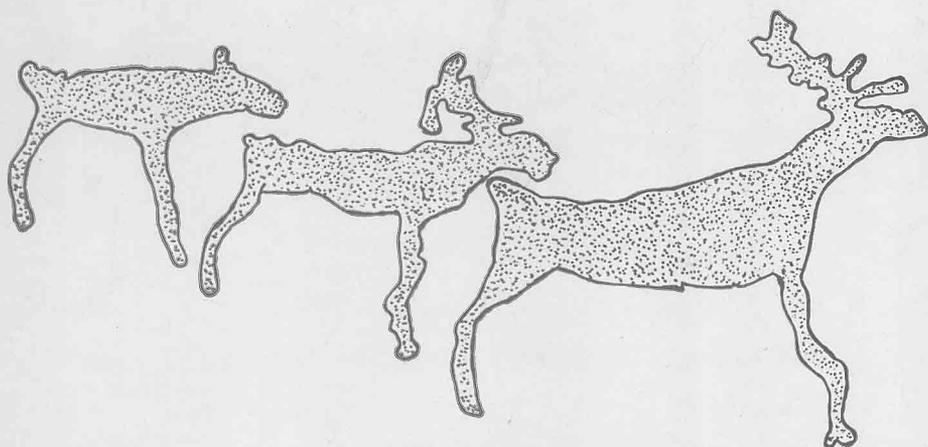


BOREALES

REVUE DU CENTRE DE RECHERCHES INTER-NORDIQUES



N° 22-23

Huitième année

1982

BORÉALES

Revue du Centre de Recherches Inter-Nordiques publie des articles
et des études portant sur les régions polaires et circumpolaires.

Directeur de la publication :

CHRISTIAN MALET

Comité ayant participé à la Rédaction du présent numéro :

DENISE BERNARD-FOLLIOT

ELYANE BOROWSKI

ANJA FANTAPIE

HENRI-CLAUDE FANTAPIE

ANNA KOKKO-ZALCMAN

MARIO MOUTINHO

VENKE SLETBAKK

MARC TUKIA

Secrétaire de rédaction :

KATRINE WONG

Directeur de la photographie :

BERNARD-FRANK VIAU

Prix du numéro : 30 francs

Abonnement simple : 1 an (4 numéros) : 100 francs

Etranger : 125 francs

Abonnement de soutien : 300 francs

**Siège social : Centre de Recherches Inter-Nordiques (C.R.I.N)
28, rue Georges Appay 92150 SURESNES Tél. : 772-73-78**

Revue inscrite sur les registres de la Commission Paritaire
par décision du 13. 09. 1976

des Publications et Agences de Presse sous le N° 58211

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayant cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du code pénal.

EDITORIAL

« Vos lois et votre justice ! C'est bien sur elles que je voulais tirer », dit dans la pièce de théâtre « La Femme de l'ouvrier » de Minna Canth, créée en 1885 au Théâtre National de Finlande, la jeune tzigane aux autorités qui viennent l'arrêter.

En Finlande, dans une société pourtant en avance sur le reste du monde par ses lois électorales accordant dès 1906 le droit de vote simultanément aux hommes et aux femmes, il a fallu, au delà de la législation, lutter contre une organisation sociale « faite par les hommes et pour les hommes ». L'engagement des écrivains femmes se situe alors dans le prolongement des idées du réalisme scandinave et notamment norvégien que l'œuvre d'Ibsen représente si bien. En même temps ils est intéressant de noter que les intellectuels scandinaves avaient trouvé en France un terrain fertile pour la diffusion de leurs œuvres. Cette rencontre n'était pas fortuite et ses échos résonnèrent en Finlande où les lettres furent influencées par l'œuvre de Maupassant, la vision théâtrale de Copeau, les conceptions musicales de d'Indy.

Sans systématisme, ce numéro tourne autour de la littérature, des femmes et de la Finlande. C'est un numéro ouvert, c'est à dire que cette réflexion non dirigée se prolongera dans les parutions à venir.

Aujourd'hui, nous avons voulu saisir quelques aspects du féminisme littéraire en partant du centenaire de L. Onerva avec un article de sa biographe, Reetta Nieminen. Autour de son œuvre que nous retrouverons dans la prochaine parution de *Boréales*, sont réunies des études générales sur la situation féminine au début de ce siècle, vue par plusieurs littérateurs femmes et sur un aspect particulier en parcourant la vie et l'œuvre d'Ain'Elisabet Pennanen. En complément, il nous a paru nécessaire de nous référer aux textes mêmes et nous remercions les propriétaires des droits sur l'œuvre de Maria Jotuni de nous avoir autorisé à traduire et reproduire quelques unes de ses nouvelles.

Mais, avons nous dit, ce numéro ne se veut ni spécialisé ni exhaustif, aussi une large

place a été réservée pour présenter des articles qui de près ou de loin ont des liens avec notre sujet principal.

Anja Rastas nous fournit la principale transition, femme poète pleureuse, carélienne de surcroit, elle nous rappelle opportunément que le carélianisme réapparaît, vivace, dans la culture finlandaise d'aujourd'hui. A cette occasion, les articles de Hannes Sihvo et Heikki Kirkinen ouvrent par la littérature ou la polémique, une porte qui ne sera — soyons en sûrs — pas refermée de sitôt.

L'actualité ainsi abordée n'est pas oubliée, musicale bien sûr avec en particulier des références au monde des femmes compositeurs et picturale avec un compte rendu de la XII^e Biennale de Paris et un article d'Ulla Vihanta qui nous rappelle que la peinture a eu bien du mal à s'affirmer politique à Tampere dans un pays où les moyens d'expression étaient entre les mains d'une agissante minorité conservatrice.

Enfin les articles de Bernard-Frank Viau, Robert Gessain et Svetlana Robel ne sont pas sans lien avec le reste du numéro : on y parle aussi de minorités opprimées et de leur besoin d'expression. Que *Boréales* ne soit pas devenue seulement une revue littéraire féminisante mais reste concernée par tous les souffles septentrionaux, notre prochain numéro le confirmera.

Nous ne voudrions pas terminer sans rappeler à tous nos amis que *Boréales* a besoin d'eux, besoin d'une diffusion large, besoin que vos abonnements soient renouvelés à temps. Notre revue prend actuellement un nouvel essor, son nombre de pages augmente constamment, des articles de plus en plus nombreux nous parviennent, notre audience s'agrandit. Seule votre fidélité et votre aide effective nous permettent de résister aux charges de plus en plus lourdes que représente sa parution.

COSETTE et KAUKOMIELI

P. S. Ce numéro a été partiellement financé par le Ministère de l'Education de Finlande que nous remercions.

La situation de la femme selon Minna Canth, L. Onerva et H. Olsson

D'APRES UN ARTICLE PARU DANS YEARBOOK OF THE LITERARY RESEARCH SOCIETY

par Maria-Liisa KUNNAS

Depuis la fin du 19^e siècle, les femmes occupent dans la littérature finlandaise une position très importante que les ouvrages d'histoire littéraire ont bien mise en valeur. C'est sans doute en partie pour cette raison que ce que l'on appelle « la recherche sur la femme » et qui se développe depuis quelques dizaines d'années particulièrement dans les Pays Nordiques et dans le monde anglo-saxon, n'a pas trouvé une place importante dans la recherche littéraire finlandaise. La mise en pratique d'une recherche spécifiquement féminine n'a été envisagée qu'avec prudence et circonspection.

A Uppsala, un groupe de recherche, qui s'appelle Kvinnoprojekt, a développé une méthode propre à la recherche sur la littérature féminine, applicable à la littérature écrite par les femmes et sur les femmes. Les procédés habituellement utilisés en recherche littéraire forment bien sûr la base de cette méthode ; on s'en éloigne toutefois afin de développer un point de vue spécifiquement féminin. La notion de conscience féminine s'est imposée comme essentielle au cours de l'élaboration de cette méthode.

*

Parler d'une conscience spécifiquement féminine peut paraître abstrait. Toutefois, si l'on recherche cette conscience dans un texte littéraire concret sans idée préconçue, ce point de départ s'avère fertile et ouvre de nouvelles dimensions dans le texte.

Pour voir comment les femmes ont utilisé la littérature pour tenter de briser les modes dominants de pensée et de comportement, j'ai étudié la façon dont les héroïnes de certaines œuvres ressentent leur rapport avec leur entourage. Les problèmes essentiels sont l'éducation et la situation morale économique et juridique. Une telle approche nécessite l'analyse du texte du point de vue de l'histoire des

idées. Ce travail se rattache à la « recherche sur la femme » puisqu'il suppose que les femmes, formant une catégorie propre, sont en tant que telles facteurs du changement des systèmes de valeurs et des attitudes sociales.

Les écrivains cités — Minna Canth (1844-97), L. Onerva (1882-1972) et Hagar Olsson (1893-1978) — font partie du demi-siècle 1880-1930 qui a vu un changement radical dans la situation sociale de la femme en Finlande. Il n'est pas difficile de trouver pendant cette période des exemples d'actes conscients de femmes qui ont voulu, dans des moments de crise des valeurs et des comportements, œuvrer pour le progrès. Il faut se souvenir que l'arrivée des femmes dans la littérature est liée au renforcement du mouvement féministe. Ce mouvement est arrivé en Finlande justement dans les années 1880, alors que Minna Canth écrivait ses drames plus nettement engagés en faveur de la femme. (—) Comme Canth, L. Onerva et Hagar Olsson s'intéressaient au mouvement féministe et y participaient activement.

La situation juridique

Le devoir de la femme — mariée ou célibataire — était jusqu'aux années 1880 uniquement son activité au foyer. Les premiers collèges de jeunes filles furent fondés sur le principe que les élèves y apprennent à s'occuper de leur maison et à bien se conduire en société. Une seule alternative pour la femme : un mariage aussi avantageux que possible. Économiquement et juridiquement elle était en tout cas sous tutelle. Ce n'est que dans les années 1860 qu'on commença à s'intéresser à la situation juridique de la femme. Le droit de vote pour les femmes, acquis en 1906, n'assurait pas encore l'égalité avec les hommes.

Mais avant 1889, année où la femme mariée obtint le droit de disposer des biens ac-

quis par son travail, Minna Canth avait écrit son drame **La Femme de l'ouvrier** (1885). Il représente le monde comme une création des hommes, «une société pourrie». Ses lois sont conçues selon les intérêts des hommes, les mœurs et les idéaux moraux sont forgés par eux. La femme est totalement opprimée et privée de droits. Voilà ce que Canth a voulu révéler avec son drame, et par-là faire comprendre aux femmes que cette situation ne doit pas être acceptée : il faut lutter activement contre elle. Canth critiquait la soumission passive des femmes. Le personnage principal du drame, Johanna, est l'exemple même d'une femme qui se méprend sur sa propre situation. En faisant appel à la foi chrétienne l'entourage veut la contraindre à accepter sa situation :

Anna-Maija : Malheureuse, oublies-tu si vite ton serment sacré de mariage ?

Johanna : Mon serment de mariage !

Leena-Kaisa : Est-ce ainsi que tu es soumise à la volonté de ton mari ? Est-ce ainsi que tu honores ton maître et époux ?

Anna-Maija : N'étions-nous pas là tous, tout à l'heure témoins quand tu as été octroyée à Risto pour être attaché à lui pour toute ta vie.

Anna-Maija : — — — tu est prête à renoncer à celui pour qui tu as été créée, afin de suivre les tentations du mauvais esprit et ta propre inclination charnelle. Oh, quel abîme de perdition au bord duquel tu te tiens, pauvre femme.

Johanna : Vous avez peut-être raison. Je n'y avais pas pensé. Mon Dieu, que vais-je faire maintenant ?

A ce moment Johanna sera défendue par Vappu qui est une marchande foraine indépendante. Elle ne comprend pas l'attitude fataliste de ces femmes et s'étonne que l'on puisse vivre avec un homme en qui on n'a pas confiance. Après que les autres aient évoqué la sainteté du mariage chrétien. Vappu demande pourquoi on ne pourrait réparer une erreur quand on s'aperçoit l'avoir commise. Vappu ne réussit pas à faire valoir son point de vue. Ce sera pourtant elle qui plus tard se chargera de l'enfant de Johanna quand celle-ci sera morte à la suite de tous ses tourments. Elle représente la femme de l'avenir, qui agit rationnellement et énergiquement.

La représentation de ce drame au théâtre a soulevé de vives polémiques. Dans un article publié dans **Finlandia**, Agathon Meurman,

homme politique conservateur très influent, accusa Canth de s'attaquer à la loi, à la justice et à la foi chrétienne (constitution, droit, Eglise).

Qu'y a-t-il donc de si bouleversant dans ce drame ? Le conflit fondamental est dans le fait que le mari, selon les lois finlandaises, disposait des biens et des revenus de sa femme. Risto a épousé Johanna dans l'espoir d'avantages économiques. Il gaspille en beuveries les économies et les revenus de Johanna. Et il a, selon la loi, le droit de le faire.

Toppo : — — — Qu'est-ce que tu peux faire, si ta bonne femme te dit : l'argent est à moi, tu ne le dépenseras pas comme tu veux ?

Risto : Qu'est-ce que je peux faire ? Hé, quelle question ! Qui est-ce qui règne sur les biens, le mari ou la femme ? Est-ce que tu connais un peu la loi finlandaise, mon vieux ?

Toppo : Je sais bien que la loi donne le pouvoir à l'homme, mais il semble bien que les bonnes femmes tentent de se défendre tout aussi bien.

Risto : — — — Johanna se débrouille toujours et elle gagne un sou par ci par là, mais cela aussi m'appartient, voilà ce que disent la loi et la justice.

Toppo : Mais, ta bonne femme, elle n'est pas d'un autre avis ?

Risto : Contre la loi et contre la justice du pays ?

Canth s'attaque à un problème qui était alors d'actualité. A l'assemblée nationale de 1882, une motion, demandant pour la femme mariée le droit de disposer de ses revenus, fut déposée à la chambre des représentants de la paysannerie, qui la rejeta par 35 voix contre 18. Le message positif de la pièce de Canth est le vœu que la société future ne soit ni celle des hommes ni celle des femmes mais celle des êtres humains, dans laquelle les deux sexes aient les mêmes droits et les mêmes devoirs, mais également la même liberté garantie par les lois.

Revendication pour une réforme de l'enseignement

Comment arriver à cet idéal d'égalité ? Le moyen le plus important dans l'accession à une nouvelle société est une réforme totale de l'enseignement. Les jeunes filles doivent avoir accès au même enseignement que les

garçons. Dans un numéro de **Valvoja** de 1884 Canth écrit :

Quand une jeune fille sort de l'école, son «éducation» s'arrête là. Lui permettra-t-on maintenant de se mettre à un véritable travail qui arrangerait un peu les effets de cette «mauvaise» éducation? Non! La lecture des romans, les travaux manuels (le crochet, la dentelle, etc.), les revues de mode, le piano, une vie mondaine superficielle, les bals et les distractions — voilà les moyens de l'éloigner de plus en plus de la vie réelle et de ses exigences. Au détriment de la santé et de l'intelligence, on renforce ainsi de plus en plus une sentimentalité déjà exacerbée. Outre que la jeune femme reste constamment assise et laisse trop travailler son imagination, elle doit porter ces malheureux corsets auxquels est certainement due la moitié de tous ces maux soi-disant intérieurs dont les femmes d'aujourd'hui souffrent tant. Une idée artificielle de la beauté est le pire ennemi du naturel. —

Et non content de détruire le système nerveux par une mauvaise éducation du corps et de rendre malade l'esprit de l'enfant, on tourmente et on opprime son âme par tous les moyens possibles, on empêche son développement avec une étonnante habileté, bref, tout le système éducatif est plus préjudiciable à l'âme que les corsets ne le sont au corps.

Après Canth, la réorganisation de l'éducation des jeunes filles devient la question fondamentale sur laquelle les écrivains femmes se prononcent. Dans le recueil de nouvelles **Lignes brisées** (1909) de L. Onerva, l'éducation dominante est un facteur qui engendre des aspirations et des illusions fausses autant dans la vie de l'homme que dans celle de la femme. — — — Selon Onerva l'éducation qui a pour but des rôles prédéterminés détruit toutes les possibilités qu'aurait un individu de développer ses aspirations personnelles. Ces principes d'éducation font que les femmes — mariées ou pas — qui sont réduites à l'ennui et à la solitude n'osent pas s'arracher à leur malheur. Elles se résignent. Elles n'ont pas le courage de vivre une vie indépendante. Onerva souligne dans ses œuvres l'importance d'une éducation personnelle et sans préjugés, plutôt que l'acquisition d'une culture savante. La situation n'était déjà plus la même qu'à l'époque de Canth et les femmes — comme Onerva elle-même — pouvaient s'inscrire à l'Université Impériale d'Alexandre de Helsinki. Selon un décret de 1901 les femmes obtinrent le droit de passer le baccalauréat et d'étudier à l'université.

Dans ses œuvres Hagar Olsson critique

sévèrement non seulement le système scolaire mais encore l'éducation en général. Sur certains points elle est aussi néfaste pour les garçons que pour les filles. Elle contrarie particulièrement les instincts et désirs naturels en créant des complexes et des préjugés. Elle ne favorise pas la créativité mais enseigne une manière de penser stéréotypée.

Un autre roman d'Olsson, **Chitambo** (1933), dépeint l'évolution spirituelle et physique de Vega Maria Eleonora Dyster. Le milieu où se forme la personnalité de Vega Maria est minutieusement décrit. Elle n'est pas élevée selon les normes habituelles de l'éducation des filles. Son père enracine chez elle un désir d'aventure intellectuelle. Il en résulte qu'elle s'oppose à l'éducation féminine que sa mère veut lui imposer. Elle éprouve un profond dégoût pour son sexe dont on n'attend que soumission et passivité. Tout ce qui intéresse Vega est réservé aux hommes.

La tragédie de Vega Maria naîtra pourtant du conflit entre ses aspirations et les normes imposées par l'entourage. Finalement c'est le père, qui l'a élevée dans la différence, qui résoudra le problème. Il trahira sa fille en lui disant que les femmes ne comprennent pas ses préoccupations, l'excluant ainsi de son monde. C'est ainsi que le père aura brisé l'image que Vega s'était formée d'elle-même.

Le mariage

Après Canth, les écrivains femmes ont critiqué l'institution sociale du mariage sous d'autres aspects que sous l'angle juridique ou économique. Dans les œuvres d'Onerva et d'Olsson les rapports entre l'amour et le mariage sont constamment analysés. Cette problématique est traitée par L. Onerva dans son roman **Mirdja** (1908) qui, dès sa publication fut perçu comme un ardent défi à la société et à la morale conventionnelle. Dans ce roman c'est justement le mariage qui brise la relation entre l'homme et la femme. C'est une convention qui devient une entrave au libre consentement de deux êtres. Grâce à son éducation, Mirdja pourrait vivre en dehors des normes, mais pas Runar Söderberg, fils de pasteur. Avoir consenti à un mariage à l'église devient pour Mirdja un problème qui mine le lien conjugal :

— — — Et tu ne vois toujours rien, pas plus qu'au début, toi, aveugle bienheureux! Tu n'as même pas

vu mes joues rouges de honte pendant cette cérémonie dégoûtante qu'on appelle mariage et à laquelle tu m'as forcée.

— — —

Moi aussi... je suis faible maintenant. J'ai tout perdu dans cette atmosphère qui t'entoure : ma fierté, mon indépendance, ma force, mon estime pour moi-même ; il ne me reste plus qu'une seule de mes anciennes qualités : celle de dire la vérité. Et voici la vérité : le mariage a été pour moi une contrainte, et avec la contrainte est venue l'humiliation, et c'est à partir de ce moment qu'on peut dire que ma mort a commencé...

En général, les héroïnes positives de L. Onerva ne se marient pas. C'est le cas par exemple d'Inari — personnage principal du roman du même nom (1913) — qui n'épousera ni l'un ni l'autre de ses amis. L'idéal que propose Onerva est une confiance absolue sans normes imposées par la société ou par l'Eglise.

Si Onerva démolit ainsi l'illusion du mariage c'est pour proclamer le droit de la femme à disposer de son moi physique et psychique. La femme doit avoir sa propre valeur en tant qu'être humain. Elle n'existe pas seulement en tant qu'épouse et/ou mère. L'objectif est de modifier la conception de la femme qu'entretiennent l'Eglise, les lois et l'opinion publique et selon laquelle c'est en travaillant pour sa famille que la femme se réalise le mieux.

Dans les œuvres d'Olsson on trouve le même scepticisme envers le mariage. Quand Sara, héroïne de *La Tempête se lève* (1930), se trouve enceinte, elle décide d'assumer seule son enfant. Elle ne cherche pas refuge dans le mariage et par-là, dans les normes de la société. Avoir un enfant est pour Sara la chose la plus naturelle du monde. Ce n'est pas un événement social mais biologique, inséparable de l'amour. Sara n'est cependant pas une mère primitive inconsciente de sa responsabilité. Olsson le démontre lorsqu'elle laisse Sara se prononcer sur la contraception.

