d'autres orientations que l'introspection, et elles développent notamment, à partir de la Deuxième Guerre, une tendance qui va même à rebours de celle de l'écrivain qui fait de sa vie un cas littéraire. Voici comment Lukas Bärfuss la définit dans son entretien avec Régine Battiston au début du volume : « Il faut chercher l'Autre, faire une hypothèse, où est l'Autre – où est le Je, le Tu et le Toi » (p. 20). Cette recherche de l'Autre passe souvent par l'écoute de la parole des marginaux et des grands oubliés de l'Histoire.

Littérature et immigration

Deux essais du volume sont consacrés à l'analyse des figurations littéraires de l'immigration italienne, telle qu'elle a eu cours sur le territoire suisse dans la deuxième moitié du XX^e siècle et dans les conditions d'une pratique helvétique xénophobe (incarnée par le politicien James Schwarzenbach).

Tania Collani, dans « L'immigration en fiction : portrait helvétique des Italiens en barbares », insiste sur l'importance des histoires avec « petit h » qui s'écrivent à partir de l'Histoire avec un « grand H », car elles donnent à entendre des gémissements non entendus, des paroles gelées par la misère de la discrimination, des revendications écartées parce que provenant de « barbares ». Les histoires individuelles d'immigrés italiens venus travailler en Suisse, telles qu'elles sont présentées par exemple dans *La Vermine* (1970) d'Anne Cunéo (1936-2015), *Liquidia* (2017) d'Anna Felder (*1937) ou *L'Italienne* (1998) de Sylviane Roche (*1949) et Marie-Rose De Donno (*1950), relèvent certes d'une littérature qui fictionnalise la grande Histoire, mais en même temps, elles visent à « amplifier le fait historique par des expédients rhétoriques » (p. 153), le plus flagrant étant celui d'une voix narrative faisant appel au procédé de la « choralité ».

Maiser (2017), roman en vers de Fabiano Alborghetti (*1970), a été écrit sur la base d'un témoignage (celui de Chiara, l'épouse de l'écrivain) sur la vie d'un émigré italien désormais décédé (Maiser, le père de Chiara). L'étude de Martina Della Costa, « Alborghetti et le partage de la mémoire – *Maiser* : une <histoire commune>, une <histoire d'ensemble> » insiste sur la difficulté du travail du poète qui, en accueillant un témoignage rapporté et donc déjà entaché de fiction, s'engage à explorer, s'appropriier et reconstituer une mémoire individuelle (celle de Maiser) et collective (celle d'une communauté d'immigrés italiens), de même qu'à reconstruire l'oralité d'un langage qui n'est plus. Le « je » est bien là, mais il n'existe qu'en fonction de l'écoute et de la restitution de plusieurs autres voix, en friction constante les unes avec les autres, parce que luttant tantôt contre l'oubli du factuel de la vie d'un

individu ou du factuel d'une communauté, tantôt contre la fiction qu'implique toute narration orale et écrite.

Le roman policier

Si, selon Sylvie Jeanneret dans « Fictionnalité et factuel dans le roman policier de Suisse romande : Joël Dicker, Joseph Incardona, Sébastien Meier », tout roman policier repose par définition sur un brouillage du factuel et du fictionnel, le roman policier suisse contemporain se caractériserait en outre par une forme d'engagement : tout en continuant à tirer parti des nombreuses stratégies « fictives » habituelles pour maintenir le suspense et susciter l'empathie du lecteur (focalisations multiples, behaviorisme, temporalité éclatée), il s'appuie encore sur certains événements authentiques ayant terni l'image de notre pays, stimulant par là même l'éveil critique du lecteur. Cette prise en charge d'une réflexion et d'une critique sociale ou politique ne sombre cependant pas nécessairement dans la tragédie, mais témoigne au contraire de la capacité d'hybridation du polar suisse à plusieurs niveaux : son hybridation entre le factuel et le fictionnel se voit souvent doublée par une hybridation entre le tragique (du point de vue historique, politique ou social) et le grotesque ou le théâtral (ostentation des éléments de montage du récit, etc.).

Le roman policier *Le Royaume de Matto* (*Matto regiert*, 1936) de Friedrich Glauser (1896-1938) est une autofiction avant la lettre : l'enquête, qui se déroule dans la clinique psychiatrique de Randlingen, parle à mots couverts des multiples internements de l'auteur dans la clinique de Münsingen, et le fictionnel et le factuel s'imbriquent de manière complexe selon le principe d'une double mise en abyme, pourrait-on dire. L'écriture de la folie, parce qu'elle pousse au dépassement du monde réel et à la création de mondes imaginaires, est envisagée par Hubert Thüring dans « La folie dans la littérature : *Le Royaume de Matto* de Friedrich Glauser, lu avec et contre Michel Foucault », comme pouvant servir de figuration du récit littéraire, basé sur le même glissement entre le factuel et le fictionnel. Ce glissement subit un redoublement dans la trame de ce roman policier, où la folie tente d'être saisie factuellement – d'une part par l'institution disciplinaire (qui considère la folie comme maladie clairement délimitable et pouvant être traitée), d'autre part par le détective (pour qui le crime a laissé des traces qu'il s'agit d'interpréter). Mais dans ce roman, les indices concrets censés conduire à des diagnostics et à des résolutions d'énigmes ne parviennent pas à être maintenus dans le factuel et chutent invariablement dans le fictionnel.