Un trait typique de la pensée d'Olsson ressort lorsque, dans cette situation difficile, Herbert s'effondre. Il ne supporte pas les exigences de son milieu et se suicide.

La femme et la sexualité

Minna Canth se prononça personnellement sur la moralité au printemps 1887, lorsque

l'écrivain suédois Gustaf af Geijerstam faisait des conférences à Helsinki. Le conférencier traitait de **Mariages** de Strindberg et défendait les opinions de l'auteur sur le mariage et la morale sexuelle. Geijerstam soutenait l'idée selon laquelle il serait insensé de demander au moment du mariage la même pureté à l'homme qu'à la femme.

Canth avait une position très nette sur ce sujet : pas de liberté sexuelle, mais la chasteté et la vertu, aussi bien pour l'homme que pour la femme. L'amour physique est réservé uniquement aux relations conjugales. Elle écrit dans le **Valvoja** :

On croit que la moralité disparaîtra du monde à la suite de la libération de la femme. On craint que les concepts moraux de la femme se brouillent et se relâchent comme ceux de l'homme, si l'on éloigne cette contrainte extérieure qui a limité son existence jusqu'à nos jours. Au contraire ! Que l'on donne à la femme l'instruction en même temps que la liberté, alors une telle force de contrôle de soi-même croîtra en elle qu'elle sera plus grande et plus précieuse que cette contrainte antérieure, — une force qui sera non seulement négative, mais aussi active. Les opinions et les concepts moraux changeront, certes, mais ils changeront en quelque chose de mieux, de plus clair. Alors, la femme ne considérera plus que la forme est primordiale et que le plus important est secondaire. Elle pourra par exemple se promener librement en pleine nuit à Kaisaniemi aussi bien qu'un homme, et personne n'osera s'attaquer à sa réputation à cause de cela. Mais : tout comme elle considérera que c'est une grande honte de fréquenter une mauvaise femme déçue, elle considérera comme une aussi grande honte de fréquenter l'homme à cause duquel cette femme est tombée si bas, ou avec lequel celle-ci a pratiqué le péché, quel que soit le rang de cet homme dans la société. L'homme n'a nullement droit à la mauvaise vie plus que la femme, et la sanction doit être aussi sévère pour l'un que pour l'autre.

L'opinion qu'a Canth du rôle de la femme est fondée sur une solide morale chrétienne, même si elle critique simultanément l'Eglise dont les dogmes ont servi à consolider l'ordre social et par-là à asservir la femme. Canth souligne autant dans ses œuvres de fiction que dans ses pamphlets que la situation d'oppression de la femme n'est pas ordonnée par Dieu et qu'il est possible de s'y opposer.

Dans ses dernières pièces de théâtre, **Sylvi** (1893) et **Anna-Liisa** (1895), Canth veut encore montrer à quelle extrémité des normes morales erronées peuvent pousser une jeune personne. Sylvi, qu'on a obligée à épouser

un homme âgé, empoisonne son mari. Anna Liisa assassine l'enfant naturel qu'elle a porté. Comme au début de sa carrière, Canth veut révéler la situation faussée de la femme dans un monde qui ne connaît que les conditions égoïstes de l'homme, et dans lequel les femmes doivent seules porter les conséquences des actes commis en commun avec les hommes ; elles doivent subir la condamnation de la société. Canth ne condamne pas ces femmes acculées, mais la morale qui conduit à ces actes.

Au cours des années la question de la femme devint pour Canth de plus en plus un problème de moralité. Selon elle, il n'est pas possible d'améliorer la situation de la femme, si on n'arrive pas à modifier l'opinion générale, surtout l'idée que les hommes ont de la femme. Rien ne changera tant que l'on ne verra dans la femme qu'un objet sexuel. Dans l'idée de Canth se dessine une société composée d'êtres équilibrés, société dans laquelle on n'aspire ni à la domination ni à la ressemblance mais à la liberté et à une différence enrichissante. D'ailleurs les femmes elles-mêmes sont aussi un obstacle à la réalisation de cet idéal. Leurs comportements devraient aussi être changés. En 1887 Canth écrit dans un article **La Moralité**, dans **Valvoja** :

Les femmes elles-mêmes font obstacle au progrès. Car leur vanité, leur goût du luxe sont si importants justement chez les gens soi-disant cultivés, qu'un homme ne peut songer au mariage sans avoir des revenus énormes. Et elles ne pensent pas du tout devoir participer au maintien de la famille, ni par l'économie ni par un travail productif. En ce qui concerne cette dernière alternative il faut rappeler que les domaines de travail productif offerts à la femme sont si rares qu'il n'y en a même pas assez pour les célibataires ne parlons pas des femmes mariées. Mais on peut toujours faire quelque chose avec de la bonne volonté. Et si aucune possibilité ne s'offre pour travailler et gagner de l'argent on peut toujours faire des économies. Qu'on vive selon ses moyens ; que madame balaye chez elle, qu'elle fasse la cuisine, les femmes du peuple doivent bien le faire. Cela paraîtra peut-être difficile au début, mais on s'y habitue vite. Car ce n'est que de cette façon que nous pouvons aider les hommes à se marier tôt — et c'est seulement ainsi que nous pouvons exiger d'eux une chasteté inconditionnelle.

L'œuvre d'Onerva se situe chronologiquement entre celle de Canth et celle d'Olsson. L'un des ses thèmes principaux est justement celui du plaisir des sens et du besoin naturel

de satisfaire ces désirs. Le direct des propos d'Onerva était exceptionnel au début du 20^e siècle. Il n'était en général possible de parler dans la littérature de la vie sexuelle qu'en se réfugiant dans une symbolique abstraite, et même alors il s'agissait surtout des expériences de l'homme. Onerva réagit avec acuité au système de valeurs chrétien. Elle propose de le remplacer par le relativisme moral. L'être humain — la femme aussi — a le droit de réaliser les exigences de son moi. Tous ont le droit de suivre la volonté de leurs sentiments et de leurs sens.

Dans son premier recueil de poèmes **Harmonies mélangées**, paru en 1904, Onerva met au premier plan l'importance du monde des sens dans la vie d'une femme. Dans le poème **Vous, les femmes** la critique a pour cible les femmes elles-mêmes et leur duplicité. La femme, soumise aux exigences du milieu, est contrainte d'adopter un certain comportement sexuel :

Vous les femmes, vous les femmes, comédiennes
vous trahissez, vous cachez toujours,
vous empruntez à l'enfant son regard
et son visage d'hypocrite.

A quoi bon continuer à jouer un rôle,
vous aussi vous voulez plaire à l'homme
et l'instinct quide vos pas.

Le roman **Mirdja** (1908) a pour thème principal la révolte contre les systèmes de valeur traditionnels. Les fantasmes sexuels de Mirdja y sont ouvertement décrits. Mirdja est libérée des normes morales que l'éducation crée habituellement chez les femmes, parce qu'elle a vécu dans des circonstances exceptionnelles, où ni l'école ni aucun autre système éducatif n'a pu limiter le développement de sa personnalité. Les sensations de Mirdja ne sont pas voilées par un symbolisme mystérieux mais elles sont décrites telles quelles, presque en tant qu'expériences physiologiques :

Encore une fois Mirdja sentait une fièvre étrange dans son âme. Toutes les mauvaises pensées dansaient folles et violentes sous l'empire de l'imagination : elles voulaient devenir réalité. Elle avait envie de quelque chose de vraiment déchaîné, de terrible, de téméraire... faire du mal et jouir (...) Tout l'être de Mirdja suppliait, implorait une jouissance perverse, une ivresse des sens intense, sauvage et des jeux légers et savoureux de l'esprit ; son intellect voulait de l'espace pour ses badinages...

Et soudain les pupilles de Mirdja s'élargirent et devinrent noires, brûlantes comme les abîmes d'un volcan et son âme s'embrasa dans une flamme de sensations subites et menaçantes... Pendant quelques secondes son cœur trembla comme une odalisque, ensuite elle laissa tomber ses bras autour du cou de Bengt et colla ses lèvres aux siennes. La passion qu'ils avaient retenue pendant deux ans les submergea et précipita leurs corps l'un vers l'autre.

On perçoit la nouveauté et la hardiesse de la manière de voir d'Onerva en la comparant à Arvid Järnefelt (1861-1932) qui décrit les sensations de son personnage principal dans le roman **Helena** (1902). Järnefelt lui aussi voulait dépeindre la femme et son attitude vis-à-vis du mariage et des instincts : il voulait la présenter comme un être humain qui a ses propres sentiments et exigences. Le passage le plus osé du roman ne parle toutefois que d'un «sentiment de baiser» pour découvrir l'attraction physique qu'Helena éprouve pour son fiancé.

Hagar Olsson s'est surtout intéressée à l'éveil sexuel des jeunes. C'est cette série d'événements bouleversants qu'elle met en scène dans ses romans **La Tempête se lève** et **Chitambo**. Devenir homme ou femme est une expérience mystique qui transforme entièrement l'individu, fait de lui un être complet et entier, et lui apprend à voir la vie d'une façon nouvelle. L'éveil de l'amour est un grand mystère, c'est une attirance de l'esprit et du corps qu'il n'est pas possible d'analyser. Les idées d'Olsson rejoignent les théories de Freud sur l'importance fondamentale de la sexualité dans le développement de la personnalité.

J'avais abandonné toute crainte et ne pensais aucunement au lendemain ou aux conséquences. L'instant éternel était en moi.

Tout ce qui est arrivé entre nous deux ce soir est arrivé avec un naturel si inéluctable que je ne comprenais pas ce qui est arrivé. Nous ne voyions que l'un l'autre et ne pensions à rien d'autre. Je le désirais de toute mon être de femme, et pourtant il me fit peur quand il s'approcha, et je me mis brusquement à pleurer. Je ne sais pas ce que c'était, de quoi j'avais peur, si je le savais je comprendrais peut-être quelque chose du culte de la Madone. Ce n'était peut-être qu'un préjugé qui me faisait peur ou était-ce vraiment le sacrifice virginal ? Je n'en sais rien, et je ne veux pas m'interroger davantage. La seule chose que je sais, c'est que le monde semblait succomber. Je sanglotais et j'étais dans l'angoisse, et pourtant je l'attirais vers moi et ne voulais pas le lâcher. C'était un instant de sainte douleur.

Herbert a été très tendre et très bon envers moi dans cet instant difficile. Voilà pourquoi je le bénirai toujours.

Autant l'œuvre d'Onerva que celle d'Olsson est caractérisé par le refus de toute contrainte opposée à l'amour, imposée par les normes sociales. Le véritable amour exclut tout moralisme.

La femme s'émancipe

Ces trois écrivains ont en commun une image idéale de la femme qui prend activement en main sa destinée. Les solutions qu'elles proposent ne sont, certes, pas toujours les mêmes. Canth fonde sa conviction sur l'éthique chrétienne et elle exige la sacralisation du mariage et la même morale absolue et la même pureté sexuelle chez l'homme que chez la femme. D'autre part, un mariage contraire à la volonté ou à l'amour n'est pas conforme à la volonté de Dieu. Onerva et Olsson aspirent à de nouveaux modes de pensée et à l'abandon des concepts traditionnels sur le rôle social et moral de la femme. Toutes les trois revendiquent le droit pour la femme de conduire sa vie selon ses propres besoins. Le foyer, le mariage et les enfants ne sont pas leur unique chance de se réaliser.

Les hommes qui, à la même époque, écrivent sur les femmes, ne proposent pas les mêmes solutions que les écrivains femmes. Dans les romans de Juhani Aho (1861-1921) **La Fille du pasteur** (1885) et **La Femme du pasteur** (1892) Elli, le personnage principal, ressent un besoin de libération, mais ce sentiment ne comporte aucune revendication de développement personnel, ni de désir de décider pour elle-même. La seule possibilité qui lui est offerte est celle de se réaliser dans le mariage même si celui-ci n'est pas satisfaisant. De la même façon dans **Helena** d'Arvid Järnefelt, la femme qui essaye de devenir maître de sa destinée finit par se sacrifier à sa famille. Le message moral du roman est que l'amour physique est réservé uniquement à la vie conjugale et que son but est toujours l'enfant. Comme Canth, Järnefelt demande la pureté à l'homme comme à la femme. Dans l'œuvre des années 1920 et 30 de F.E. Sillanpää (1888-1964) la femme est déterminée par son être biologique, et l'accomplissement de sa vie est de devenir épouse et mère.

Canth, Onerva et Olsson tentent de trouver de nouvelles formes d'existence pour la femme à partir de ses expériences et de ses sentiments, tandis que Aho, Järnefelt et Sillanpää suivent dans les solutions qu'ils proposent les opinions dominantes sur les rôles de l'homme et de la femme dans la famille.

Il est intéressant de noter que la conception de la femme de Maria Jotuni (1880-1943) se situe entre ces deux positions. Ses femmes vivent dans un milieu cynique et pessimiste, où aucune autre possibilité ne leur est offerte que celle de se vendre au plus offrant. Pourtant elles rêvent du grand, du vrai amour qui emporte l'être entier. Les personnages féminins de Jotuni sont très différents de ceux d'Onerva et d'Olsson. Elles ne sont pas des femmes ambitieuses qui aspirent à se former. Elles ne cherchent pas activement de nouveaux chemins. Jotuni ne propose pas de solutions positives. Elle se contente de montrer la situation dans toute son abjection et elle la laisse parler.

Entre 1880 et 1930 la situation de la femme avait entièrement changé. Théoriquement la femme ne dépendait plus de l'homme, ni juridiquement ni en ce qui concerne l'éducation.

Ce changement est naturellement visible dans les problèmes que traite la littérature. Contrairement à Canth, Olsson et Onerva n'ont pas lutté pour l'amélioration de la situation légale de la femme. C'est l'éducation qui occupe une place importante dans leurs œuvres en tant que moyen d'accession à une société juste et égalitaire. Elles luttent avant tout pour changer les attitudes morales. Elles aspirent à libérer la femme de cette image idéalisée, où le corps est nié, que le romantisme avait créée. Elles veulent montrer que la femme a sa propre façon de penser et de sentir. Cependant les héroïnes d'Olsson et d'Onerva, tiraillées par les rôles que l'on attend d'elles, se trouvent dans une situation encore contradictoire. Le milieu, avec ses exigences, veut contraindre leurs personnalités à se conformer aux normes généralement approuvées. Mais le changement paraît possible, puisque ces femmes sont conscientes de leur problèmes. Elles sentent qu'elles sont les représentantes d'une autre façon de penser et de sentir que celle dans laquelle elles ont été élevées. C'est justement à cet égard qu'elles sont le reflet de «la conscience féminine» dans la littérature.

Le conflit entre l'intelligence et le sentiment dans la prose de jeunesse de L. Onerva

par Reetta NIEMINEN

Au début du XX^e siècle, la littérature finlandaise s'est ouverte à l'Europe d'une façon systématique. C'est le moment où l'on a pensé que la culture finnoise n'arriverait pas à atteindre le niveau international sans s'intégrer aux courants intellectuels universels, et qu'à partir de son fond national, elle devait refléter le problème éternel mais toujours de plus en plus complexe de la vie humaine. Les plus grands poètes du début de ce siècle étaient trois hommes : Eino Leino, V.A. Koskenniemi, Otto Manninen et une femme : L. Onerva (28.4.1882 - 1.3.1972). On a par la suite considéré que L. Onerva a été la première poétesse importante de son pays. Pourtant le jugement de ses contemporains a été critique à son égard, même pendant sa période créatrice la meilleure et la plus vigoureuse. Aujourd'hui, à l'occasion du centenaire de sa naissance, il devient évident que son importance dans la vie culturelle finlandaise est plus grande que celle d'aucune autre femme avant elle, à l'exception de Minna Canth (1844 - 1897) dans son théâtre et dans sa prose. L. Onerva a été aussi critique littéraire et théâtral pénétrant et influent ; elle a traduit également la littérature française (et, entre autres, la **Philosophie de l'art** d'Hippolyte Taine). Mais l'histoire de la littérature, aujourd'hui, se souvient de L. Onerva avant tout comme d'un poète, bien que les nouvelles et les romans de sa première période soient également intéressants et expriment avec sensibilité les sentiments du début de notre siècle. Dans son œuvre de jeunesse, elle exprime par exemple la conquête de l'indépendance par la femme de son temps très différemment des autres femmes écrivains de l'époque, comme Maria Jotuni, Aino Kallas ou Maila Talvio.

L. Onerva — Hilja Onerva Lehtinen — eut la possibilité d'entreprendre ses études grâce à son père. Celui-ci en avait été privé, et il ressentait une soif constante de s'instruire ainsi qu'un respect superstitieux de l'érudition livresque. Il croyait assurer ainsi, grâce à l'instruction, l'indépendance de son unique enfant. Hilja Onerva s'inscrivit à l'université en 1901,

après avoir peu de temps auparavant passé dans un établissement d'études supérieures un premier examen de professeur. Elle y commença à étudier le français et l'esthétique, tout en continuant, habitude héritée de l'enfance, d'écrire des poèmes. Mais les autres genres artistiques ne lui étaient pas non plus inconnus : elle dessinait, chantait, composait, déclamaient et faisait du théâtre. Alors qu'elle était encore écolière, Onerva avait montré son abondante poésie intime à J.H. Erkko, poète connu, mais celui-ci ne réussit à trouver à cette enfant poète si douée que son pseudonyme de L. Onerva. Ce fut le peintre Albert Gebhard qui la présenta à un éditeur. Le premier recueil de poèmes **Sekasointuja (Harmonies mélangées)** parut en 1904, alors qu'Onerva séjournait à Paris pour y compléter ses études linguistiques. La jeune poétesse enchantée et bouleversa ses contemporains avec son radicalisme : elle exigeait entre autres que l'homme ait le droit, sans tenir compte des dispositions de la morale, de se réaliser pleinement et fustigeait la fausse pudeur des femmes. Si les projets d'Onerva changèrent, cela ne fut pas à cause de la parution de ce premier livre ni parce qu'il eut du succès, mais parce qu'elle n'était pas satisfaite de la vie qu'elle menait. Après son retour de France, elle essaya de continuer ses études, mais elle en avait assez. Lorsqu'au printemps 1905 elle se fiança avec quelqu'un qu'elle venait de rencontrer — par erreur, devait-elle dire plus tard — puis se maria, elle interrompit ses études et se mit à écrire son premier roman, dont le titre était **L'amour libre** mais qu'à juste titre elle changea pour celui de Mirdja, nom du personnage principal. Sa parution au printemps 1908 éclata comme une véritable bombe dans la vie littéraire finlandaise de l'époque.

Pour composer **Mirdja**, l'auteur utilisa ses propres expériences et des événements tirés de sa vie, notamment ses émotions bouillonnantes et contradictoires. Ce matériau personnel s'enrichit d'imaginaire et d'influences littéraires, en premier lieu françaises. C'est pour cette raison qu'on a appelé **Mirdja** la bible

de la décadence. Dans cette œuvre on trouve également les mêmes influences nietzschéennes que dans le recueil **Harmonies mélangées**.

Le personnage principal du roman est une étudiante belle et intelligente, libérale et révolutionnaire, antithèse scandaleuse d'une jeune fille de bonne famille. Mirdja étudie les beaux arts et la vie, ce qui l'amène à Paris, mais elle cherche avant tout un homme plus fort qu'elle-même. Parmi ses nombreux admirateurs, elle n'arrive pas à en trouver un seul qui puisse satisfaire à son exigence. Désespérée, elle se fiance avec un scientifique, Runar Söderberg, déchiré lui-même tout comme elle l'est. Elle souhaite sauver Runar et en même temps agir selon le sens du devoir. Dès le début de son mariage Mirdja s'aperçoit qu'elle s'est trompée. Elle voudrait la liberté et l'absence de préjugés, mais son époux reste proche de ses origines bourgeoises et garde ses conceptions conservatrices de la vie. Mirdja se sent prisonnière et critique avec violence l'institution du mariage :

«Elle était mariée. Voilà tout. Cela n'était pas un bonheur particulier. Mais cela ne devait pas non plus être un malheur particulier. Et si elle se rendait vraiment dépendante de tel petit événement quotidien qui, dans cette vie, était le lot commun de chacun, elle en était la seule responsable. Elle devait pouvoir vivre sa vie sans tenir compte des événements de tous les jours. Du reste, elle avait toujours compris que finalement, peu importait avec qui on était marié. La vie conjugale comportait toujours ses aspects difficiles et tristes, mais on n'était pas nécessairement obligé de laisser ces épisodes sombres vous atteindre. Qu'en était-il en France ? Chaque année, on y concluait des milliers de mariages sans qu'il y ait dans ce jeu le moindre souhait personnel, et pourtant les mariages malheureux étaient extrêmement rares. Pourquoi le serait-il d'ailleurs ? Le formalisme répond à un formalisme ; avec un peu de savoir vivre on résolvait le problème. Le matin, un petit salut amical à table : 'bonjour ma chère', — 'bonjour, mon ami', un baiser poli sur la main, un beau sourire en réponse, et tout se passait le mieux possible. Car ces gens savent prendre les choses de la bonne manière. Le mariage, c'est une des nombreuses formes vides et obligatoires de la société. Seuls les fous, dans un cadre aussi contraignant, essayent d'y réaliser à la per-

fection leur idéal. Folle, c'est ce qu'avait été Mirdja, elle aussi. Ridicule et sinistre dans cette conception nordique pesamment sérieuse de la vie qui n'accepte aucune forme sans son contenu et qui pourtant n'ose pas créer pour le contenu d'autre forme que celle qui existe de tout temps selon les règles établies. Comme beaucoup de gens simples, elle avait vécu dans la nostalgie de la perfection se laissant comme eux envahir ensuite par des déceptions et par des aigreurs qui débordaient sur ses proches. Mesquine et méchante, elle s'était jugée esclave...»

Le mariage de Mirdja a été malheureux depuis le début — selon l'auteur elle même il y a la description de son propre mariage — mais alors que Mirdja reste passive dans son insatisfaction, Onerva, en revanche réagit. Le mariage de Mirdja se poursuit jusqu'à sa fin amère ; d'abord Runar meurt, puis Mirdja, devenue folle. La vie conjugale d'Onerva prendra fin après la parution du roman, lorsqu'elle fera la connaissance d'Eino Leino, le maître de la poésie qu'elle avait admiré depuis le banc de l'école et qu'on peut déjà reconnaître dans le roman sous le nom Rolf Tanne.

Exceptionnel, **Mirdja** le fut en son temps et le reste encore aujourd'hui dans la littérature finlandaise. On peut comprendre cette œuvre comme un aveu égocentrique, mais avant tout elle représente l'esprit de son temps, notamment les idées et plus généralement les états d'esprit d'une femme qui cherche à se libérer. Dans sa réalisation technique, **Mirdja** sort également de la tradition: la partie du narrateur est très effacée, ce qui est important dans la description romanesque comme la narration de l'action a été supprimé et, à sa place, Onerva a recherché des images épiques, des situations et des scènes. L'auteur refuse les classifications contraignantes préétablies. Il faut que le lecteur ressente les images et les situations comme si elles venaient de l'intérieur.

Mirdja suscita dès sa parution une tempête et catalogua son auteur. Une délégation de femmes vint même chez Onerva pour lui reprocher, indignée, l'immoralité d'un tel livre qui pouvait mettre en danger la morale publique : car Mirdja se présentait comme une adepte de l'amour libre, foulait irrespectueusement aux pieds la pureté conjugale et en gé-

néral méprisait les valeurs traditionnelles. A tout ce bruit s'ajouta le fait que l'auteur de **Mirdja** abandonna elle aussi son mari et partit à l'étranger avec le poète Eino Leino, devenu son compagnon.

Après **Mirdja**, Onerva publia des recueils de poèmes : **Runoja (Poèmes, 1908)**, **Särjetyt jumalat (Les dieux écrasés, 1910)** et **Ilta-kellot (l'Angelus, 1912)** ; trois recueils de nouvelles : **Murtoviivoja (Lignes brisées, 1909)**, **Nousukaita (Les arrivistes, 1911)**, **Mies ja nainen (Homme et femme, 1912)** ; et le roman **Inari (1913)**. Ces œuvres constituent la première période de sa production. Dans ses nouvelles de jeunesse et dans son deuxième roman, l'auteur se présente, tout comme dans **Mirdja**, partisan d'une nouvelle liberté d'esprit et décrit une femme à la conquête de son indépendance. Techniquement, l'auteur use d'un dialogue intellectuellement épuré qui — tout comme déjà dans **Mirdja** — représente en réalité le propre monologue d'Onerva. Comme le professeur Rafael Koskimies l'a fort justement dit, beaucoup de personnages disparaissent de la mémoire du lecteur, mais l'auteur y reste durablement. Onerva décrit la libération féminine en développant le thème de l'amour et en changeant les points de vue. La femme, dans certaines nouvelles est instruite, dans d'autres savante, fonctionnaire, plus rarement elle travaille de ses mains. Elles partagent toutes le même trait : l'inconciliabilité de l'amour. Elles doivent renoncer à leur personnalité parce que les hommes ne comprennent pas l'exigence de l'individualité d'une femme. Elles ne cherchent d'ailleurs pas spécialement le mariage mais une liaison égalitaire et, le plus souvent, la femme préfère renoncer à l'amour plutôt que de céder sans réserves. C'est une solution qui blesse, crée des conflits et, en aucun cas, n'apporte de soulagement. Par exemple dans la nouvelle **La femme indépendante**, l'héroïne lutte entre un sens très développé de son individualité et un sentiment amoureux tout aussi vigoureux. La narratrice qui parle à la première personne se confie à son amie : « De jour en jour, je sentais que je cessais de plus en plus d'exister, je m'enfonçais en lui, je commençais à penser avec sa tête, à sentir avec ses nerfs. — — Je sentais, que je devais renoncer soit à ma personnalité, soit à mon amour. L'un ou l'autre me semblait aussi impossible. Mais l'horreur de la mort de mon individualité qui s'éteignait

en moi était pourtant telle qu'elle empoisonnait chaque moment, ôtait la joie et la liberté de mon attachement et de mon amour, tout mon amour propre. Cela faisait de ma vie un véritable enfer et me donnait finalement la force de m'en arracher... » Le difficile combat n'apportait qu'une victoire illusoire : la femme n'arrivait pas à se libérer de l'influence de l'homme aimé. Elle avouait que son indépendance n'en avait que le nom et sa libération du pouvoir masculin n'était qu'apparente. Selon ses termes : « Une femme indépendante n'est qu'une idée, un vain jeu de mots. Elle n'existe pas. » Cette marche des événements est comme l'a remarqué Koskimies — parfaitement typique de la psychologie des nouvelles d'Onerva ; elle n'en constitue pourtant pas l'unique aspect.

Les femmes du recueil **Lignes brisées** ne sont pas libérées mais sont présentées sous des aspects conflictuels. Dans la nouvelle **Inkeri**, la narratrice confie à sa jeune amie : « Tu as déjà dans ton sang et ton instinct ce que moi je n'ai que dans ma tête : la liberté. Je la comprends bien entendu, mais à quoi me servirait-elle, puisque ma chair me fait souhaiter l'esclavage. Je suis beaucoup plus faible que toi... et beaucoup plus malheureuse. »

La femme en crise a besoin de temps pour guérir les blessures du passé. C'est le cas dans la nouvelle **Eri aikoina avioerosta (Aux diverses époques d'un divorce)**, dont l'héroïne a choisi d'utiliser les forces intellectuelles plutôt que celles du sentiment. Son divorce était devenu indispensable : leurs caractères ainsi que leurs modes de pensée étaient différents. La femme avait dû se convaincre qu'en faisant du mal, c'est à dire en divorçant, elle agissait pour le bien. Un nouvel amour avait, dès sa naissance, signifié la victoire de l'intellectualisme, de la libération individuelle et d'une conception plus saine de la vie. Ce n'est que plus tard que la femme, après son divorce, rencontrant son ancien époux dans la rue et constatant que le passé ne faisait plus mal, s'était sentie guérie. Elle sentait qu'elle pourrait, libre, entière et plus forte que jamais s'allier avec cet homme à cause duquel elle avait agi. Le nouvel amour était semblable à ce que la femme avait toujours imaginé dans ses plus beaux rêves, un vrai amour : une approche intellectuelle et non pas instinctive, une alliance intentionnelle, cons-

ciente, acceptée par tout son être avec une autre personne. Lorsque l'ombre du passé a disparu, elle reste intacte et heureuse. C'est dans cet état d'esprit qu'elle retrouve son nouvel amour et lui dit que maintenant, elle peut l'aimer «sans limites». L'homme s'attriste : «Maintenant seulement ! Comme j'aurais été heureux, si j'avais entendu ces mots plus tôt, alors que j'attendais de te suivre jusqu'aux quatre coins du monde.» — L'homme n'est plus prêt à tout recommencer ni à aimer de la même façon que «lorsque nous n'avions pas d'autre appui ni d'autre justification que ce que nous-mêmes avions la force de nous donner ; notre amour et notre confiance en un être humain supérieur. A cette époque, j'étais, moi au moins, aussi fort et beau qu'il était possible de l'être. Je n'aimais que toi. Je détruisais en triomphant. — — — Je ne voyais rien de plus adorable que toi. Je n'apercevais que toi, qui venais à moi, à travers l'opprobre général, parmi les foyers brisés, bravant la mort, et nous deux ensemble, ensuite, qui nous mettions à marcher vers de nouvelles cimes, inconnues des autres. Ce fut le plus grand moment de ma vie. — — — Tu regrettais, tu pleurais, tu t'effondrais au fond du désespoir, alors que j'étais sur les sommets. — Je ne pouvais pas le pardonner.» Il ajoute, qu'il n'aurait même pas pu s'en tirer avec ses seules forces mais seulement grâce à l'aide des autres — d'autres femmes. La conversation conclue : «Un homme et une femme ne s'aiment jamais au même moment, toujours à des instants différents.»

Dans le recueil **Les arrivistes** Onerva décrit des étudiants d'origine paysanne qui quittent la forêt pour des travaux intellectuels. Ce type social était courant dans la littérature du début de ce siècle et, avant Onerva, il avait été illustré par exemple par Juhani Aho, Santeri Alkio et Maila Talvio. C'est Onerva qui a fixé ce phénomène de «période de changement» sous l'appellation d'«arriviste». Pour elle, l'arriviste fait partie d'un ensemble plus vaste que l'exemple choisi pour illustrer l'histoire d'un étudiant qui accède à la culture : à ce même groupe appartiennent des femmes qui, à partir de leur situation sous tutelle essaient de s'émanciper et de vivre avec leurs moyens propres. Ces parvenues sont condamnées aux mêmes périls que les hommes : l'une sombre dans la maladie mentale, une autre se suicide, une troisième retourne à sa condition anté-

rieure, dans son milieu paysan. Au travers de ces destins, l'auteur critique indirectement l'éducation de la société cultivée de l'époque qui est superficielle et qui ne développe pas mais privilégie les tendances rudes et bestiales, car il oublie les aspects humains. Kaarina est la seule exception parmi les arrivistes ; l'héroïne de la nouvelle **Veren ääni (La voix du sang)** se réveille après un mariage trop rapidement conclu lorsqu'elle voit quel gouffre insurmontable sépare son père qui, sorti du peuple, s'est élevé avec force au rang d'homme d'affaires et ses beaux parents issus de la noblesse. Elle divorce, achève ses études interrompues et commence «à prendre sur elle-même la responsabilité de son existence humaine». La solution de Kaarina n'apporte pas non plus le bonheur, mais pour le moins la paix d'une bonne conscience. Dans le destin de Kaarina, Onerva dénonce l'attitude générale du début de ce siècle où la formation professionnelle de la femme n'a guère d'importance puisque sa finalité est le mariage. Elle critique la situation dans laquelle la femme doit se servir du mariage comme d'un gagne-pain et donc pour ainsi dire doit se vendre.

Dans le roman **Inari** le personnage principal est une femme dont l'amour oscille entre deux hommes. L'auteur disait dans sa vieillesse que la vie amoureuse d'*Inari* reflétait son propre destin et sa vie. Les hommes dans le livre, le peintre Porkka et le pianiste Alvia sont des reflets d'Eino Leino et de Leevi Madetoja. Onerva avait fait connaissance de ce dernier par l'intermédiaire de Leino en 1910 quand le compositeur, alors peu connu et de cinq ans plus jeune d'elle, écrivait la musique des pièces de théâtre **Alkibiades** et **Shakkipeli (Jeu d'échec)** de Leino.

Inari, qui dans son enfance puis au cours de sa jeunesse avait été une hystérique intellectuelle, passe, sans but précis, son temps à l'université. Elle réussit finalement à passer son examen, flirte avec plusieurs garçons, tout comme Mirdja, tout en attendant dans son cœur le Grand Amour. Elle le rencontre sous les traits du peintre Porkka, un jour où, par hasard, elle doit interroger pour un journal cet homme qui, dans son art, est un révolutionnaire.

L'interviewer gêne *Inari* ; elle en a honte ; elle n'a rien d'un défenseur de la liberté fé-

minine, car elle trouve que la femme de lettres est un phénomène laid, ridicule et inesthétique. C'est l'ironie du destin qui la fait jouer un tel rôle. Elle a honte sans raison : Porkka perçoit en elle l'amie spirituelle qu'il attendait.

Leur amour s'enflamme et il « devenait une amitié spirituelle complète, heureuse et libre de deux êtres solitaires et fiers ; une amitié sans restrictions, ni promesses, contraintes ou soumissions, une égalité de deux carrières et de convictions indépendantes. En était éliminé tout ce qui, dans les liaisons normales, était propre à étouffer la vérité intérieure des âmes et à en empêcher la croissance ». — Inari est entrée aux côtés de l'homme comme un être libre qui réalise ses propres intentions ; mais sous peu, elle sera obligée de s'avouer que la tolérance n'existe que dans sa tête et non dans son cœur. Le cœur veut posséder l'homme sans conditions, avec une passion exigeante et exclusive. Elle ne s'accepte pas et essaye de tenir secrets les sentiments de son cœur. Cela n'est pas facile et d'autant moins que Porkka voit en elle une camarade égalitaire à laquelle il peut montrer son dégoût de la vie, sa nausée des hommes et se révéler impitoyable ou grossier. D'un autre côté, Porkka croit à l'indépendance d'Inari et son estime est si haute que pour elle il veut renouveler sa manière de peindre. Il la regarde comme le seul public qui compte pour lui.

Inari n'a pas de doutes non plus quant à sa propre intelligence et à ses talents, mais elle n'a pas envie de s'en servir, car elle n'a pas d'ambition. Pour elle, il suffit de gagner son pain. Le fait qu'elle se tire d'affaire toute seule lui procure du mépris vis-à-vis des fanatiques de l'émancipation. Elle pense avec aigreur : « Pourquoi cette hâte à crier sur les toits la doctrine nouvelle, quand on n'a pas à la payer avec sa vie ; à parler des orgueilleux droits de la femme moderne, quand on n'a pas à perdre les comforts de la femme d'hier, quand tout cet idéalisme peut être tout simplement un amusement, un décor spirituel, un divertissement, une coquetterie, sans qu'il y ait lutte pour la vie ; quand on peut monter sur un piédestal porté par les autres, rester une dame, une bourgeoise gâtée ; quand c'est toujours l'époux qui garantit la situation sociale, le foyer, le logement, la nourriture, les vêtements, le salaire de l'amour. » La critique d'un féminisme superficiel qui se rapporte à

des questions d'ordre secondaire se fonde sur les propres expériences d'Onera. Après son divorce elle avait fait l'expérience directe de la vie quotidienne d'une femme indépendante. La faillite au même moment de son père ne permettait plus à celui-ci d'assurer à sa fille une vie libre de soucis économiques et elle devait gagner sa vie. Les éditeurs versaient des droits d'auteur pitoyables et le journalisme ne rapportait guère.

Inari trouve l'émancipation désagréable aussi parce que bien qu'elle gagne sa vie comme beaucoup d'hommes et habite seule, elle doit faire face à la fois aux difficultés que rencontre l'homme aussi bien que la femme. Elle ne se révolte pas contre les préjugés, l'opinion publique et les mœurs communes de la vie quotidienne — les bourgeois, les domestiques, les portiers ne sont pas des adversaires dignes d'elle. Inari sait qu'à l'avenir, il y aura des femmes qui, dans sa situation, pourront connaître une vie heureuse, mais pour elle-même cela n'est pas possible : toute son existence est comme une succession de conflits. Elle a une sensibilité de femme du passé et une tête et un vouloir de femme de l'avenir. Il en est de même dans tous les domaines et pas seulement dans celui de l'amour.

Bien qu'Inari se refuse à lutter dans les rangs du féminisme officiel à la mode, elle est prête à combattre pour son amour. Elle veut être ce que l'homme croit qu'elle est et l'aimer comme il le veut. Quand l'homme part pour l'étranger, elle trouve, sous le prétexte de préparer sa thèse de doctorat, une raison formelle pour suivre son bien-aimé. Longtemps elle supporte la déloyauté de l'homme et cache sa jalousie. Quand, dans sa peur de la solitude, elle se laisse consoler par le jeune pianiste Alvia, elle ouvre les yeux de Porkka. Avec pour résultat que les réconciliations et les disputes, les séparations et les nouvelles réconciliations se suivent jusqu'à ce qu'Inari comprenne qu'elle doit vivre seule, pas particulièrement heureuse mais au moins indépendante.

Dans Inari, Onera montre la transformation d'une jeune fille intelligente, contradictoire et profondément sensible en un être souffrant dont le regard porte au delà de l'étroitesse de ses limites propres, et une femme qui surmonte une phase critique de transition. Elle rend grâce aux peines nées de l'amour : « Sans lui je ne serais pas ce que je suis.

Pas aussi humaine. Je n'aurais pas la même intelligence de la vie. — — — Il m'a éduquée.»

Pendant qu'elle écrivait **Inari**, L. Onerva finissait de traverser la période la plus orageuse de sa liaison avec Leino. C'est au moment de la parution du livre qu'elle accepta la demande en mariage du compositeur Leevi Madetoja qui avait servi de modèle au personnage du pianiste Alvia dans le roman, et l'épousa. Son amour pour Leino s'apaisera pour se transformer en une amitié qui devait durer jusqu'à la mort prématurée du maître. L'ombre de Leino devait toutefois s'étendre sur Onerva au point que les amateurs de la littérature la considéraient encore comme la muse de Leino et beaucoup de chercheurs littéraires, comme son imitatrice.

Dans la production postérieure d'Onerva, la problématique de la femme indépendante reste présente, mais elle s'éloigne de ses sentiments personnels et contient plus d'intellectualisme et un programme féministe plus artificiel que dans les romans **Mirdja**, **Inari** et que dans ses premières nouvelles. Par exemple l'héroïne de la nouvelle **Kiusaus (Tentation)**, du recueil **Vangittuja sieluja, Des âmes prisonnières**, 1915) représente une «véritable femme émancipée». Elle est issue d'un milieu pauvre et tout en travaillant elle s'est éduquée jusqu'à devenir juriste. Pendant sa jeunesse elle aime le riche fils du voisin, mais lorsque, plusieurs années plus tard, et déjà marié, il demande sa main, à l'encontre de ses sentiments elle refuse. Aurait-elle consenti que l'épouse délaissée aurait perdu facilité de vie et sécurité. Le motif le plus profond de son refus est qu'elle a remarqué — pendant les études effectuées malgré un travail peu rémunérateur — combien la femme est abandonnée et dépendante et combien sa situation sociale est proche de l'esclavage. Cette constatation jointe aux souvenirs de son enfance l'a encouragée à s'assurer une situation indépendante : «Je me suis souvenue aussi de la maison familiale et toutes les injustices que j'y avais vues, et mes yeux se sont ouverts de plus en plus tandis que je remarquais les difficultés que la femme rencontre à chaque pas quand elle cherche à atteindre une profession indépendante et une existence digne de l'être humain dans ce monde qui, jusqu'à nouvel ordre, est créé uniquement par les hommes et pour les hommes...» Le personnage principal de la nouvelle **Tentation** comme les figures fémi-

nines postérieures de son œuvre peut être considéré comme plus réel que par exemple **Mirdja** et **Inari**, mais l'auteur n'arrive pas à le saisir aussi nettement que dans ses œuvres de jeunesse, car il est conçu plus intellectuellement et parce que l'intelligence et le sentiment ne le tirent plus dans deux directions différentes. Je pense que le don de l'œuvre de jeunesse d'Onerva se trouve justement dans ses images de femmes qu'un chercheur littéraire aussi respecté que Rafael Koskimies appelle des papillons exotiques, parce que je pense que ces personnages, notamment **Mirdja**, à côté d'influences extérieures et théoriques subies, se livrent à une introspection impulsive et douloureuse, qui dans son pathétisme reste authentique, honnête et courageuse.

Pendant la première guerre mondiale Onerva subit une crise spirituelle qui se lit bien dans son œuvre. Elle rejette ses idéaux antérieurs, la doctrine du surhomme et la décadence, et commence à s'intéresser entre autres à la théosophie et à la philosophie hindoue. Elle proclame l'abnégation, l'acceptation de la voie étroite, la fraternité entre les hommes et la recherche de la paix intérieure, c'est à dire qu'elle fait volte-face. Ces perceptions de la fraternité et de l'humanité divine sont courantes dans le modernisme et l'expressionnisme européens de l'époque. Au début des années 1920 elle essaye aussi d'enraciner en Finlande une sous-section du mouvement **Clarté**. Sa traduction en finnois du roman pacifiste **Le Feu** d'Henri Barbusse, le fondateur de **Clarté**, demeure un souvenir de cet effort. Après l'Orage et la Passion d'Onerva commence une époque extérieurement sereine. A cet instant critique de changement on perçoit certaines ressemblances entre Madame de Staël et sa biographe finnoise. Pour Onerva, comme pour l'écrivain français, commencent à l'âge mûr à apparaître des signes d'une fatigue intérieure, malgré la frénétique efficacité de son travail et son orientation vers l'extérieur. Le dernier recueil de poèmes d'Onerva, **Iltausko (Crépuscule)** paraît en 1952, mais elle continuera d'écrire jusqu'à la fin de sa vie : plus de cent mille poèmes ont été conservés dans les archives de la Société de Littérature Finlandaise. Ils nous permettent d'observer que la combattante dénuée de préjugés du début du siècle est morte : les mêmes thèmes et titres se répètent (**Le vieux pèlerin**, **Le chan-**

teur perpétuel, La solitude); il semble qu'on ait laissé résonner une harpe éolienne.