Bilan

Les douze analyses ici réunies offrent un bon tour d’horizon de l’évolution contemporaine des littératures suisses et témoignent de la visibilité qu’elles méritent, de par l’actualité des problématiques abordées, au sein des littératures européennes, voire mondiales. Une petite réserve pourrait être émise quant à l’effet d’ensemble du volume : il manque une solide assise théorique commune pour lancer la discussion. La définition du factuel n’étant pas rigoureusement posée au départ, elle varie légèrement selon les textes. Strictement parlant, le factuel est bien appréhendé comme désignant des faits réels, mais parfois, ce concept devient interchangeable avec ceux de vérité ou de sincérité, parfois encore il est assimilé à un souci réaliste de rendre des détails (un « effet de réel » plutôt qu’un « fait réel »). Le factuel, la vérité, la sincérité, le réalisme : tous ces termes sont très proches et vont souvent de pair les uns avec les autres, mais ils ne sont pas nécessairement synonymes. Cette observation n’enlève cependant rien au grand plaisir éprouvé par la lectrice à traverser, parallèlement aux frontières linguistiques et culturelles helvétiques, les « frontières du récit ».

The Persian Whitman

Greybeard Sufi with something American in his Pocket

Philip Gerard (Université de Lausanne)

Behnam M. Fomeshi, *The Persian Whitman: Beyond a Literary Reception*, Leiden, Leiden University Press, 2019, 200p.

Walt Whitman was never comfortable with the idea of finishing the sprawling poem that occupied him for four decades. “I announce an end,” he declares in the final section of *Leaves of Grass*, “that shall lightfully and joyfully meet its translation¹.” Since that announcement, Whitman’s poem has been the object of countless translations, shaping the development of modern poetry across the Americas, Europe, Asia and the Middle East. In his eclectic, eye-opening monograph, Behnam M. Fomeshi focuses on one such history of translation, examining the circumstances and tracing the effects of Whitman’s reception in twentieth-century Iran. With conceptual tools drawn from new historicism and contemporary reception theory, Fomeshi presents several scenes from the life of the poet he calls “the Persian Whitman.” The Persian Whitman is a notional construct that Fomeshi invents to narrate this multivalent history of reception: an expatriated poet who changes his attitude and attire as modern Persian society transitions through periods of nationalism, quietism, and dissidence and as Persian poets reappraise, renew, and reject traditional poetic forms and subject matter. Fomeshi’s argument, thoroughly compelling if not strikingly original, is that the Persian Whitman emerges as the “outcome of a dialogue [...] between the Persian culture and the American poet” (p. 9). This dialogue, sustained now for nearly a century, is polyvocal, ironic, and often self-contradictory. Thus, Fomeshi notes that when he first crossed the border in 1922, “the Persian Whitman was a conventional Iranian modernist, not meddling with religion” (p. 168). Not so today. In the Islamic Republic, “the Persian Whitman is a modern poet-prophet” (p. 138). Fomeshi’s task is less to reconcile such divergences than to contextualize them. In this respect, *The Persian Whitman* does more than track the changes in Iran’s relationship to Western literature and American culture over the course of the twentieth century; it sketches the course of modern Persian poetry. The complexity of this history amply vindicates Fomeshi’s claim that the cultural landscape of modern Iran is anything but black and white. Even after 1979, modern Persian poetry “contains multitudes”, including multiple versions of Walt Whitman.

1 Walt Whitman. *Leaves of Grass: The Complete 2855 and 1891-92 Editions*. New York: Library of America, 2011. P. 610.

Fomeshi's argument unfolds over nine chapters that move through the history Whitman's Persian reception in loose chronological order. Fomeshi does not claim to provide an exhaustive account of Whitman's presence in Iran, and even readers unfamiliar with modern Persian poetry will likely sense the omissions. Cyrus Parham's 1960 translation, for example—the first book-length translation of Whitman into Persian—is curiously marginalized, and there is no discussion of Whitman's place in Iranian anthologies of English-language poetry. That said, Fomeshi's selectivity gives him the freedom to sample the wide variety of Iranian discourses that have laid claim to Whitman's name, image, or poetry. In this spirit, *The Persian Whitman* pairs the analysis of translations with the layered histories of what Fomeshi calls Whitman's "creative", "critical", and "political" receptions. Fomeshi's text moves deftly between the close reading of poems, the biographies of poets, the summery of political events, as well as discussions of various peritexts (book covers, prefaces, tables of contents) and epitexts (reviews, interviews, images). This sensitivity to Whitman's multiple Persian lives produces *The Persian Whitman's* particular critical traction and allows its author to lay out the subtle and not so subtle ways in which poets, translators, and critics have used Whitman alternately to contest or to shore up the authority of domestic literary movements and institutions. This is particularly the case after the Revolution, when "Occidentosis" is declared a threat to the Islamic Republic, and the image of "Walt Whitman, American, one of the roughs" is exchanged for the serene, non-threatening countenance of a Persian mystic.² The outfit, however, is often misleading. Although the beard and beatitude evoke a long-standing tradition of court poets, the Whitman of contemporary Iran does not toe the official line. "The laughing philosopher", Fomeshi remarks, "has something American in his hand, hidden in the pockets of his Persian costume, ready to be offered to the Persian audience" (p. 160).

Fomeshi notes in the introduction to *The Persian Whitman* that the subsequent chapters can be profitably read in any order. This is a virtue of his text, which, at the cost of some repetition, permits the reader to enter and exit where they please. The first three chapters are devoted to Whitman's American contexts, to the editorial history of *Leaves of Grass*, and to the key features of its poetics. The discussion focuses on topics that become important for Whitman's Persian reception: democracy, modernization, nationalism, free verse, etc. This principle of selection unfortunately precludes meaningful treatments of Whitman's use of homoerotic imagery, his complex views on slavery, or his defense of gender equality. Although selective, these three chapters cover familiar terrain, and readers acquainted with the scholarship of David Reynolds or Gay Wilson Allens may safely jump ahead to the more groundbreaking work of the chapters that follow.

² Cf. Whitman, *Leaves of Grass* (as note 18). P. 50.

Chapter 4 moves from nineteenth-century America to early twentieth-century Iran, where, in 1922, the critic Mīrzā Yūsif Khān I'tisām Mulk Ashtiyānī publishes a partial translation of “The Song of the Broad Axe” in his journal *Bahar*. Associated with the Constitutional Revolution (1906–1911), *Bahar* was a major organ for the dissemination of Enlightenment ideas in translation as well as a forum for a new, democratic discourse modelled on Western and above all French precedents. I'stiamī's translation at once partakes in the era's progressive spirit and reveals that spirit's limitations. Thus, whereas “The Song of the Broad Axe” becomes an important source for the *topos* of the modern city in Persian poetry, other elements of Whitman's poem do not translate. Citizenship, for example, posed problems for the fledgling constitutional movement, as did Whitman's Quaker-infused religiosity and progressive attitudes on gender. Indeed, Fomeshi's discussion of self-censorship in I'stiamī's translation reveals how poetry's much-debated “untranslatability” is far more complex a phenomenon than formalists would have us believe. In the Persian context, untranslatability is at once historically situated and ethically and politically implicated, forcing us to consider not only what *can* be translated but also what *may* or *ought to* be translated.

Chapter 5 turns to Whitman's contribution to the emergence of poetic modernism in Iran and particularly to his significance for the poet Nīmā Yūshīj, who pioneered Persian New Poetry in the 1930s and 1940s. Fomeshi observes that Nīmā cited Whitman's free verse to defend his own departures from classical meters and verse forms. Indeed, for Fomeshi, when Nīmā applauds Whitman for developing a “poetry free from the manacle of meter and rhyme” (quoted on p. 95), Nīmā is in fact praising his own innovations—an argument that moves Fomeshi to claim that “Whitman was a *nom de plume* for Nīmā himself” (p. 97). Of course, given that only one translation of Whitman's verse existed in Persian at the time, Nīmā nominated himself spokesperson for a nearly silent poet. Nonetheless, his association with Whitman stuck, such that Nīmā's New Poetry became what Haun Saussy would call Whitman's Persian “sponsor”, the principal mediator of his Iranian reception.³ Or, in Fomeshi's words, “Persian-speaking people tend to look at Whitman through Nīmā or the other way around” (p. 115).

Chapters 6, 7, and 8, pursue Whitman's subsequent reception along three other axes, examining how Whitman's imagery fused with the traditional *topoi* of Iranian poetry, how his example figured in the leftist intellectual milieu of the 1940s and 1950s, and how, after the Revolution, his image was inducted into an iconographic tradition of poet-mystics. Chapter 6 presents Whitman's “The Noiseless Patient Spider” as an intertext informing Parvīn I'tisāmī's revision of the *munāzirih* genre in her 1941 poem “God's Weaver.”