L. Onerva jeune fut la femme la plus radicale qui se fit entendre au début de ce siècle. Son œuvre ainsi que ses autres ac-

tivités littéraires restent aujourd'hui toujours aussi peu étudiées, tout comme ces influences françaises que dans ses livres, aussi bien que dans son activité de journaliste, elle a transmises à toute la littérature finlandaise.

NOUVELLES BREVES

Une mission de recherche interdisciplinaire concernant les disciplines médicales et anthropologiques, s'est déroulée en septembre et octobre 1982 au Groenland occidental. L'objet de cette enquête, à laquelle participaient trois personnes : Annie Hubert, spécialiste dans l'anthropologie de l'alimentation, Margarida Hermann, infirmière groenlandaise interprète, et moi-même qui poursuis un travail anthropologique dans les régions arctiques depuis une quinzaine d'années, était de rechercher des facteurs environnementaux (culturels et alimentaires) pouvant jouer dans le développement du cancer du naso-pharynx (NPC) dans la population groenlandaise.

Ce cancer d'origine virale, lié au virus Epstein-Bar, présente une distribution géographique et ethnique tout à fait particulière : il est beaucoup plus fréquent dans les populations inuit, en Asie du Sud-Est, au Maghreb et en Afrique de l'Est, que dans les autres régions du monde. Par exemple, il est entre 20 et 30 fois plus fréquent dans la population groenlandaise que dans la population danoise.

Une collaboration entre le Professeur Guy de Thé, directeur du laboratoire d'épidémiologie et d'immunovirologie des tumeurs de la Faculté de médecine Alexis Carrel de Lyon, le Docteur Jens Peter Hart Hansen de Copenhague, qui a étudié l'incidence du NPC chez les Groenlandais, et les autorités médicales chargées de l'organisation de la santé au Groenland, a permis de réaliser ce projet. Les malades atteints de NPC et/ou leur familles ont été interviewés dans leur langue maternelle

selon le même schéma d'enquête qu'Annie Hubert avait déjà utilisé en Tunisie et à Macao auprès des malades souffrant de cette même maladie. Ainsi, afin d'analyser de façon comparative les résultats obtenus dans ces trois terrains à haut risque, le maximum d'informations a été recueilli concernant l'habitat, l'hygiène, le mode de vie des enfants et des adultes, l'alimentation, les pratiques médicales traditionnelles ou occidentales, les changements de vie au cours de l'existence, etc... de même que, dans certains cas, les liens de parenté avec d'autres membres de la famille ayant eu un NPC, ou ayant présenté les mêmes symptômes sans qu'un véritable diagnostic médical ait pu être établi avant le décès.

Tout ce qui a trait à l'alimentation, aux aliments de base ou d'appoint, aux techniques de préparation alimentaire ou de conservation congelés des différents aliments consommés fréquemment par les personnes interviewées ont été rapportés pour être analysés.

Pour faire ressortir des différences culturelles ou nutritionnelles locales, nous avons étendu notre champ d'enquête de la région Julianehab Qaqortoq (60°30' de lat. nord) à celle d'Umanaq (70° 30' de lat. nord).

Cette recherche interdisciplinaire et multinationale (franco-dano-groenlandaise) fera prochainement l'objet d'une publication.

Joëlle ROBERT-LAMBLIN

Centre de Recherches Anthropologiques
Musée de l'Homme

L'influence de Guy de Maupassant sur l'art de la nouvelle finlandaise à la charnière des XIX^e et XX^e siècles

par Tuula HILANKA

Ce qui caractérise réellement la littérature finlandaise est son développement rapide : elle a été contrainte de rattraper le retard qui était le sien par rapport à la littérature européenne. La conscience que les auteurs finnois avaient de leur situation excentrique et de la jeunesse de leur culture, les incita à rechercher des influences et à élaborer des théories afin de hausser la littérature finnoise au niveau international.

Ainsi, dans l'histoire de la nouvelle finnoise, on pourra constater l'intérêt apporté très tôt au principe de ce genre littéraire. Juhana Wilhelm Snellman s'attacha, durant les années 1830-1840 à la qualité et aux fonctions de la nouvelle. Il souligna son caractère dense et le fait qu'elle ne supporte pas la moindre prose romanesque. Partant des écrits de Snellman sur cette question, nous pouvons dégager les éléments d'une théorie où les caractères de la nouvelle boccaccienne classique sont proposés comme modèle.

Ainsi la nouvelle finnoise avait-elle, dès le début du XIX^e s. ses modèles clairs et ses limites théoriques. Pourtant, la théorie et la pratique restèrent longtemps étrangères l'une à l'autre, même dans les propres œuvres de Snellman. La narration romantique, en se ramifiant sans se différencier domina la prose courte jusqu'aux dernières années du XIX^e s. Malgré tout, la période romantique a laissé une production novelliste dans laquelle nous pouvons distinguer les tendances formelles, qui allaient se développer.

Quand le réalisme, en littérature atteignit la Finlande, par les pays scandinaves, l'intérêt des Finlandais se porta surtout vers la littérature norvégienne qui avait à offrir aux réalistes finlandais débutants des modèles déjà valables dans les domaines de la nouvelle et du roman. Alexander Kielland, Arne Karborg, Jonas Lie et Kristian Elster furent les « maîtres de l'école réaliste finlandaise ». Chez Kielland, l'art du style, raffiné, à la française, se distinguait par sa haute qualité : il a servi de modèle et a incité à se tourner vers les modèles

français. La décennie 1880/1890 a été en Finlande celle de l'exploration et de la recherche, pendant laquelle de nombreuses traductions de nouvelles furent publiées dans les journaux. Les écrivains finlandais firent des séjours à l'étranger, en particulier à Paris pour avoir des contacts personnels avec les courants culturels européens. En 1885, Juhani Aho s'écriait : « Enfin, on commence à sentir les battements du cœur du vaste monde dans nos artères lointaines ».

Malgré le vif intérêt porté aux réalistes européens, le réalisme en Finlande développait ses caractères spécifiques, les traits internationaux s'étant intégrés aux particularismes nationaux. Les réalistes finlandais, qui ont formé ce qu'on a appelé le groupe « Finlande jeune », s'orientèrent d'abord vers l'art de la narration historique. Le but n'était plus de réaliser un principe artistique — celui du réalisme — mais de raviver l'histoire et la tradition nationale qui avaient pris une grande importance dans le contexte politique incertain de l'autonomie de la Finlande. Une puissante tendance romantique nationale, avec l'idéalisation du monde du Kalévala, s'étendit à la littérature à partir des autres arts. Ainsi l'époque vraiment réaliste dura-t-elle peu de temps, mais malgré tout nous pouvons noter les influences incontestables des réalistes les plus éminents. Celui qui a le plus influencé la prose courte finnoise est Guy de Maupassant, le représentant même de la nouvelle française.

Au début du XIX^e s., la nouvelle française n'existait pas en tant que genre : elle n'avait pas de nom, pas de caractères distinctifs non plus que de théorie. Pendant la période romantique, une vive activité engendra une production importante de nouvelles de formes non définies et de contenu varié. Ce ne fut qu'à l'époque du réalisme, après la loi de 1881, instaurant la liberté de la presse, que la nouvelle française put s'épanouir.

Dans la production de Maupassant, concernant quelques trois cents nouvelles, sont représentés la tradition du conte-fabliau léger

d'Honoré de Balzac, la nouvelle artistique à la façon de Prosper Mérimée, et en outre, le conte fantastique, la farce populaire ainsi que d'autres genres dont le contenu reste à définir. La nouvelle réaliste a reçu de Maupassant la forme, la technique et l'étude des caractères. D'autre part, nous pouvons retrouver dans ses nouvelles la tradition romantique qui s'est écartée du réalisme et parfois s'ajoute aux descriptions des sentiments typiques de cette «fin de siècle» : pessimisme, crainte, déracinement ainsi que hallucinations et dédoublement.

Les nouvelles de Maupassant, se fondant sur la tradition narrative orale, ont beaucoup innové sur le plan de la forme. Le plus souvent les nouvelles se sont développées à partir de contes brefs, à épisode unique, se dénouant à la fin et dont la situation narrative et le narrateur sont créés par le cadre de la nouvelle (cadre qui n'est pas cyclique, qui est seulement l'introduction de la nouvelle et qu'on appelle «archétype»).

La plupart des nouvelles de Maupassant, environ cent soixante, commencent par l'esquisse de la situation narrative. Souvent, un groupe se réunit durant les soirées obscures pour conter dans le halo de la lampe et réfléchir aux éternelles questions de la vie, de la mort, de l'amour, du bonheur, de la toute-puissance de l'argent, etc... Cette petite société, coupée du monde, se resserre dans la clarté de la lampe, et c'est ainsi que la narration atteint des dimensions surhumaines. Le narrateur est souvent un homme, assez âgé, savant et riche d'expériences. Le récit véritable est presque toujours une étude de caractère que Maupassant représente de façon typique, prolongeant ainsi la longue tradition française, fondée par Molière et développée par Balzac. La narration est caractérisée par l'objectivité, la concision, le «mot juste».

Les journaux ont abondamment publié des traductions de nouvelles françaises. Les Finlandais ont pris connaissance des œuvres de Maupassant, de son art raffiné, de son style limpide, de son «impassibilité», de son objectivité. Ses contes fantastiques ont suscité l'indignation de quelques écrivains comme Minna Canth, par exemple et en même temps l'admiration de beaucoup d'autres qui tentèrent de les imiter. Ce sont la forme et la technique narratives qui ont le plus influencé les nouvelles finlandais mais parfois l'essence même

des nouvelles a été transposée dans la littérature finnoise.

L'importance des influences est parfois difficile à déterminer, mais il y a cependant des auteurs qui ont indiqué leurs dépendances littéraires. Dans ce qui suit nous tenterons de mettre en évidence l'apport de Maupassant dans les nouvelles de quatre Finlandais: Juhani Aho, Aino Kallas, Maria Jotuni et L. Onerva. Le chef de file de «Nuori Suomi» était Juhani Aho (1861-1921) qui publia en novembre-décembre 1885 une étude en deux parties, nommée: **Realistisesta Kirjallisuudesta sananen** («Un petit mot sur la littérature réaliste»). Celle-ci pouvait être considérée comme l'exposé des conceptions fondamentales du groupe et aussi comme un manifeste de ce qui était son art propre. Cependant, cinq ans plus tard, Aho abandonna le réalisme pur et affirma que les styles réaliste et romantique se justifiaient par l'état d'âme de l'auteur à un moment donné. A cette époque, Aho rentrait justement en Finlande après un séjour d'une année à Paris et il avait déjà publié ses œuvres les plus réalistes: **Helsinkiin** (A Helsinki) et **Yksin** («Seul»). Dans une lettre écrite en 1891 Aho déclare avoir reçu ses premières influences littéraires d'Aleksis Kivi, de J.L. Runeberg, de Shakespeare et de Kielland. Elles ont été suivies par celles de Dostoïevsky, Gogol, Pouchkine, Tolstoï et Tourgueniev. Aho ne mentionne à ce propos aucun modèle français. L'adoption de la forme de la nouvelle et des personnages typés d'après le modèle russe, puis français, reste à démontrer. Les premières œuvres de Aho montrent une recherche continue de caractères et de leur description.

Le premier recueil de nouvelles, que l'auteur appelle modestement «copeaux», parut en 1891. Il contient une grande quantité de personnages-types et d'esquisses de ses contemporains. C'est dans ces nouvelles-ci que nous pouvons le mieux voir l'influence de Maupassant. Dans le recueil suivant, il y a aussi des «copeaux» où nous distinguons les tendances à l'objectivité et à la forme brève, même des tableaux de genre qui tendent au naturalisme. Par exemple dans les nouvelles: **Oi, jos oisin virkamies** («Ah, si j'étais fonctionnaire») et **Vastamyrkky** («Le contre-poison»), retrouve-t-on les cadres maupassantiens.

Dans **Ruokarouva** («La logeuse»), Aho crée un cruel tableau de genre: une veuve

de pasteur, appauvrie, bien que prenant des pensionnaires, se ruine peu à peu, perd sa fortune et le respect dû à son statut social antérieur. Dans la nouvelle **Vahna muisto** («Un vieux souvenir»), un seul événement dans la vie du protagoniste suffit à l'entraîner dans l'indifférence totale de son propre destin. Son seul dérivatif reste l'alcool. Le héros de Aho a trahi puis abandonné l'amour de sa jeunesse, celui de Maupassant perd sa confiance en la vie et se ruine dans les cafés après avoir vu, enfant, son père frapper sa mère, comme dans la nouvelle : «Garçon, un bock».

Les premiers recueils de «copeaux» montrent que Aho a appris de Maupassant à employer une forme et un style particulièrement transparents et limpides. Cependant dans le troisième recueil (1896), le style se rapproche du romantisme, devient plus lyrique et plus subjectif. Les «copeaux» se chargent aussi d'une sensibilité à la nature, source d'émotions délicates. Alphonse Daudet et Paul Bourget, par leur psychologie subtile, par l'harmonisation de leurs sensibilités et des atmosphères qu'ils décrivent avaient clairement préparé le style de Aho.

Malgré les modèles nouveaux, Aho n'abandonna jamais la forme concise et dense qu'il fixa à la nouvelle finnoise. Il est vrai que les plus lyriques de ses «copeaux» s'éloignent de la solidité dramatique et de l'objectivité froide de Maupassant. Aho était, après tout, plus peintre que narrateur, il avait la tête réaliste mais le cœur romantique.

Ce genre littéraire s'introduit dans la nouvelle avec les huit recueils de «copeaux» de Aho. Déjà les contemporains comme les auteurs suivants ont cherché à se débarrasser, comme le fera plus tard Maupassant, de la narration trop dense.

Dans la première série de nouvelles **Kuloa ja kevättä** («Brûlis et printemps»), de Aino Kallas (1878-1956), parue en 1899, nous pouvons voir l'influence des naturalistes français et de Juhani Aho. Aino Kallas a, elle aussi, séjourné à Paris, et note dans son journal qu'elle lit Maupassant. Aussi, les nouvelles de Kallas commencent-elles par une introduction assez longue où s'éclaire la situation et où se crée le décor. Nous ne pouvons parler d'un véritable cadre, parce que le narrateur de l'introduction reste narrateur du récit principal. De toutes façons, dans les introductions

nous retrouvons nombre de situations maupassantiennes, par exemple des gens qui discutent au déclin du jour, à la seule clarté d'une lampe; des gens qui réfléchissent à la vie, dans le compartiment d'un train, même un commencement de journal, comme dans la deuxième version du **Horla**. Cette dernière nouvelle s'achève même par une exclamation en français : «Laissez aller. Ylihuomenna on hän täällä.» («Après demain, il sera là»).

Dans les nouvelles de Kallas, c'est la technique narrative qui est le point de contact le plus clair avec les naturalistes français. La pierre angulaire de son esthétique est l'observation l'expérience personnelle ou l'impression qu'elle a fidèlement transmises dans ses nouvelles. Par suite de cette espèce de «naturalisme», ses nouvelles furent le produit de la combinaison de ses impressions et de ses expériences vécues, sans que ne se dégage une œuvre autonome.

Le deuxième point de contact commun avec Guy de Maupassant est l'analyse froide et objective des caractères des personnages, le trait auquel Kallas s'est le mieux adaptée. Le recueil est paru entre l'époque du réalisme et celle du néo-romantisme, ce qui explique les traits romantiques voisinant avec les notation réalistes comme exemple la volonté de décrire aussi la vie intérieure et les émotions des personnages.

Parmi les nouvellistes et les dramaturges apparus après le changement de siècle, c'est Maria Jotuni (1880-1943), qui est la plus remarquable. Ayant grandi dans le climat du réalisme et de l'impressionnisme — et bien qu'elle ait débuté après l'époque du réalisme — elle ne s'orienta pas vers le néo-romantisme ou le symbolisme. Son réalisme est avant tout émergence de la vie spirituelle de l'homme, analyse constante de la relation homme-femme. La nouvelle de Jotuni se réduit à l'essentiel, elle n'utilise guère la narration ou la description.

Jotuni commença sa carrière d'écrivain avec un ensemble de nouvelles : **Suhteita** (Relations), en 1905. Son don d'observation des caractères et des nuances psychologiques diverses apparaissait déjà dans les esquisses stylistiques du premier recueil. Ainsi l'étude de caractères héritée des français, se développa-t-elle, par la suite, dans la description encore plus intime, l'extérieur demeurant au second plan. Dès ses premières nouvelles,

nous pouvons voir la clarté, l'exactitude et même la vivacité dramatique de Jotuni. Les nouvelles du recueil **Rakkautta** («L'amour»), parues deux ans plus tard, poursuivent la même ligne ; les types féminins et les portraits sont tracés d'une main audacieuse.

Jotuni utilise souvent le dialogue, le monologue, le procédé de la correspondance ou de la conversation téléphonique. Elle décrit les gens du peuple par le biais de la narration épique mais présente les gens aisés dans des récits dramatiques, extrêmement condensés, et dont l'action ne dure qu'un seul instant. La forme condensée des nouvelles : **Rakkautta** s'adapte à un sujet caractérisé par le pessimisme, la présence perpétuelle de la mort, la solitude des êtres, même dans les relations les plus intimes. Comme dans les nouvelles de Maupassant, l'amour demeure inachevé, le mariage n'est qu'une affaire commerciale et les époux souffrent solitairement. Dans l'étude des rapports homme-femme, la technique de Jotuni pour les mettre à nu engendre un discours impitoyable.

Le troisième recueil **Kun on tunteet** (Puisqu'on a les sentiments) (1913) montre Jotuni se détachant des exigences extrêmes du réalisme et de la densité. Elle se libère des influences et suit son propre chemin. Cette série de nouvelles montre une plus grande tolérance et moins de concentration que les précédents récits et c'est ainsi que la forme prend une dimension nouvelle.

Jules Lemaitre caractérise le pessimisme de Maupassant en disant : «Nous ne savons rien et nous ne pouvons rien savoir, nous allons malgré nous où nous mènent nos désirs et fatalités du dehors ; puis la mort finit tout. Rien de plus». «La généralisation de la philosophie du mal de vivre en ce «fin de siècle»

était incarnée par L. Onerva (1882-1972) qui était exceptionnellement familiarisée avec la langue et la civilisation françaises. Il n'était plus question de modèle formel ou de la technique narrative de la nouvelle.

Onerva traduit en finnois «La philosophie de l'art» de Taine et ses options théoriques l'amenèrent à adopter le genre de la nouvelle de Maupassant, à savoir la description d'un type humain. Néanmoins elle abandonna complètement le réalisme. Le personnage-type préféré par Onerva était l'artiste décadent, trop passionnément vivant, trop sensible et trop indépendant. Cet artiste est souvent une femme dont la vie se démarque totalement des chaînes des conventions bourgeoises. L'instabilité psychique est aussi courante chez les personnages d'Onerva : dans ces conditions ils se rapprochent fort des héros de Maupassant, qui souffrent d'hallucinations et de débilement de la personnalité.

Onerva adopta presque uniquement le modèle romantique du conte fantastique. L'apport essentiel de son œuvre est à situer dans le cadre de l'histoire de la civilisation : ses nouvelles sont autant de témoignages sur son époque. Quand nous comparons les influences que les écrivains Aho, Kallas, Jotuni et Onerva ont reçu des réalistes français et surtout de Maupassant, nous pouvons constater que ces influences sont allées de la forme au témoignage sur une civilisation donnée, en passant par la technique narrative et le choix des sujets. Il est particulièrement intéressant de voir que les écrivains finlandais ont successivement privilégié chez Maupassant les différents aspects qu'il a lui-même au cours de sa carrière d'écrivain mis en valeur, dans ce même ordre chronologique.

Maria Jotuni

NOUVELLES TRADUITES ET PRESENTÉES PAR

JEAN-JACQUES LAMICHE

Maria Jotuni est un auteur finlandais, prosatrice et dramaturge, née en 1880 dans le Savo, région des lacs du Centre-Est de la Finlande dont la grande ville est Kuopio (la patrie de Minna Canth) et morte en 1943. Son œuvre est abondante et variée, surtout dans les années du début de siècle, quoiqu' un ultime récit **Jouluyö korvessa** («Noël dans la forêt») ait paru en 1938 seulement.

Sa prose, en effet, trouve sa meilleure expression dans des recueils de nouvelles parus avant la première guerre mondiale. Son premier volume, **Suhteita** («Histoires d'amour»), qui date de 1905, la rendit célèbre dans le monde des lettres finlandaises ; il fut suivi du livre de nouvelles **Rakkautta** («Amour»), en 1907. D'après ces récits et ces nouvelles se dégagent les caractéristiques principales de Maria Jotuni : l'art de conter une histoire brièvement, clairement, dans un style précis ; la qualité exceptionnellement vivante de son écriture ; le don extrême de vie et de sincérité qui lui confère son procédé stylistique favori, le dialogue direct dépourvu des intermédiaires traditionnels de la prose. Maria Jotuni commence un dialogue sans détours, sans ménagements pour le lecteur : à nous de découvrir peu à peu au fil des répliques, avec ce que nous apprenons bribe par bribe, qui parle, où, quand, comment, dans quelle intention. Les rapports entre les personnes ne sont jamais précisés par aucun commentaire : ils s'imposent d'eux-mêmes, ils surgissent au détour d'une répartie, brusques et cruels, avec une force et une acuité désarmantes. Comme dans la courte nouvelle **Matami Röhelin** («La Madame Röhelin») où l'on réalise lentement que ces répliques anodines, timides, populaires et feutrées, complotent toutes la mort d'un nourrisson, sous une apparence de sollicitude et de bonne conscience ; de temps à autre, une allusion à l'argent pour cette «pension» spéciale, à un «billet de cent» qui arrangerait bien les choses, rappelle que l'on traite aussi une affaire... Mais cette nouvelle se trouve dans le recueil «**Amour**» et le bébé n'est pas tant victime de sa propre mère, ni même de cette commère

entremetteuse de mort, que des apparences sociales, et du mépris, de la déconsidération qui poursuivent une fille-mère dans la société du grand-duché de 1907, après qu'elle a suivi, précisément, les lois de l'amour.

Josefiina montre la conversation rapide de deux jeunes filles, anciennes camarades, qui se retrouvent par hasard lors d'une kermesse : l'une a fait son chemin dans l'Armée du Salut, comme le ver dans le fruit, serait-on tenté de dire, l'autre est employée de maison, le débouché traditionnel de celles qui ne peuvent rien faire d'autre. D'un côté, une fille décidée, qui tranche dans la vie pour en tirer tous les avantages possibles, sans scrupules excessifs ni envers Dieu ni envers les hommes ; de l'autre, une gentille créature qui attend, et attendra sans doute longtemps, le changement dans son existence.

Bien sûr, rien de tout cela ne nous est dit ; les répliques tombent comme au théâtre, Maria Jotuni écrit le nom des personnages au début de chacune d'elles, le rythme ne relâche pas sa tension, Josefiina s'en va aussi tumultueusement et rapidement qu'elle est arrivée, sur une dernière remarque méchante. En fait, c'est un morceau de vie qui dépasse ces lignes écrites, un tableau animé, un sketch ou un court métrage frénétique, comme les premières pellicules du cinéma naissant.

Tout autre est l'atmosphère qui pèse sur **Unta!** («Du sommeil!») : il s'agit là d'une descente au fond d'un délire, de l'exploration d'une souffrance, celle de la femme laissée seule en face de son mari paralytique. Sa vie est bloquée, elle est acculée au fantasme éveillé et à la boisson méchante. Pas à pas gagne la frustration méchante, qui fait naître la férocité, au dessus de la grande désolation d'une vie vide et vidée de tout sens à présent. Cette reprise constante du monologue cruel, après chaque tîret, égrène les étapes d'une souffrance d'amour : comment y échapper après la vie commune ?

C'est un amour détruit, dégradé et dé-

gradant, et pourtant inexplicablement présent, que décrit **Rakkautta** («Amour»). Comment un jeune couple heureux découvre l'enfer de l'affrontement intime: ici, le dialogue sert en fait à mettre en relief la confession de l'une des deux femmes, et ce moyen stylistique permet à Maria Jotuni de présenter les faits bruts, en évitant tout discours larmoyant ou moralisateur, ou même revendicatif, féministe. On hésite à lui appliquer ce terme: ses héroïnes sont des femmes victimes des hommes, d'elles-mêmes, du temps, de l'oubli; mais, si elle dénonce des situations en les montrant sans voiles, elle ne formule aucune conclusion générale, elle ne met en avant aucun grand principe ni aucune grande idée, aussi généreuse pourrait-elle être. Son écriture est à la fois pragmatique, dans son réalisme et sa précision, et intime, car elle ne parle pas aux foules, mais aux personnes. Le ton est celui de la confession, dans **Bonheur** de l'histoire secrète, dans **Lovisa Ohman**, du délire auquel personne ne doit assister, dans **Du sommeil I**, de la négociation secrète dans **Matami Röhe-lin**. Ce sont les moments secrets de la femme, où se dévoilent ses faiblesses, ses contradictions, ses impuissances, ses espoirs. C'est là que Maria Jotuni atteint à ce qu'il y a de plus constant dans l'être humain: la nécessité du regard intérieur, que les autres ou les événements extérieurs nous forcent à porter sur nous-mêmes.

Onni («Le bonheur») fait partie du recueil **Tyttö ruusuputarhassa** («La fille dans la ro-

seraie») paru en 1927: on voit combien cette ligne d'écriture fut permanente dans l'œuvre de Maria Jotuni. Entre temps, elle avait écrit une série de récits qui prirent le titre général de **Arkielämä** («Vie quotidienne») en 1909, une autre celui de **Martinin rikos** («La faute de Martin») en 1914, et une série de nouvelles **Kun on tunteet** («Tant qu'il est temps») en 1913.

Cet art du vivant, Maria Jotuni l'a exploité dans de nombreuses comédies comme **Miehen kylkiluu** («La côte de l'homme», 1914), **Kultainen vasikka** («Le veau d'or», 1918) qui est une satire agréable des mœurs modernes, et **Tohvelisankarin rouva** («La femme à son bonhomme de mari», 1924). Mais elle est aussi l'auteur de tragédies d'un intense caractère dramatique, comme **Olen syllinen** («Je suis coupable», 1929), **Klaus Louhikon herra** («Klaus maître de Louhikko», 1942): la première sur le sujet biblique de Saül et David, la seconde basée sur la ballade finnoise populaire **Elinan surma**, «La mort d'Hélène», où Klaus Kurki, seigneur de Laukko, tue par jalousie sa jeune femme innocente et son fils avant de mettre le feu à son château (cette ballade fut reprise de nombreuses fois au 19ème siècle, et même mise en musique).

Nous espérons que ces courts exemples de la prose de Maria Jotuni auront la fortune d'intéresser un public ouest-européen à un auteur qui, après une ère de grande célébrité dans son propre pays, a subi, et subit peut-être encore, une «période de purgatoire».

LE BONHEUR

«Ton mari est mort brusquement, il y a à peine six mois de ça. Mais voyons, tu ne porte donc plus le crêpe ?

— Je me suis remariée.

— Ah oui, c'est vrai. Mais pourquoi es-tu allée si vite ?

— Pourquoi pas ?

— A cause du deuil.

— Pourquoi rester éplorée ? La mort, on sait ce que c'est.

— Perdre l'être qu'on aime ? C'est bien là que la mort devrait être plus forte que tout, plus forte que l'amour, que la vie même.

— Mais l'amour reste, au-delà de la mort, pense-y ! Mais oui, il reste. Et toi aussi, tu en as pris un autre. Peut-être l'aimais-tu lui aussi ?

— Qu'est-ce que tu racontes ? est-ce bien d'amour dont tu parles ?

— Vous n'avez pas été heureux, alors ?

— Heureux ? «heureux» !. quel mot merveilleux ! quand c'est la jeunesse, le printemps, des senteurs partout, du soleil, plein d'espoir printanier, Heureux ? Je ferme les yeux, je vois le parc où les pommiers sont en fleurs, je respire encore le parfum de ces fleurs. Et sous les arbres une fille est assise, blonde et jeune comme une fleur tout juste éclose. Et quelqu'un d'autre est assis avec elle, un garçon vigoureux, plein de fougue. Heureux, ils sont heureux. Ils n'ont encore rien vécu, ils ne savent encore rien de la vie. «Je t'aime» dit le garçon. «Je t'aime encore plus» dit la fille. Heureux, ils sont heureux.

Leur bonheur les aveugle tellement qu'ils ne voient pas vers quoi ils se précipitent. Ils se précipitent dans une vie qu'ils ne connaissent pas, vers la misère et sa toute-puissance dont ils essaieront en vain de s'échapper. Leur vie sera comme un grand cauchemar, il faudra craindre le jour nouveau plus encore que le précédent, l'année nouvelle sera plus longue que l'année écoulée. Le garçon dans le parc était sauvage et cruel. La fille était orgueilleuse et insensible. Et l'homme a commencé à l'humilier. Quand les mots ne suffisaient pas, il frappait sa femme, la blessait. Il n'avait qu'un seul plaisir, la voir dégradée, et entendre ses lamentations. Mais quand elle remarqua cela, elle cessa de se plaindre. Elle dissimula ses souffrances. Elle prit possession de chaque journée comme le font ceux qui sont heureux. Elle renia sa vie, elle renia son moi apparent. Mais cela ne fit qu'irriter l'autre.

— Il n'a rien su de moi. Les portes de mon cœur lui étaient fermées à double tour. Et c'était mon existence entière qui l'irritait, il me frappait, me frappait, me blessait, comme on blesse l'être le plus vil et le plus criminel.

— Et tu te laissais faire ?

— Je me laissais faire. Car j'étais en train de purger ma peine.

— Pourquoi ?

— Pourquoi ? et pourquoi donc purge-t-on une peine ?

— Ah, je vois ! Tu avais commis un crime. Tu étais tombée amoureuse.

— Ça, je ne me le pardonnerai jamais. De m'être trompée à ce point.

— C'était un misérable !

— C'était un misérable.

— Il était infidèle. Il en a pris une autre ?

— Non, c'était mon mari, à part entière. Il détruisait ce qu'il aimait. Regarde ce visage, regarde cette balafre à mon cou. C'est l'œuvre de ses mains. Mais je ne l'ai pas dit. Il n'a rien pu savoir de moi. Il est parti d'ici aussi pauvre qu'il était venu. En mourant il m'a demandé pardon d'avoir gâché ma vie. Alors, je lui ai dit que je ne regrettais rien. Mais lui pardonner, à lui ? Ça non, je ne le pouvais pas. Je le haïssais par-delà la vie, par-delà la mort, je le haïssais tout autant que j'aurais pu l'aimer.

— Et maintenant tu essaies de l'oublier ?

— Est-ce qu'on oublie ? Ça, je ne le pourrai jamais. C'est comme s'il était toujours là à côté de moi. J'étais en son pouvoir, il m'a apporté tous les malheurs. Il était toute ma vie ; d'autre vie, je n'en ai pas eue.

— Et pourtant tu en as pris un autre.

— J'en ai pris un autre à côté de moi comme on prend un chien. Je réponds à ce qu'il dit, comme on répond à un chien dont on ne sait ni où ni quand son chemin ira se perdre.

— Comme tu es seule et malheureuse !

— Malheureuse, moi ? Non, je ne suis pas malheureuse. Quoi qu'il ait pu arriver, je ne serai pas malheureuse. Bien que les événements de la vie me tombent sur la tête comme des blocs de pierres, je garde ma raison, je réfléchis, je me retrouve moi-même. Et se retrouver soi-même, c'est ça le bonheur, l'unique bonheur. Je suis heureuse en sa compagnie aussi, à lui, — n'importe qui que ce soit, d'accord — mais c'est mon mari.»

LOVISA OHMAN

C'était un samedi soir comme autrefois. Combien de temps déjà ? Oui, plus de trente ans.

Mademoiselle Lovisa Ohman habitait en ce temps-là une mansarde, tout comme maintenant. A la différence près que ses père et mère étaient alors en vie et habitaient les pièces du rez-de-chaussée, que maintenant les trois pièces avec le jardin étaient louées à des étrangers, et qu'en ce temps-là le soleil était magnifique et les fleurs embaumaient plus merveilleusement que jamais auparavant.

A présent il ne lui restait plus une seule fleur et le ciel était nuageux, lourd.

Mais c'était le jour de Ernst. Chaque samedi, c'était le jour de Ernst.

Combien de temps déjà ? Oui, plus de trente ans.

Comme le temps passe.

A cette époque le cousin Ernst était jeune lieutenant, et elle — elle, elle portait une robe blanche, deux roses sur sa gorge et une soie bleue autour du cou.

Ils n'étaient pas pauvres en ce temps-là.

Quand le père vivait encore. A présent elle ne pouvait pas en avoir honte dans ses souvenirs. Comme elle en remerciait le Seigneur !

Elle se rappelait si bien ce jour-là, comme si c'était hier. Si tout le reste la fuyait, du moins pas le souvenir de ce jour-là.

Le jour de Ernst.

Elle ferma sa porte à clef, posa sur la table le service à café utilisé en ce temps-là, celui qu'elle avait caché quand elle avait été malade pour qu'on ne le prenne pas pour payer les médicaments. Avant, elle ne mangeait qu'une fois par jour, et elle buvait de l'eau chaude pour se réchauffer en automne, car il ne fallait pas trop gaspiller le bois du poêle, mais ce service à café elle ne l'avait pas laissé aux étrangers.

Elle préparait le café chaque samedi. Elle le préparait tout comme autrefois, comme en ce temps-là, et elle le buvait dans le même fauteuil bas qu'alors, quand ils buvaient le café à deux dans sa chambre.

Et encore maintenant elle s'entretenait avec Ernst. Elle ne remarquait pas que personne ne répondait. Les réponses étaient gravées dans son cœur.

Ernst avait crayonné sur son carnet.

« Laisse-moi une des pages ! »

Ernst lui en déchira une, elle portait deux roses, celles qui étaient sur sa poitrine. Comme Ernst dessinait bien !

« Tes propres roses.

— J'en garderai une.

— Tu la garderas ? Et quand je viendrai, tu me la montreras, et alors je verrai que tu m'as gardé ton souvenir. Tu veux bien ?

— Oui, je veux bien.

Elle baissa la tête.

Mais la joie courait à travers tout son corps. Elle était heureuse. Elle aurait voulu rire.

Puis Ernst but son café.

« Ne mords pas à cette amande, Ernst ! cria-t-elle.

— Pourquoi, la veux-tu ?

— Non, plutôt oui ! Elle est si belle, Ernst !

— Je te la mets dans la bouche.

— Non, donne-la moi !

— Viens la prendre ! »

Ernst riait et ses dents étincelaient.

Elle était allée vers Ernst, mais Ernst lui prit la main et la regarda dans les yeux.

Elle sentit une délicieuse fatigue. Ernst

voulait bien — elle aussi voulait bien. Mais c'était le péché, qui ne pouvait pas se produire. Plus tard seulement, lorsque Ernst reviendrait et la ferait sienne, plus tard seulement.

Elle retira sa main, se retourna, pressa son visage avec ses mains.

Comme elle avait souvent remercié le Seigneur que cela ne fut quand même pas arrivé, que personne ne l'eut embrassée, ni même Ernst, parce qu'il n'avait pas été possible que Ernst devint sien.

Elle ne s'en était pas du tout plainte. Telle était la volonté de Dieu. Peut-être Dieu voulait-il lui épargner des conflits plus profonds.

Car lorsque son père mourut, la vie devint si dure qu'elles n'avaient même pas l'indispensable. Elles abandonnèrent les pièces à des locataires, elles habitèrent avec sa mère dans la mansarde, elles commencèrent à broder au crochet, elles brodèrent, brodèrent, mais cela ne suffisait pas pour vivre, ni pour les intérêts de cette petite dette que le père laissait encore.

C'est alors que sa douleur fut adoucie par cette nouvelle : Ernst s'était fiancé à une autre. De toute façon elle n'était pas destinée à Ernst. Dans une telle pauvreté elle ne serait jamais, au grand jamais, allée à Ernst.

Et c'est à cette époque qu'elle tomba malade. Elle commençait à se fatiguer. Rien ne lui faisait mal, mais elle dépérissait pourtant. Aucune larme ne tombait de ses yeux, et pourtant il lui semblait que son cœur pleurait toujours.

Elle n'y pouvait rien. Elle en demandait pardon à Dieu.

Son esprit n'était pas criminel. Elle était au courant. Elle ne se plaignait pas. Elle ne demandait rien. Mais elle n'y pouvait rien si elle pensait toujours à Ernst, si elle l'attendait jour et nuit, pour pouvoir penser à lui en paix. Oui, à présent, elle pouvait y penser en paix. Sa mère aussi mourut peu après. A présent elle y avait pensé. Oui, combien de temps, — plus de trente ans —

Eh oui, eh oui —

Comme le temps passe.

Et les soirs quand elle commençait à s'endormir et que l'oreiller misérable, si dur, lui rappelait cette déchéance de la pauvreté qui lui avait ôté tout droit sur Ernst, elle gémissait tout haut, comme si quelqu'un l'avait piquée dans le dos. Cela lui faisait si mal de s'en

souvenir ainsi brusquement, sans pouvoir s'en prémunir.

Elle s'asseyait sur son lit, croisait ses mains et priaït pour que ses pensées ne s'égarent pas sur une mauvaise voie. La vie ne lui avait-elle pas donné la meilleure part ?

Combien de temps endurerait-elle de telles souffrances pour dompter sa nature, avant qu'elle apprit à comprendre le droit chemin ?

Ses vieux traits se resserraient durement.

Puis elle arrangea son oreiller de chiffon et s'allongea sur ses vieux tapis pour se reposer.

Et un sourire éclaira son visage. Elle se souvenait à nouveau de ce jour-là, le jour de Ernst, un jour dégagé de toute ombre de malheur, un jour qui fut le sommet de son bonheur — à quel point, mais à quel point elle pouvait en remercier le Seigneur !

DU SOMMEIL

Minuit.

Berta arrive de l'autre pièce, à moitié déshabillée, la chevelure en désordre. Son regard ivre, sombre et inquiet, erre autour de la pièce.

Le mari, paralytique, est en train de dormir dans son fauteuil, dans un coin. Ses yeux fixent Berta, dans le dos. Il ne peut pas bouger ni parler.

Berta :

« — Ouais, encore en vie. C'est drôle, vraiment drôle. Allez, repose-toi, mon chéri, repose-toi donc, et veille, même que tu veillerais toujours.

— Qu'est-ce que tu fixes comme ça ? Eh bien vas-y, fixe, regarde donc, même pour l'éternité.

— Laisse que je te regarde. Déséché, tu es — un corps sans liquide, et rabougri. — Dans quelle direction ? Vers le plancher, c'est là que tu feras le voyage.

— L'été, tu ne le verras pas ; — tu penses peut-être le voir ? On dit que tu manges, que tu manges énormément. — Mange donc, empiffre-toi, l'été, tu ne le verras pas, c'est couru d'avance, mon chéri.

— Quoi encore ? Tu regardes la chambre ? Vas-y, regarde, regarde ! Il est parti. C'était mon neveu — le grand. Il avait peur de venir ici. « On déränge » il disait, « on va ailleurs ». « Quoi encore, il ne comprend pas, il est inconscient ».

— Ah — ah — ah, moi, est-ce que je sais si tu comprends encore ?

— Et moi, qui suis-je, hein ? réponds !

— Tu ne réponds pas, tu ne peux pas. Je puis ta femme mon chéri, encore maintenant, comprends-tu, ah-ah-ah —

— Encore maintenant, mais b'ientôt plus.

— Regarde bien, Dieu dans sa haute mi-

séricorde a posé son doigt ici — pour faire enfin changer les choses, oui — pour que la situation soit un peu différente.

— Ça l'a amusé, mon chéri — Du coup il a été rapide. — Ne crains rien, lorsque Dieu en personne prend en main la marche des affaires, il ne les laisse pas trainer — mais, s'il abandonnait ? Non, la route est toute tracée, et il la fera.

— Que fallait-il donc que je fasse ?

— Oh, bien sûr, on a bu, une petite goutte — pour se détendre — ou pour s'élever à un sentiment de solidarité, à la compréhension humaine — on court, on court loin — vers sa merveilleuse liberté.

— Il n'a pas su — il n'a pas d'âme — toute votre famille — des âmes creuses. — Ils ne savent pas saouler — ils ne savent pas jouir. Ils s'échappent avec leurs vices, et ils empoisonnent l'air partout.

Ah ! les voilà bien, eux !

— Je me suis débarrassée de cet enfer. — Avant de me saouler pour moi-même — ou bien j'y pense — ça, tu sais bien, ça ta mort.

— Jour et nuit, je l'ai espérée. — J'ai prié en cachette. — Et quand on espère quelque chose fortement, cela va se passer. — Des forces secrètes se mettent en mouvement et étranglent l'autre — ainsi, ainsi, si bien qu'il ne sait pas du tout quand il est complètement encerclé.

— Encerclé, quel drôle de mot, encerclé, ah-ah-ah.

— C'est maintenant mon tour de rire, — dans ces chambres, les rires des autres femmes ont résonné — à présent, je les ramasse toutes dans le ruisseau jusqu'ici : — sans trier, toutes.

— Elles demandent de toi : «Quand va-t-il mourir?» qu'elles demandent.

— Quand le cœur fera une erreur — comme ça, nips — il battra seulement une fois, et alors il mourra. Et ça en un clin d'oeil.»

— «Est-ce qu'il est devenu un bienheureux maintenant?» qu'elles demanderont peut-être.