3 See Haun Saussy. *Translation as Citation: Zhuangzi Inside Out*. New York: Oxford University Press, 2017.

In a fascinating if somewhat speculative reading, Fomeshi argues that Parvīn, Iran's first major woman poet, "cross bred" the spiders of traditional Persian poetry with the industrious insect of Whitman's poem to produce a feminine image of the poet-weaver without precedent in Persian literature. The seventh and next chapter leaves the literary bestiary for the heady political milieu of postwar Iran. It focuses on the intellectual Ihsān Tabarī. Tabarī cemented the connection between Nīmā and Whitman, defending the former and translating the latter for the pages of the leftist journal *Nāmi-yi Mardum*, and thereby establishing a political reading of both poets in Iran. Chapter 8 leaps from the mid-century reception ahead to post-Revolutionary Iran and the politics of Whitman's image within Islamic Republic. Somewhat like the myth of the "good gray poet" that Whitman cultivated late in life to offset the image of the confrontational, open-shirted tough of his youth, after the Iranian Revolution, Whitman's relationship to Nīmā's politically engaged, oppositional poetry was suppressed and his affinities with the apolitical, mystical tradition of Sipihrī and Rūmī emphasized. Fomeshi's argument focuses on the public image put forward by two book covers from the 2010s; sadly, there is no extended discussion of how Whitman's evocation of the "greybeard sufi, [...] in the teeming Persian rose-garden" from his late poem "A Persian Lesson" already anticipates this appropriation.⁴ Nonetheless, the short tour through the history of representations of the "laughing philosopher" is well executed and sets the stage for *The Persian Whitman's* important, final turn.

Fomeshi devotes chapter 9 to Persian Whitman's post-2009 avatars. These pages are the most sophisticated and rewarding analyses in the monograph, and Fomeshi uses them to introduce complexities only hinted at before. As Fomeshi notes early on, one of the paradoxes of Whitman's Iranian reception is that despite the institutionalization of anti-Western discourse in 1979, "Whitman is even more strongly present in this post-Revolutionary period than in the previous period" (p. 6). According to Fomeshi, Persian Whitman's surprising vitality is explained by his ability to contain contradictions. More specifically, by wrapping their translations in the familiar iconography of the non-threatening "laughing philosopher", Whitman's contemporary translators have been able to insinuate a dissenting, democratic, and anti-dogmatic discourse between the covers and in the margins of their editions. Emblematic of this layering of discourses is the back cover of Farid Ghadami's 2010 translation, which features an excerpt from "Song of the Open Road". Typically, Persian texts are justified on the right margin. The quoted verses from Ghadami's translation – verses celebrating freedom of movement and independence of thought, lines that break from the Islamic Republic's "official line" – are pointedly justified on the *left*.

⁴ Cf. Whitman. *Leaves of Grass* (as note 18). P. 650.

As instructive as such introductions to the competing cultural and political discourses of contemporary Iran are, they also point to *The Persian Whitman's* two greatest shortcomings. The first of these – all the more baffling given his commitment to careful historicization – is Fomeshi's tendency *not* to introduce the secondary sources from which he quotes. The reader must consult the endnotes to learn whose biography of Whitman, whose assessment of Western democracy, or whose summary of the Iranian Writers' Congress they are reading. The cumulative effect of such neglect is a dehistoricization that runs counter to *The Persian Whitman's* stated aims. The study's second weakness lies in its refusal to follow the discourses it studies beyond the boundaries of modern Iran. While this reader certainly sympathizes with Fomeshi's intention to follow Persian Whitman beyond the walls of American Studies, he regrets that there was not more attention to Whitman's engagement with the contested frontiers of his own nation and his profound sensitivity to the violence that such borders both provoke and contain. Of the American Civil War, Whitman once wrote, "my book and the war are one."⁵ Whitman's nationalism matured into a deep commitment to the Union cause that resonates uncannily with the civil conflicts that once again threaten to undo the American Republic. Although Fomeshi situates Whitman's democratic poetry in relation to the politics of Iran's "Green Revolution", he fails to reflect on Whitman's ongoing relevance in the country of his birth. At stake here is not the repatriation of the Whitman to his "native" land but the fresh perspective that Whitman's *Persian* reception casts on his *American* legacy. If Fomeshi delivers on his promise to offer us a *Persian* Whitman, his book has yet to realize the *globalization* of American literature evoked in his introduction. And yet, it is to Fomeshi's credit that his compelling monograph leaves no doubt about how promising the study of *global* Whitman would be. Fomeshi shows us that the global Whitman is a multitudinous Whitman, a poet whose contradictions necessitate a profoundly comparative approach. In the end, this is not an *other* Whitman. In the end, it is the Whitman who promised to "lightfully and joyfully meet [his] translation." It is *Vālt Vitman*, "greybeard sufi" with an American broad axe under his robe, a kaleidoscope, "a kosmos."

5 Cf. Whitman. *Leaves of Grass* (as note 18). P. 168.