— Mais pourquoi pas — ne serait-il pas devenu un bienheureux, il était très pieux et a toujours vécu au service de Dieu.»

— «Je ne te hais pas, je ne te calomnie pas, tu le constates — pourquoi te haïrais-je? Tu as vécu comme tu as vécu, voilà ce qui appartient aux autres.

— Et je ne t'oublierai pas, mon chéri, j'irai sur ta tombe. — Imagine un peu — les talons des chaussures sont hauts quand on foule la terre — la soie bruisse autour de moi.

— «Bonjour», que je vous dis, «bonjour».

— Vous ne répondez pas — vous souriez, vous êtes tous les mêmes — c'est ainsi, et votre menton est tellement bizarre.

— Vous souriez, c'est ce sourire de bonne volonté, de compréhension — c'en est un différent — Ici sur la terre on sourit avec beaucoup plus d'insouciance — comme si on ne comprenait rien, comme si on ne pensait à rien — mais vous, de là-bas, quand vous regardez cette chose —

— Je vais à la maison. Maintenant elle est différente, accueillante. Elle est claire — tout y est si clair — et là-bas m'attend celui auquel j'ai pensé.

— Oui.

— Aussi loin que je me souviens —

— Mais il m'a abandonnée.

— Je n'arrive plus à comprendre ce qui s'est passé alors. — n'ai-je pas été une enfant?

— Il y a longtemps de ce, bien longtemps.

— Oui, il y a longtemps de ça.

— Mais maintenant, j'ai oublié quelque chose — d'important, mais quoi, quoi donc, qu'est-ce que j'ai oublié?

— Oui.

— Voilà ce que j'ai oublié — c'est ça — que je n'ai personne chez qui aller, personne à qui dire que maintenant j'ai gagné.

— C'est ça que j'ai oublié et c'est ça le plus important.

— Lutter — lutter jusqu'à l'épuisement — et quand on a vaincu, personne à qui le dire — Dans quel but s'est-on battu — on ne pouvait pas l'atteindre — il s'était enfui — tout était enfui —

— Pourquoi est-ce ainsi? Pourquoi pas autrement?

— Y a-t-il une justice? Qui en parle? celui qui n'en sait rien —

— Il ne faudrait pas avouer — rien avouer. Mais si je me dis à moi-même, personne ne l'entendra :

— Que j'ai souffert de l'injustice — toute ma vie. — Personne, personne ne peut se douter de ce que j'ai souffert. — — Quand j'y pense, j'en ai l'âme brisée, mon corps entier hurle, rien, rien ne peut réparer cela.

— A l'instant, je me berçais moi-même — pour trouver le sommeil — il n'y avait personne ici — j'ai bu toute seule, voilà tout — j'ai bu —

— Je berce ma tête la nuit — des heures entières je berce ma tête, je berce ma tête — là dans ma tête brûle une douleur infinie.

— Le sommeil ne me soulage pas — le sommeil ne me soulage pas.

— Pourquoi, pourquoi ne me soulage-t-il pas — ne suis-je pas un être humain comme les autres — ou bien que suis-je sinon, si je ne trouve pas la paix?

— Je ne demande vraiment rien d'autre — rien qu'un peu de sommeil, du sommeil!

MATAMI ROHELIN

« — C'est ici chez Madame Röhelin?

— Mais qu'oui, entrez donc, je vous prie.

— Peut-être que j'ai cet honneur, que c'est Madame en personne?

— Oui, oui, je suis la Röhelin, et mon homme c'est le Röhelin.

— Est-ce que c'est bien la dame qui est venue là-bas en annonçant qu'elle prenait la garde du petit enfant?

— Pour sûr, c'est la demoiselle, ah, la demoiselle sera assez bonne de s'asseoir. Voilà, c'est mieux ici, une chaise bien rembourrée.

— Merci.

— Ce serait alors l'enfant de la demoiselle qui doit être confié?

— Oui.

— Et il a quel âge, cet enfant, sans indiscretion?

— Douze jours.
— Oh la la, ma petite demoiselle.
— Il commence à être encombrant.
— Bien sûr, bien sûr.
— Il faut faire un voyage, une place dans une autre ville.
— Bien sûr, bien sûr.
— Mais si la madame voulait bien le prendre.
— C'est d'accord, que la demoiselle reste sans soucis, c'est tout comme s'il n'y en avait pas eu du tout.

— J'achète évidemment les vêtements, les robes et toutes les belles choses, et la madame sera assez bonne de juste avoir l'œil, et quand on le portera dehors, il faudra amidonner son bonnet, comme ça, et le friser au fer, — la madame a vu comment sont les enfants des gens bien.

— Oui, — les enfants des gens bien — j'en ai eus aussi, tous de bons et beaux enfants, dignes rejetons de gens comme il faut. On en garde beaucoup par ici dans la banlieue, souvent c'est grâce à eux qu'on vit, on en tire le boire, le manger, et plein d'avantages. La demoiselle le sait bien, de quoi est faite cette vie de chien.

— Oui, certes.

— C'est tout comme disait mon mari, si tu joues à ce jeu-là, alors nous on n'aura pas vraiment besoin d'un autre gagne-pain. A part que maintenant de temps en temps je lave un corps, mais ici on tient les enfants propres, parce que ce soit comme souvent ailleurs — avec votre permission, de la vermine.

— Pouah !

— Mais oui, mamzelle, imaginez un peu, et la faim. — Mais moi quand je le prends et que je le remplis bien de nourriture, tellement que le sang est vif et épais, alors eux ils ont plus envie de crier, ils ont comme une apparence plus lourde.

— Ah oui, oui, et combien demande la madame ?

— Pour sûr on s'arrangera, mamzelle, pour sûr on s'arrangera sur ça. Mamzelle sait parfaitement combien on peut lui en rabattre.

— Que la bonne dame fixe d'abord une limite.

— Mamzelle voit bien, quelqu'un qui donne son petit à élever pour des mois, avec un forfait en gros. Quelqu'un de très distingué a donné 35 au mois, et puis la personne voulait qu'on tienne propre, qu'on surveille la santé, et qu'on donne tout le lait et tout comme ça. — Puis il y en a eu moins, dans ce qu'on donnait, et puis il arrive que, si petits et élevés dans les restrictions, ils meurent. La demoiselle ne s'est donc pas serré la ceinture ?

— Non.

— Ah bon. Mais qu'est-ce que je devrais donc dire, moi — oui, beaucoup pensent que c'est un bonheur de mourir innocent — il y en a de différentes, des manières de comprendre la vie, et on peut voir la chose de beaucoup de façons différentes, sans penser à mal — personne ne lui veut de mal, oh non — bien sûr que non. — Est-ce qu'une mère pourrait, si on y pensait comme ça sans raison, enlever la vie à son enfant, même s'il la gêne ? Pas beaucoup de mères. Ce sont des cœurs faibles qui ne pourraient plus jamais l'oublier après. Elles ne pourraient vraiment pas.

— Mais, madame, comment donc ?

— Vraiment pas, chère mademoiselle, vraiment pas. Ça se pourrait pas. Et c'est pas du tout la peine. On prend l'affaire par un autre bout. Un billet de cent ne laisse pas de traces dans la vie et un enfant, un enfant non plus, ça n'a pas besoin de laisser de traces. Une autre a du temps, elle en prend soin, elle a besoin d'argent pour son bonheur à elle, à nouveau. Mon mari, voyez-vous mamzelle, il est comme ça, il prend — vous connaissez bien les hommes, vous mamzelle.

— Oui madame.

— Oui, je m'écarte — alors, si nous pensions maintenant à l'affaire — la demoiselle est une jeune et belle personne, une vraie poupée de porcelaine. Est-ce que la demoiselle ne souffrira pas du besoin ?

— Non.

— Non ? Eh bien : la demoiselle voudrait bien payer en une fois 300 ?

— Et rien d'autre ?

— Rien d'autre. Maintenant. Et voilà, que la demoiselle écrive son adresse et son nom et moi j'écrirai pour plus de détails ensuite. Car si l'enfant meurt — on ne sait jamais, ces

petits, alors il y a les vêtements du coffre à renvoyer et les heures et les prêtres qui font des frais — eh oui mamzelle voit bien qu'avec tout ça on va jusqu'à trois cents. J'en ai jamais rien gardé. Moi quand je dispose tout bien proprement à la convenance des gens, tout, absolument tout, et que je prends bien soin de l'enfant, toujours avec la pensée

— le bien de l'enfant pour sûr que je le comprends.

— Je paierai tout. Simplement, pour l'enfant — rien — que tout aille bien — bien sûr je paie d'avance — il est si petit, si mignon, la madame ne le croira pas, mais il rit —

— Oh, ma bonne demoiselle, ça pour sûr la madame elle le croit.»

JOSEFIINA

Josefiina : capitaine de l'Armée du Salut.
Amanda : serveuse.

Amanda : Ouf - ouf, qu'est-ce qu'il fait chaud !

Josefiina : Ah, chaud ! moi aussi je me rafraîchirais bien un peu !

A : Ça fait déjà longtemps qu'il prêche celui-là. Il paraît que ce serait celui qu'on appelait Lassi-le-Paresseux.

J : Voyez-vous ça, ce serait-il pas Amanda ? Sa voix me rappelait quelque chose. Vous me reconnaissez, Mademoiselle ?

A : Oui certes, Josefiina.

J : C'est ça, Josefiina. Rappelle-toi donc. Je pensais déjà, est-ce qu'elle me reconnaîtra, elle, quand on a pris nous deux des routes si différentes et que Dieu ne nous a pas fait rencontrer depuis tant années. Eh oui, ainsi vont les gens ici-bas ! — On est donc serveuse ?

A : Comme on peut.

J : Et si coquettement mise !

A : Comment ça ?

J : Avec cette jupe à franges et tout, et tout. Mais moi je ne juge pas, oh non, absolument pas ! Ce que je suis, Amanda peut bien le comprendre !

A : Et alors on est maintenant capitaine et déjà peut-être une dame.

J : Voilà qu'elle m'appelle une dame, non, pas encore, pas vraiment, il faut d'abord dire capitaine. C'est Dieu qui m'a appelée à son service. Il a pris soin de moi, il m'a réservé une bonne place, bien meilleure qu'à beaucoup d'autres.

A : C'est bien possible.

J : Meilleure à tous les points de vue. Ici c'est pas éreintant, rien d'autre à faire que de se trouver là, et puis un petit voyage ici ou là. Une église pareille, c'est vraiment la meil-

leure chose pour des gens comme moi. C'est comme un chez-moi — et dis-moi, les baies, autrefois quand on y allait ensemble — tu t'en souviens ?

A : Bien sûr que je m'en souviens.

J : Et on papotait de tout et on se promettait bien de parler aussi dans l'avenir. — Mais, dis-moi, on t'a déjà demandée ?

A : Non.

J : Pour sûr ils vont le faire bientôt. Une fille si bien en chair et si resplendissante ! Tu devrais te remuer un peu plus pour qu'ils te remarquent !

A : Mais moi, les hommes...

J : Tais-toi ! Ou bien la place est-elle meilleure ?

A : Oui, tout à fait. Un monsieur à soigner, et pas d'ennuis avec les femmes.

J : Ah ! C'est ce genre-là ! Alors, naturellement pas ! Si encore tu attendais un héritier ! Mais écoute-moi bien, c'est Dieu qui m'a donné une meilleure situation — oui, je te le dis à toi, il m'a aussi donné des amants de premier choix.

A : Allons donc !

J : Que si ! — commis qu'il était, le premier, à la boutique Isakson, pas loin de votre église.

A : Pour sûr que je connais.

J : Et ensuite, crois-moi ou pas, le second était maître d'école, parfaitement, il avait son poste, c'était un gai luron.

A : Et les femmes ?

J : Eh bien, les autres y sont bien obligées — les hommes, ce n'est pas ce qui manque. Dieu merci, le monde en est rempli.

A : Eh bien toi alors !

J : Eh oui, j'en ai eu, du romantisme — hein ?

A : Oui, vraiment ! tu es donc tout à fait — ah, tu es vraiment jolie.

J : Jolie, ils l'ont tous dit, jusqu'à maintenant, il se peut bien que ce soit vrai.

A : Ils ne t'ont pas fait leur demande, les uns et les autres ?

J : Pff — ça, paroles d'hommes. Quand ils tombent amoureux, ils sont mous comme un seul de ces écheveaux, il suffirait d'enrouler mon doigt autour.

A : Ah-ah-ah-aah !

J : On peut bien rire d'eux une fois dans son cœur. Et puis, tu vois, je me suis retrouvée là, dans l'armée. Dieu m'a pris le cœur, il l'a changé et je ne suis pas venue ici pour y rester, cela, il faut bien le vivre, c'est tout du pareil au même, et puis c'est ici que j'ai rencontré ce Kattainen —

A : Ah ?

J : Pff — de situation, rien à en tirer — il va pas tarder à mourir.

A : Lui ?

J : Oui, lui, Kattainen en personne.

A : Quoi ? Ton fiancé ?

J : Non, pas lui, son frère ! En fait, c'est que je me suis engagée avec le frère de mon fiancé en secret, et puisqu'il est pulmonaire et il va mourir, et puisque Janne, lui, il a perdu sa première femme — oui, c'est ce Janne qui m'a fait sa demande, puisqu'il vaut mieux qu'il ait une femme s'il reste ici sur cette terre, encore vivant, et plein de santé, plein de force, et puis d'un sang si aimable, si brillant, comme cette fraise là sur ce côté !

A : Alors vous attendez comme ça la mort de l'autre ?

J : Bien sûr, quoi ! Evidemment.

A : Mais c'est un péché !

J : Quel péché ? C'est Dieu qui le rappelle à lui.

A : Tout de même !

J : Et s'il restait vivant, eh bien ! je prendrais Kattainen, puisque j'ai promis, et pourtant Janne c'est autre chose, il n'est pas tout le temps à gémir, lui, quand il se saisit d'une femme, alors là c'est vraiment bel et bon.

A : Lui aussi est à l'armée ?

J : Pas du tout ! C'est le palefrenier de chez Isakson, enfin ! C'était, c'est vraiment incroyable, il continue à mal aller !

A : Dieu veut vous éprouver.

J : C'est ça, nous éprouver. Mais voilà que je le rabaisse maintenant !

A : Comment —

J : De ce genre-là, je ne dirais pas mieux.

A : Quoi, tu veux dire, Dieu ?

J : Non, Kattainen. Bien sûr que Dieu connaît mon fardeau et qu'en définitive il fera tout tourner avantageusement et qu'il prendra l'enfant avec lui.

A : L'enfant de qui ?

J : Celui qui reste de la première femme de Janne. Lui aussi, maintenant, il va mal.

A : Ah, qu'est-ce qu'il penserait, l'homme, s'il savait ça, et Dieu, qu'est-ce qu'il en pense ?

J : Janne, il sait, et Dieu aussi, il sait ce que j'espère, et ils le comprennent tous les deux. Et de toute façon ne me parle pas de Dieu ni des hommes ! sur eux j'ai mes idées et je ne les mélange pas. — Naturellement ils sont nécessaires, les uns et les autres, et ils sont bons, mais eux vraiment — eux, il ne faut pas en avoir peur, ni avoir le cœur serré devant eux !

A : Oui, Dieu, certes — puisqu'il va punir.

J : Comme si vraiment il n'avait pas d'autre chose à faire ! Et quel plaisir aurait-il à nous persécuter — on l'adore bien, et on le remercie toujours de tout !

A : Quand même !

J : Tu peux dire tout ce que tu veux, mais moi je pense pas qu'il ait un motif sérieux de me blâmer. Et puis si quelque chose n'était pas au point, est-ce que lui Dieu il ne comprendrait pas ça ? Et deuxièmement, Lui, c'est bien lui qui a créé l'homme à son image, l'homme et la femme ils les a bien créés. —

A : C'est bien un peu comme ça — regarde ! je crois qu'on vient maintenant te chercher !

J : Oui, c'est pour chanter. Alors, adieu — adieu ! Mais, d'après toi, quand on pense à la condition de l'homme, est-ce que ce n'est pas un simple divertissement, de faire l'amour — le cœur pur, bien sûr ! et tiens, j'aime, mais vraiment —

A : Dépêche-toi quand-même, enfin !

J : Adieu. A la prochaine. Mais ne crois pas un instant que je me ferais faire une robe à franges comme la tienne.

A : Ah-ah-aah.

LA FIANCÉE DE VLADIMIR

« Tenez — voilà toute l'histoire en quelques mots.

En ce temps-là j'étais en service à Saint-Pétersbourg, comme chambrière chez un baron distingué, distingué oh ça oui — —. Lui, il était déjà vieux, eh oui, ce qu'il pouvait bien avoir, ça, oh il faut pas y mettre de honte, le temps passe, on n'y peut rien, le temps du baron aussi. Mais, la baronne, elle, elle était jeune, et nouvelle. Celle d'avant, elle était loin, on l'avait congédiée, elle avait fait son temps. Eh oui, mais la jeune, je peux pas critiquer, elle était bonne pour moi, elle était bonne pour nous tous. Avant, elle était dans un cirque, elle comprenait la vie et les personnes, ah oui, ce qu'on apprend en roulant sa bosse...

Et on avait un beau valet de chambre, Vladimir, et moi, j'étais une gamine, alors quoi, je me suis amourachée de lui, c'était évident. On ne pouvait le reprendre sur rien, Vladimir, et on ne pouvait pas dire qu'il était mauvais, ça non. Parce que, quand je l'ai aimé, qu'est-ce qu'il pouvait bien faire d'autre que m'aimer, en retour, Vladimir, poli et bon comme il l'était? J'en étais heureuse, bien heureuse, oh oui — —. Et puis la baronne, elle aussi, elle l'a remarqué, Vladimir. Et sans doute elle aussi elle en est tombée amoureuse. Vladimir, c'était quelqu'un de beau, de vigoureux. Et bien sûr voilà que Vladimir a répondu à son amour à elle. Que peut-il faire d'autre, lui, le serviteur si discret et si poli.

Et voilà. Et voilà comment la vie donne, et comment la vie reprend.

Je savais tout. Qu'ils se retrouvaient le soir dans le parc. Qu'ils passaient la nuit dans la chambre hantée. Et que le vieux baron eut vent de l'affaire.

Un jour la baronne m'a envoyé chercher du vitriol. Si j'avais su alors pour quoi c'était! Mais je ne dirai rien, je ne parlerai pas de choses que je n'ai pas entendues, ni de choses que je n'ai pas vues. Et pour ça justement, ensuite, un tel amour pour lui — est-ce que ça aurait valu la peine — !

En fait, voilà qu'une nuit on entend des hurlements qui proviennent de la chambre de Vladimir. Vladimir arrive dans le corridor, la bouche écumante, en gémissant: «Ça brûle, ça brûle!».

Moi, j'apporte de l'eau, mais il la repousse.

«— Ne me sauvez pas!

— Pourquoi as-tu fait cela?

— Il le fallait. Je suis un vaurien.»

Quelqu'un court chez le baron.

«— Vladimir a pris du poison, il est en train de mourir!

— Que le Diable l'emporte!» dit le baron, et il retourne à son lit.

C'est ainsi que mourut Vladimir, et je n'ai pas pu l'aider. Vladimir, ohh, mon chéri, car il était à moi...

Puis on l'a enterré. Je suis partie de la maison. Et après ça j'ai eu un fils, un fils beau comme Vladimir. Il est quelque part en Russie, ouvrier. On aurait pu en faire un bon valet, dans l'ancien temps. Un laquais, et quel laquais! — J'en ai vus, des hommes, par la suite, plus d'un, oh oui — mais de braves comme Vladimir, pas un seul, pas un seul.»

La mère de Lemminkäinen et l'enfant rose du matin

SUR LA VIE ET L'ART D'AIN'ELISABET PENNANEN

par Anja FANTAPIE

En publiant en 1919 *Selvään veteen (Vers l'eau claire)*, le recueil posthume de Juhani Siljo, son jeune confrère trop tôt disparu pendant la guerre civile en Finlande, Ain'Elisabet Pennanen (1881 - 1945) rappelait dans sa préface le douloureux conflit « entre ce que je sais et ce que je peux dire... car la vérité de cette destinée humaine ne sera sans doute acceptée que par la postérité alors que les passions des vivants, les bonnes comme les mauvaises, ne seront plus que poussières retournées à la terre... » Malgré toute l'amertume de sa vie, elle eut la force de garder pour elle sa « vérité », Siljo pouvait alors devenir le symbole du pur éternel adolescent de la poésie finlandaise.

Dans cette même préface résonne aussi la voix d'une fille de Nietzsche : « La Finlande aujourd'hui a besoin de personnalités d'écrivains saines, fortes et belles, autrement dit, il faut de la clarté, de la passion, des hommes ; car les femmes ne peuvent que refléter... » Pourtant, dans le sillon de Minna Canth, des écrivains femmes comme Maria Jotuni, Aino Kallas, Maila Talvio et L. Onerva étaient déjà entrées dans notre littérature tandis que les lettres de langue suédoises avaient vu apparaître Hagar Olsson et Edith Södergran ; Pennanen elle aussi vivait une riche période de création. Peut-être présentait-elle déjà l'assombrissement de son étoile.

Dans l'ombre de Siljo

La vie et l'œuvre se lient rarement de manière aussi étroite que chez Ain'Elisabet Pennanen et la meilleure façon de rendre justice à un écrivain aussi mal aimé consiste à ne pas séparer ces deux aspects. En 1945, Lauri Viljanen, dans sa nécrologie de Pennanen constate que déjà de son vivant, son art et sa vie étaient brisés longtemps avant que, gravement malade et n'ayant pas de toit, elle ne meure près de Porvoo, sur la route d'Ilola. Il a été

tout aussi difficile à Pennanen de se faire une place dans la littérature de son pays que dans la société finlandaise du début de ce siècle. Viljo Tarkiainen, la grande autorité de l'époque, ne la mentionne même pas dans ses histoires de la littérature, quelques biographies d'écrivains et d'artistes rappellent son nom, on lui réserve une petite place dans les anthologies, et les historiens ne la citent généralement qu'en rapport avec Juhani Siljo.

Ainsi du professeur Rafael Koskimies dans sa *Littérature nationale vivante* en 1946. Après avoir admiré, pour leurs qualités propres, certaines œuvres de Pennanen, il revient sur le problème de sa personnalité au moment d'aborder l'œuvre et la vie de Siljo : « Dans la vie somnolente de Jyväskylä, Madame Pennanen jouait le rôle d'une parvenue assez mal vue, celui d'une artiste libérale qui menait une vie de bohème. Elle avait une attitude provocante vis-à-vis des bourgeoises et de leurs sentiments. Fondamentalement, d'après ce dont se souvient l'auteur de cet article, elle se comportait, dans sa vie privée, comme une évaporée qui semblait surtout s'intéresser aux hommes et bien qu'elle fut incontestablement douée n'était pas un écrivain des plus remarquables. Elle enflamma Siljo et l'entraîna à croire en son talent. »

Koskimies parle également de la résistance de la famille de Siljo, mais « le différend se régla vite... et après la mort (de Siljo), la famille du poète put se rapprocher amicalement de Mme Pennanen ». D'après une note du journal intime, Koskimies rappelle encore, jusqu'à quel point Siljo était un jeune homme sans expérience qui éprouvait de l'incertitude vis-à-vis des femmes en général et de Mme Pennanen en particulier ». Pennanen, qui était morte un an avant cet article ne put pas se défendre.

L'éclairage ne change qu'en 1968, après la parution du roman *Kaksi raukkaa (Les deux malheureux)* de Pennanen que publia son fils

Jarno, lui aussi écrivain. L'incertitude, l'hésitation, l'ondoiement des sentiments y apparaissent d'une manière identique à celle qu'on peut trouver dans les poèmes d'amour de Siĵo. De vie de bohème, si l'on entend par là des soirées folles noyées d'alcool, il n'y pas trace. D'un point de vue bien sûr subjectif, la confrontation avec les notes du journal intime de Pennanen, confirme la véracité du déroulement des événements et le livre contient de nombreux documents authentiques, comme des extraits de lettres.

Lors de sa parution la critique a salué le roman et l'a considéré à la fois comme l'œuvre majeure de Pennanen et l'événement de l'année littéraire ; elle l'a comparé avec le **Huokuva talo (La maison qui chancelle)**, roman posthume et récemment découvert de Maria Jotuni. Cet éclairage favorable a été confirmé plus encore en 1970 alors que dans son bilan littéraire **Tervetultua — tervemenoa (Bienvenue et bon retour)** Jarno Pennanen, le «Lemminkäinen», présente une image vive et chaleureuse de sa mère défunte qui vécut en soupirant une vie difficile mais orgueilleuse.

Écrivain sans l'avoir vraiment voulu

Fille d'un marchand, Ain'Elisabet Pennanen est née à Käkisalmi, en Carélie, mais sa famille s'installa vite à Tampere où son père devint prédicateur laïque. La pauvreté ne permit pas à Ain'Elisabet des études suivies et régulières, ce qui ne l'empêcha pas de réussir son baccalauréat en 1902. Puis, suivant en cela les idées de son maître Nietzsche, elle passa l'examen d'enseignant en art ménager.

Elle possédait de nombreux talents artistiques, déclamait, jouait du théâtre, écrivait et peignait ; plus tard, elle regretta de n'avoir pas cherché à fréquenter les cours d'art de l'Ateneum ni choisi un métier dans les arts plastiques. Elle aborda la littérature comme une activité secondaire de sa vie : elle n'envisageait pas de devenir écrivain, la plume n'était qu'une arme possible pour lutter contre la laideur de la vie. Dans un poème - confession « Que penses-tu devenir ? » qui se trouve dans son deuxième livre, elle s'interroge encore :

Miksi aikoo siniaalto,
miksi nurmen kukkanen,
miksi kesän kuuma säde,
miksi taivaan tuulonon ?

(Que pense devenir l'onde bleue ? / Qu'attend la fleur dans le pré ? / Qu'espère le chaud rayon d'été ? / Que veut le souffle du ciel ?)

Elle pouvait tout aussi bien exprimer son imagination artistique et son habileté manuelle en réalisant tapis, rideaux, ryas et nappes derrière lesquels elle se protégeait et qui pouvaient voiler la laideur de ses lieux d'habitation successifs, souvent loués pour peu de temps : « ... aucune autre sécurité que par ces tissages faits de mes mains dans lesquels il y avait déjà le pouvoir magique du foyer et de la protection. »

L'exigence de l'esthétisme ne s'étendait pas seulement à ce qui l'entourait mais également à ses vêtements, et elle y resta rigoureuse jusque dans les périodes les plus noires de sa vie dans sa toilette aussi bien que dans celle de son fils ; les séjours parisiens y apportaient leurs compléments d'idées. La vie, c'est l'œuvre d'art qu'elle aurait voulu modeler selon son goût, pour laquelle utiliser ses talents artistiques, de laquelle faire « un tout personnel, un style ». Mais la vie s'en moquait.

Le temps d'une double morale

Au début de ce siècle, un Eino Leino pouvait sans soucis propager la doctrine que, pour garder l'intérêt du public, l'artiste devait de temps en temps être scandaleux ; il pouvait divorcer et se remarier sans perdre son auréole. Mais pour une femme, les coups du sort n'apportaient pas la gloire mais la persécution ; c'est ce qu'Ain'Elisabet devait ressentir cruellement.

La carrière de Pennanen comme femme et comme écrivain commence orageusement. Sa liaison sentimentale avec l'acteur et écrivain Aarne Orjatsalo, épiée par les habitants de Tampere, se brise à cause des opinions socialistes et des infidélités de ce dernier. Ain'Elisabet l'accuse de viol et de goûts hellénistes pour les beaux jeunes gens. Les journaux locaux distillent l'affaire ; mais de la liaison naît un fils, Jarno ainsi que deux romans : en 1906 **Voimaihmissiä (Les Puissants)** auquel Orjatsalo répond l'année suivante, par **Viettelijä (Le Seducteur)**. Dans ce dernier livre, Eini Katharina « parlait de tout, laissait couler des paradoxes brillants et était adorable dans sa grande surhumanité, comme elle l'appelait... Elle était plus étincelante que les autres. »

L'héroïne de **Voimaihmissiä**, Hellevi Kolarila, jeune institutrice qui étudie le chant, est prise dans une toile d'araignée d'artistes douteux et mieux armés qu'elle. Parmi-eux il y a Mme U., un bas bleu mondain qui tient salon, et le chef d'orchestre Braun qui tantôt traite la jeune fille avec compassion, tantôt use de violence avec elle. Déjà dans ce premier ouvrage se manifeste la sensibilité aristocratique naturelle qui caractérisera Pennanen sa vie durant : «L'ennemi qui la guettait et l'attaquait était la froideur des gens, la pauvreté de leur imagination, leur goût et leur estime pour ce qui est vulgaire, sans importance et médiocre.» Quand l'hypocrisie de Braun est dévoilée, Hellevi est «entraînée dans un tourbillon auquel elle souhaite échapper comme par miracle. Ce tourbillon, ce n'est pas Braun seul. C'est tout le monde. C'est : ne pas avoir de toit. Peut-être qu'elle en aura un jour.» Il semble que l'auteur déjà pressentait son destin. Comme bien souvent dans la vie, le destin se répète.

Après ce premier ouvrage paraît en 1907 un convaincant recueil de poèmes, **Tschandalan vanki (La prisonnière de Tschandala)**, qui reflète les mêmes sentiments de déception : la beauté lointaine pâlit quand on s'en approche et l'arrivée du cruel moment de minuit jette le poète à terre ; les rêves sont pleins de pleurs, le bonheur a disparu :

Kaks kiihkeää kaunista unta'.
Kaks vierasta kuitenkin;
Ja yhteinen valtakunta
on särkynyt suruihin.

(Deux utopies belles et passionnées, / Toutes deux dissemblables, pourtant ! / Et le royaume commun / s'est brisé dans les chagrins.)

Dans le dernier poème du recueil le poète conduit prophétiquement son âne sous le ciel étoilé de la nuit vers les déserts, menant avec lui «un cher enfant / un nouveau chéri des jeux». L'âne, le désert, l'instant de minuit — Pennanen a bien lu son **Zarathoustra**.

Le cercle du destin

Bien qu'Ain Elisabet Pennanen soit libre penseur et se comporte vis-à-vis des bourgeois et des médiocres d'une façon révolutionnaire, ses conceptions sur les questions d'amour sont conformistes : la vie conjugale dans un foyer

commun est pour elle le seul vrai et bon terrain de l'amour. Dans sa vie elle ne réalisa jamais cet idéal. Une deuxième liaison, cette fois avec un peintre américain rencontré à Venise, se brise à la veille des noces, et le fils qui en naît à Copenhague ne vit qu'un an. Après avoir guéri de ce deuxième coup, Pennanen se mariera toutefois à Paris avec un météorologue suédois, le docteur Bruno Rolf et s'installera dans son nouveau pays. Mais cette communion humaine échoue aussi — peut-être parce qu'elle n'avait pas rompu avec un passé qui avait les traits de son premier fils, Jarno, Rolf renvoie son épouse en Finlande et entame une demande de divorce. Mirco Rolf, le troisième fils d'Ain'Elisabet, reste confié à la famille de son père à Lidingö.

Les deux malheureux éclaire la phase orageuse suivante de la vie de Pennanen. Pour les études scolaires de Jarno, elle s'installe à Jyväskylä. Louer une chambre apparaît automne après automne de plus en plus difficile. Une mère célibataire, une femme qui a un passé est mal vue des bourgeois d'une petite ville finlandaise ; c'est pourquoi Pennanen, à deux reprises dans ses romans, constate, rejoignant son cher Goethe, que les hommes ont le droit de tomber amoureux plusieurs fois et notamment s'ils sont des génies, mais les femmes doivent rester immobiles, inébranlables.

L'auteur mène une vie silencieuse et irréprochable, mais on lui a imprimé le cachet de femme de mauvaise vie. Il semble que la malveillance des bourgeoises ait été exaspérée par son éclatante joie de vivre et son habileté verbale. Mais le plus grave a été l'amitié de Juhani Siljo pour elle. La famille de Siljo se ligue pour l'expulser de la ville. On recherche des documents, vrais ou faux, contre elle afin qu'un juriste local puisse porter plainte. On s'adresse même au pasteur de la ville.

L'amour des deux poètes se termine par la mort de Siljo, et avec la fin de cette liaison Ain'Elisabet a probablement enterré ses dernières illusions d'une communion protégée par le mariage. Elle continue de vivre tantôt dans la solitude de la campagne finlandaise, tantôt dans celle de sa «deuxième patrie» : Paris. Parmi les confrères artistes et peintres c'est le jeune Olavi Paavolainen, le chef spirituel des «Tulenkantajat» (Les porteurs du feu) qui lui est le plus proche et sera son ami sa vie durant.

Deux portraits

D'un côté, l'écrivain, Ain'Elisabet, jeune fille-mère qui fait la coquette dans ses atours parisiens, avec son chapeau à plumes ou son parasol, petite, la tête relevée, un défi rayonnant dans ses yeux. De l'autre, la mère de Lemminkäinen, entrevue deux fois, alors qu'elle s'élève avec violence contre la mort de ses bien-aimés.

La première fois, vers la fin de la vie de Siljo. Quand les lettres cessent de parvenir du front, elle prend contact avec la famille du poète, mais celle-ci ne s'inquiète pas. Ain'Elisabet se met en route seule pour un long trajet hivernal, sa bourse s'épuise, elle est obligée de mendier pour poursuivre son chemin. Elle va voir les lieux des combats, elle cherche à la morgue, elle questionne, et finalement rencontre un soldat qui sait que Siljo a été blessé et conduit en traitement à Tampere. Elle envoie le message aux parents du poète, puis les loge dans la maison de son frère. Le traitement de Siljo l'inquiète, et puisque toutes ses demandes et ses supplications ont été rejetées, elle va chercher un professeur qui travaille dans un autre hôpital. Celui-ci consent à amputer une jambe de Siljo, mais le poète garde confiance en son propre médecin. Quand celui-ci aboutit à la même conclusion, il est trop tard. La famille charge Ain'Elisabet d'acheter le cercueil et d'organiser le transport du défunt à Jyväskylä, mais elle ne l'invitera pas à la cérémonie funèbre. Siljo, lui, s'est rappelé son amour et lui a légué les manuscrits de ses derniers poèmes.

Une deuxième fois, elle connaît la même peine en 1943 alors que Jarno Pennanen, avec certains autres écrivains de gauche, est arrêté et condamné à mort pour haute trahison. Dans une habitation d'été proche de Mikkeli, prêtée par Olavi Paavolainen, Ain'Elisabet met la dernière main à ce qui doit être son retour littéraire. **Huomensynty (Naissance matinale)** : les vers de son poème «Piilopirtti» (Maisonnette cachée) parlent d'angoisse :

läksikö häipyy autuus yksinäisyyden,
luovan unet, aamut ihmeelliset?
Tarhan kukat heitä, lintukullat aallot puut'.
Rakkaintani vaanii turmahiset.

(Le miraculeux état de solitude disparaîtra-t-il à jamais ? / les rêves de création, les matins

merveilleux ? / Rejette les fleurs du jardin, les chers oiseaux, les arbres ! / Les forces funestes guettent mon bien-aimé.) Dans le même poème s'incarne «Kammo kelmisilmin», l'Horreur aux yeux équivoques et à la grimace cruelle, les Epouvantails regardent le poète à travers la fenêtre. Elle adresse à son fils emprisonné des lettres encourageantes et divertissantes : «Bonne nuit, mon petit; Tâche de te fortifier, tâche de t'en voler ;» Elle raconte des événements littéraires, parle des gens, de ses lectures et de son travail, elle encourage celui de son fils et agit pour lui auprès de l'éditeur, elle lui envoie alors qu'il est immobilisé dans sa cellule, une liste des expressions sur tout ce qui concerne le mouvement ou la course. En même temps, âgée et cardiaque, elle mène un combat pour la libération de son fils, va voir des juges et écrit des lettres à la Police Secrète et à la Cour d'appel.

L'œuvre à mi-chemin

«Ma mère connaissait la misère noire d'un écrivain finnois dont les œuvres ne sont pas publiées», dit Jarno Pennanen en se souvenant de la «traversée du désert» de son enfance avec elle. **La prisonnière de Tschandala** fut suivie d'une pause de dix ans. Le retour en Finlande, les contacts avec les collègues et le souci de trouver les moyens de subsister agissent à la façon d'un excitant. Le temps de la rencontre avec Siljo et les années suivantes ont été l'époque la plus productive de Pennanen. Dans son roman posthume elle se plaindra toutefois d'avoir été obligée pour manque d'argent de laisser publier ses œuvres alors qu'elles étaient immatures.

La pièce de théâtre **Rossit (Les Rossi)** paraît en 1917, le roman **Palkkapiian päiväkirja (Journal intime d'une servante)** en 1918. Pour survivre, Pennanen publie aussi dans les journaux de Jyväskylä des poèmes et — ce qui est à remarquer, car Koskimies constate que c'est Siljo qui est le premier à cultiver, avec son recueil posthume, ce genre dans la littérature finnoise — des aphorismes ; elle donne également des soirées de poésie avec son fils. En 1919 paraissent deux nouvelles pièces de théâtre : **Arvolan kauhea laosi (L'enfant terrible d'Arvola)** et **Se laiva lähti kuitenkin (Et ce bateau prit tout-de-même la mer)**. La même année, en 1919, Pennanen reçoit le prix litté-

raire de l'Etat. Deux romans voient encore le jour avant le long silence : **Vuorenvie­mät (Les prisonniers de la montagne)** en 1920 et **Erään perhosen joululahja (Le cadeau de Noël d'un papillon)** en 1921.

Dans toutes les œuvres de cette époque se nouent des fibres autobiographiques. En 1946, Koskimies prédit toujours que la postérité reconnaîtra **Les Rossi**, et en adore Helmiina, «une femme exceptionnelle qui vit avec les nerfs sensibles et le cœur douloureux». La sœur de cette même Helmiina existe dans chacune des œuvres de Pennanen : c'est le portrait de l'auteur, une jeune femme de bonne éducation qui revient de Paris et est accueillie en triomphe «avec tous ses paradoxes». La scène et une partie des événements et des personnages de cette pièce sont empruntés au milieu où vivait l'oncle de Pennanen, fabricant d'armes à Tikankoski. L'esprit grossier et l'opportunisme des gens apparaissent à l'occasion de la faillite du patron, tandis que même le bien-aimé de Helmiina s'avère être un homme au caractère faible.

L'absence de loyauté réciproque entre les femmes est un des thèmes que Pennanen stigmatise dès son premier ouvrage. A l'exception de **Cadeau de Noël d'un papillon**, où une ferme solidarité naît entre deux femmes de même esprit ; toutes les deux reflètent naturellement les qualités propres et la destinée de l'auteur. Une variation sur le personnage de Mme U. décline dans toutes les œuvres l'image d'une féminité stupide ; dans **L'Enfant terrible d'Arvola** elle s'incarne en Elviira, habillée «ridiculement selon la dernière mode» et qui est «une sorte de ruine de joliesse et de féminité, avec sur son visage les traces d'une vie flasque et sans cervelle». L'auteur caractérise ses personnages avec vigueur et évidence sans aller au plus profond de leur psychologie ; parfois elle les projette devant le lecteur comme des caricatures. Ce sont plutôt des symboles que de vrais êtres humains de chair et de sang.

Tiila d'Arvola désire de «vrais nobles» mais constate que les êtres grossiers sont «partout à la mode, dans l'art, à l'université, même au gouvernement». Dans le **Journal intime d'une servante** l'auteur regrette également l'arrivisme des gens éduqués. Dans ce roman qui, peut-être à cause de la narration à la première personne, est une des œuvres les plus égales

de Pennanen, l'héroïne, jeune gouvernante d'un vieux savant, se présente comme une personne intelligente qui a beaucoup lu ; dans ses yeux la fanfaronade des étudiants qui reviennent passer leurs vacances à la campagne, apparaît indigne. Quand le fils de la famille commence à s'intéresser à elle, on la met à la porte sans explications. Mais la jeune fille ne se décourage pas, elle réunit «les forces de son corps et de son esprit» et décide d'aller de l'avant «comme l'enfant rose du matin».

Les thèmes fictifs et autobiographiques se mêlent également dans le roman **Les prisonniers de la montagne**, dans lequel la menace de maladie mentale qui rôde dans la famille forme un fond pesant et cause le naufrage du premier amour de Helma Weio. Mais après s'être installée dans un autre milieu, la jeune fille rencontre Daniel, un jeune homme, chez lequel on remarque des traits de Siljo. Les deux jeunes gens s'avouent leurs sentiments sur une montagne mystérieuse. Déjà dans son premier roman Pennanen posait des trames symbolistes en arrière plan dans l'histoire d'une naïade et d'un esprit des rapides. Dans **Les prisonniers de la montagne**, elle dessine un horrible bois qui fourmille de vers (le bois mort de Zarathoustra ?), où les amoureux se rencontrent pour constater que tout est changé ; un égarement de jeunesse a marqué Daniel par une maladie inguérissable qui le mènera à la folie. L'amour de Helma s'épanouit d'une façon flamboyante qui fait penser au poème populaire «Si mon bien-aimé s'en venait». A la fin du roman, pendant la guerre civile on voit Daniel et Helma côte à côte, non comme un couple, mais comme deux soldats de l'armée blanche. L'histoire personnelle avec Siljo a eu dans ce livre sa variation la plus étrange.

La source et l'école de la langue

«La langue parlée est la source vivante, la poésie l'école d'une langue», Ain'Elisabet soulignait à son fils qui, déjà tout petit devait apprendre par cœur puis déclamer des poèmes et faire connaissance avec les classiques de la littérature mondiale — les héros de Shakespeare et du Kalevala lui étaient proches comme ses camarades de jeux et les catégories esthétiques participaient des idées fondamentales de la vie quotidienne.

L'attitude envers la langue ressort chez Ain'Elisabet du systématisme professionnel,

et toute sa vie elle s'est efforcée d'enrichir son vocabulaire. Les étés elle se promenait avec son cahier parmi les gens du peuple et notait les mots et les expressions inconnus qui, par la suite allaient effrayer les spécialistes de la langue des maisons d'édition. «Un tel mot n'existe pas», disait-on à l'auteur qui de son côté soutenait que le peuple l'utilisait tout-de-même. En 1944 Pennanen écrivait encore à son fils: Parce que je collecte des mots finnois cela m'est reproché par les amis littéraires, par le docteur H-o, et le jeune J. s'est levé d'un bond de sa chaise en entendant une telle folie! Mais même les plus intelligents parmi les tiers ne comprennent pas l'origine d'où quelqu'un peut trouver son inspiration. Et quant à moi, seul un nouveau vocabulaire m'entraîne à écrire, que cela soit de la folie ou de la sagesse».

Beaucoup des raretés verbales de Pennanen se trouvent aujourd'hui dans le dictionnaire **Nykysuomen sanakirja**, mais il y a aussi des inconnus dans la maison. L'adjectif «yöpeä» qui apparaît comme l'épithète tantôt d'un regard, tantôt d'un mont, pourrait soit signifier le contraire de «suopea» (favorable, bienveillant) soit une variation de «ylpeä» (fier, orgueilleux), et si Tiila, après le voyage, est «ruku ja raukea», le mot étrange s'explique nettement par son contexte. Jamais les curiosités de Pennanen ne font effet de snobisme, elles sont toujours en harmonie avec leurs milieux verbaux.

Les années silencieuses

Après l'année 1921, il y a un trou de plus de vingt ans dans la production de Pennanen. Mais la persécution continue et les lettres d'insultes signées ou non poursuivront l'auteur jusqu'à sa mort. Sa visite chez son fils maintenant journaliste à Tampere suffit pour qu'on mette ce dernier à la porte de son habitation: on connaît cette femme! Rien d'étonnant donc, que la fin des années 1920 voit Ain'Elisabet de nouveau dans un pensionnat parisien, hors de portée de ses persécuteurs.

A Paris, elle se promène dans les petites galeries et fait la connaissance des nouveaux courants dans les arts plastiques. A cette époque, Picasso, Braque et Brancusi sont déjà reconnus. Son fils l'y rejoint pour faire ses premiers pas de critique artistique. Ain'Elisabet suit aussi ce qui est édité dans l'album

des Porteurs du feu — plusieurs écrivains de ce groupe séjournent à Paris, mais les Pennanen sont trop pauvres pour se mêler à eux. Quand un mandat tant attendu parvient de Finlande, ils peuvent accompagner leur pain d'une bouteille de vin et de cent grammes de viande hachée qu'ils font griller sur la lampe à alcool du fer à friser.

Les lettres à son fils en prison donnent des informations sur les dernières années de Pennanen: «A Tampere, Rosa Salmelin a fait don de 100 000 MK pour la statue de Minna Canth. Bien! Mais à moi, elle ne pouvait pas donner 200 marks, quand je demandais une avance pour acheter les couleurs à l'huile pour peindre sa seconde fille, ce qui était pourtant convenu.» — «Je t'envoie ci-joint 900 marks... J'ai finalement eu un a-compte de Risto Orko pour le film avec le tableau de Talvikki comme gage.» — «Pico (Olavi Paavolainen) m'a téléphoné avant hier. C'est encore grâce à lui qu'il y aura une interview de moi à Hopeapeili...» — «Envoie-moi directement des renseignements sur toi, mon adresse est toujours Käpylä, Suursuo 6, bien que je n'y aie plus la place d'habiter, mais parce que je me loge ça et là, cette adresse est la plus sûre pour le moment.» — «Tu devrais lire le «Mål och Medel» d'Aldous Huxley, il y a quelques chapitres sur le mystique, assez surprenants, ainsi que des renseignements et des idées...»

Pennanen peint donc des portraits, écrit des scénarios de films, suit les événements de son époque et circule sans toit: on la voit tantôt dans la colonie des artistes à Leppävaara, tantôt à la maison des artistes Lallukka ou hébergée dans un coin par des amis. Mais elle ne reste pas inoccupée non plus comme écrivain, comme en témoigne le nombre de manuscrits inédits. Chez un petit éditeur campagnard, à Vaasa, paraît un recueil de poésie, **Pyynikin ruoho (L'Herbe de Pyynikki)**, tandis que l'auteur peaufine son œuvre de maturité, **Les deux malheureux**, en réalisant plusieurs versions de ses manuscrits.

Naissance matinale

Quand Pennanen, en 1943, pour la dernière fois de sa vie, se présente comme écrivain, elle n'est plus éditée par Otava mais par WSOY. **Naissance matinale** qui contient une centaine de poèmes, est lancée sur le marché comme un «véritable événement lit-

téraire» et on parle de Pennanen comme d'un «écrivain de la génération d'hier, capable de se renouveler». Même Koskimies qui a trouvé les romans de Pennanen un peu décousus, loue ce livre : «Son originalité, sa nouveauté verbale surtout et la fraîcheur de son esprit créateur se sentent dans cet important testament.»

Naissance matinale importe dans la poésie finnoise les premiers poèmes de mesure «tanka». Mais Pennanen se montre aussi virtuose de mesures traditionnelles. Le recueil comporte des poèmes tels que le passionnant «Tulivuori» (Le volcan), repris par plusieurs anthologies, l'élégant « Aamuvarhaisella » (A une jeune matinée) et la grandiose «Appassionata», dans lequel la passion du poète est symbolisée par un oiseau ; «habitué au gel et à la solitude», il a reçu dans son aile des pierres et des flèches ; mais il ne regarde plus la terre, il lève ses yeux vers les étoiles en attendant l'éclair, dans les hautes sphères. La difficulté de la vie n'a pas soumis l'orgueil d'Ain'Elisabet.

L'énigmatique Volcan pourrait tout simplement être compris comme la description d'un volcan, mais le lecteur pressent qu'il symbolise quelque chose d'autre. Il faut se rappeler que le recueil a paru pendant la deuxième guerre mondiale. On rencontre le même titre dans un autre contexte dans l'œuvre de Pennanen : pour le dernier chapitre des **Deux malheureux**, alors que la guerre civile éclate et emporte son bien-aimé. Il serait donc natu-

rel de supposer que le feu qui couve sous les coteaux de vignes représente la rancune des âmes humaines qui éclate en guerres. Mais cette interprétation n'explique qu'en partie le poème ; sa versification à la première personne semble sousentendre autre chose encore : Ain'Elisabet s'est longtemps tue, et maintenant sa vigueur est revenue, son ardeur n'a pas été détruite. Le poème peut même rejoindre l'ultime roman : «Ils croyaient que le chant guerrier de mon caractère était devenu muet pour toujours...», ces «moqueurs aux pieds pesants qui détruisaient ma beauté ; mais une nuit je reviens, je secoue mes cheveux bouclés...»

Avec son dernier recueil Pennanen apporte dans la littérature finnoise ce qu'elle recherchait en 1919 : clarté et passion. Elle ne veut pas plaire, ni enjoliver, elle jette ses pensées hardiment et vigoureusement.

*

Le sourire a été le remède d'Ain'Elisabet Pennanen contre les revers de la fortune ; elle se contraignait à la bonne humeur et le manque de joie des Finlandais l'épouvantait. Si, dans la littérature finlandaise, elle est restée une marginale, elle y est passée comme un «chaud rayon d'été», sans intentions, pour réaliser simplement sa propre destinée. Elle survit également dans les poèmes d'amour et le magnifique «Loitsu» (Incantation) de son complice malheureux : Juhani Siljo.

Le paysage finlandais et l'urbanisation

LA RELATION ENTRE L'HOMME ET LE PAYSAGE DANS L'OEUVRE DES PEINTRES DE TAMPERE AU XIX^e SIECLE ET JUSQU'A LA DEUXIEME GUERRE MONDIALE

par Ulla VIHANTA

La ville de Tampere a deux siècles. Elle fut fondée en 1779, dans le Nord de la province de Häme. Entre les deux provinces, le Häme et la Satakunta, se trouve une longue chaîne de lacs, coupée par l'isthme étroit de Tampere. C'est pourquoi, depuis le Moyen Age, la route qui réunissait les deux provinces passe par le rapide de Tampere. La destinée de la ville fut en grande partie fixée au moment de sa création. Les habitants n'avaient pas le droit d'exercer l'agriculture comme dans les villes les plus anciennes ; seuls étaient autorisés le commerce, l'artisanat et l'industrie. (1)

Tampere resta une petite ville idyllique et champêtre pendant des dizaines d'années, jusqu'à ce que le rattachement de la Finlande à l'Empire russe en 1809 changeât cette situation. Au début de la période de l'autonomie, Alexandre 1^{er} s'efforça de créer une image positive de sa nouvelle province. Les récits de voyage et les dessins descriptifs s'étaient généralisés en Europe au 18^e siècle, et le rôle de ceux-ci comme celui de la peinture devint, en plus de leur fonction traditionnelle purement artistique, de servir d'objets d'identification nationale. Pour illustrer les possibilités du nouveau Grand-Duché et pour dépeindre la beauté des paysages et la prospérité du pays qui offrait un excellent foyer pour l'industrie, le peintre de la cour impériale Karl von Kügelgen entreprit un voyage à travers la Finlande méridionale en 1818. En 1823-24 fut publié à Saint-Pétersbourg l'ouvrage **Vues pittoresques de la Finlande**, illustré par des lithographies de Kügelgen. Ces lithographies reflètent l'effort pour montrer les possibilités économiques offertes par la ville et par le rapide de Tampere aux bourgeois de Saint-Pétersbourg et aux investisseurs étrangers. Un an après le voyage de Kügelgen, James Finlayson découvrit Tampere, où il se mit à construire un atelier mécanique et une usine pour la production de coton, et ce n'est qu'à partir de ce moment-là que la ville commença à se développer. La fondation de cette usine était en

relation étroite avec le projet ambitieux d'industrialisation que l'empereur encourageait.



L'image idéaliste du Grand-Duché fut renforcée par la suite. Pehr Adolf Kruskopf parcourait le pays dans les années 1830, et les résultats de ses voyages furent publiés sous forme de lithographies à Helsinki en 1837 dans un ouvrage intitulé **Finska vuer**. Le ton dominant des œuvres de Kügelgen et de Kruskopf est très idyllique et idéaliste. Une nouvelle image de Tampere fut créée par le Français Barthélemy Lauvergne, qui choisit, pour caractériser la ville, de représenter son rapide puissant et agité et l'énorme fabrique de Finlayson achevée quelques années auparavant, dans sa lithographie **Ville de Tammerfors**. Comme nous pourrions le constater par la suite, cette tradition d'illustration commencée par Lauvergne a eu des successeurs. Une étape importante vers la peinture du paysage et du milieu urbain de Tampere des premières décennies de l'indépendance fut l'ouvrage **Finland framställdt i teckningar** édité par Zacharias Topelius et publié en 1845-52. Il s'agit du premier ouvrage **f i n l a n d a i s** traitant du pays entier, et dont la motivation directe était d'encourager le réveil national du Grand-Duché. Parmi les artistes dont les dessins se trouvent dans cet ouvrage, on peut noter Lenhart Forstén, dont la lithographie **Tammerfors** suit fidèlement l'image de la ville créée par Lauvergne : les symboles sont les mêmes, le rapide et une usine massive, pour montrer la force et la croissance du développement industriel.

La situation géographique favorable de la ville attirait les industriels. La percée de l'industrie du bois dans les années 1870 donna naissance à de nombreuses scieries à vapeur à Tampere, mais ce ne fut que la dernière décennie du 19^e siècle qui relança le développement industriel. (2) Nous trouvons un document qui illustre ce développement par ex.

dans l'ouvrage **Suomi yhdeksännellätoista vuosisadalla** (La Finlande au 19^e siècle) paru à la fin du siècle. Le comité de publication comprenait, entre autres, des peintres de renommée internationale comme Albert Edelfelt et Eero Järnefelt. La seule image représentant Tampere montre l'imposant ensemble d'usines qui s'était dressé au bord du rapide. Il s'agit d'une photographie retouchée, procédé très à la mode à l'époque. La généralisation de la photographie fera oublier pour quelque temps l'utilisation des autres moyens artistiques pour dépeindre le milieu industrialisé.

Vers la fin du siècle dernier, Tampere était devenue la plus importante ville industrielle de Finlande. N'oublions cependant pas que l'industrialisation et l'urbanisation intense du pays étaient en général senties comme une menace contre les idéaux paysans chers au nationalisme de l'époque. Même le milieu parisien, source d'inspiration qui jusque là avait fasciné nos peintres, était à la fin du siècle considéré comme un lieu peu propice au travail puisqu'il était le modèle même de l'urbanisation. Les artistes finlandais préféraient diriger leurs voyages vers les profondeurs des forêts finlandaises.



En réalité, la Finlande est longtemps restée un pays agricole et la structure économique de Tampere était exceptionnelle parmi les villes de Finlande. (3) La structure de l'industrie de Tampere, dominée par l'industrie textile, eut comme conséquence la prédominance de la main-d'œuvre féminine.

Les usines recrutèrent leurs travailleurs dans les campagnes environnantes, où l'agriculture en pleine évolution ne nécessitait plus autant de main-d'œuvre qu'auparavant. La plupart des gens qui se sont installés à Tampere venaient de la province de Häme, des paysans et leurs enfants, mais surtout des ouvriers agricoles et d'autres défavorisés, «l'inaltérable sel de la terre, qui, en rêve, s'était enfin décidé à prendre les rênes de son destin», comme le dit Lauri Viita, l'écrivain d'origine de Tampere, dans les premières pages de son roman **Moreeni**.

Les hommes de Viita arrivent à Tampere par le lac Näsijärvi, au nord de la ville :

«Il y avait enfin, au bas bout du lac, ce noeud de

chemins et de sentes, de routes et de ruisseaux. Noeud incontournable; noeud indénouable; quiconque s'était laissé prendre par le courant aurait à traverser l'impitoyable pression, qui tordrait, pétrirait, défigurerait sa victime, si même elle ne l'engloutissait pas purement et simplement dans son jus infect, dans son tourbillonnement pollué de résidus. C'était cela la marmite de géant technico-sociale; on l'appelle aussi la cité usinière.»

L'exode rural et l'urbanisation continuèrent pendant les premières décennies de l'indépendance et Tampere conserva et renforça son originalité comme ville industrielle. La répartition de la population selon les professions était assez exceptionnelle pour le pays : en 1939 presque 70% de la population vivait de l'industrie. Le taux d'industrialisation de tout le pays était alors d'environ 20%. Le département de Häme était le département le plus industrialisé dans les années trente. L'évolution de Tampere reflète l'histoire de l'industrialisation du pays entier.

La structure de la population de Tampere entraîna une exceptionnelle sensibilité aux conflits sociaux. Cela explique pourquoi, en 1917, Tampere fut un lieu d'agitation. Selon les historiens finlandais, la période entre 1905 et 1945 peut être considérée comme la plus mouvementée et la plus dramatique dans l'histoire des villes finlandaises. (4) Pendant la guerre civile, Tampere fut au centre des événements, et c'est là qu'eurent lieu les combats décisifs.

Ces événements tragiques de l'histoire de Tampere l'ont profondément marquée pour les décennies à suivre. Ils ont approfondi le gouffre entre les ouvriers et les autres habitants de la ville. La classe ouvrière s'était formée et elle se distinguait du reste de la population aussi bien par ses conditions matérielles de vie que par son éducation et ses divertissements. L'attitude envers les questions sociales était devenue beaucoup plus active après l'adoption du suffrage universel en 1906, qui donnait plus de pouvoir aux ouvriers, d'abord au niveau de l'Etat, puis, à partir de l'indépendance également au niveau communal. Les premières élections communales en Finlande indépendante en 1920 dotèrent Tampere d'un conseil municipal à majorité de gauche. Dans les années 1920-30, les sociaux-démocrates sont arrivés aux positions clés de la vie politique de la ville. (5)

Bien que Tampere fût la première ville en Finlande à avoir une classe ouvrière importante, les idées du socialisme sont arrivées d'abord à Helsinki et à Turku, qui avaient, toutes les deux, une position plus forte dans la direction du mouvement ouvrier. Bien que la majorité des ouvriers de Tampere soit des ouvriers de la grande industrie, qui traditionnellement forment le noyau de la classe ouvrière, la conscience de classe fut assez modérée, comparée par ex. à celle des ouvriers de Helsinki. (6) Est-ce la prédominance de la main-d'œuvre féminine qui explique la conduite choisie par la classe ouvrière de Tampere ? Après les douloureuses expériences de la guerre civile le développement et la vie politique de la ville ont été marqués par une étroite collaboration des sociaux-démocrates et des partis bourgeois.

Simultanément avec la naissance du mouvement ouvrier se développait l'école primaire, née déjà en 1866 mais qui ne devint obligatoire qu'en 1921. La vision du monde propagée par l'école primaire était contradictoire avec plusieurs des valeurs propagées par le mouvement ouvrier. Les ouvriers se trouvaient dans le ressac de ces deux visions du monde. Il est regrettable que les recherches effectuées sur la vision du monde de la classe ouvrière aient dans leur quasi totalité été concentrées sur le développement idéologique des membres les plus actifs du mouvement ouvrier. Nous n'avons pas d'image précise des dimensions de la pensée de la grande masse ni des ouvriers individuels, mais les matériaux fournis par les sciences et les arts nous donnent tout au moins une idée des possibilités qui ont servi à construire cette vision du monde.



La plupart des artistes de Tampere des années vingt et trente étaient originaires du milieu ouvrier ou de la petite bourgeoisie, et leurs conditions de vie ainsi que leur idéologie leur étaient proches. Pour gagner leur vie ils étaient obligés de se trouver un autre métier que celui d'artiste. Il n'existait pas, et il n'existe toujours pas d'école des beaux-arts à Tampere. C'est l'institut ouvrier de Tampere fondé en 1899, qui a joué le rôle le plus important dans la formation des artistes. Nombreux sont ceux qui ont commencé leur carrière dans les cours de dessin de l'institut

ouvrier. En plus, l'ambiance peu artistique de la ville ne favorisait guère la naissance et le développement d'un corps d'artistes propre à la ville. Principalement sur l'initiative de la classe cultivée suédoise de Tampere, la Société d'Art de Tampere (Tampereen Taideyhdistys) fut fondée en 1897. Son importance principale résidait dans le fait qu'elle fut la première à organiser régulièrement des expositions d'art à Tampere et donnait aux habitants la possibilité de voir des œuvres des artistes finlandais. Le musée d'art de Tampere ne fut ouvert qu'en 1930 comme résultat de l'action commune des particuliers, des autorités municipales et de l'Etat. (7)

Du point de vue économique les premières décennies de l'indépendance étaient dures pour les artistes. L'intervention de l'Etat et de la ville n'étaient pas encore définies, et le soutien du capital privé se manifestait surtout par le financement des grands monuments, comme par ex. les quatre statues allégoriques du pont Hämeensilta de Väinö Aaltonen. Cela reflète le phénomène tout à fait naturel au pays qui avait récemment acquis son indépendance : l'art se trouvait attelé pour renforcer la confiance et souligner l'identité nationale, comme l'a constaté Aimo Reitala. (8) En fait, cela n'était même pas nouveau, car il existait déjà une tradition de nationalisme dans l'art, que ce soit dans la musique, la littérature, l'architecture, la sculpture ou la peinture, dès la période d'autonomie. A la fin du siècle, ce nationalisme se traduisait par la représentation idéalisée du peuple et par le romantisme de la nature intacte qui ont amené les artistes finlandais à entreprendre de longs voyages vers les arrière-pays de Carélie et de Häme. Et cette tendance s'est accentuée quand la Finlande indépendante s'est mise à tracer ses lignes directrices dans les arts plastiques. Dans la politique de l'art, qui favorisait toujours la tradition paysanne, le modernisme international était condamné. (9) Nous retrouvons le même phénomène dans la musique, dominée par le géant Jean Sibelius, qui était volontairement considéré comme un compositeur romantique national — à tort pour la plus grande et la plus importante partie de sa production — et par le public et par la critique. Le tournant des premières décennies du 20^e siècle, apporté par les compositeurs comme Diktonius, Pingoud, Merikanto et Raitio, fut sévèrement attaqué. Ces compositeurs ont

été obligés de rester sur la défensive pendant toute leur période de production. Les attaquants étaient ceux qui craignaient que le radicalisme culturel international ne rongeat les fondements du nationalisme. (10)

Dans la littérature il faut noter les cercles littéraires suédois de Finlande qui ont activement pris part au travail de renouvellement (notons les publications comme **Euterpe**, **Ultra**, et **Quosego**), ainsi que les modernistes de la jeune Finlande, les admirateurs de la culture des machines et du paysage urbain, du groupe les **Porteurs de Feu**. (11) Les objectifs artistiques du groupe se sont clarifiés vers la fin des années 20, et le périodique du même nom, **Porteur de Feu**, a contribué à faire du groupe un important pouvoir politico-culturel.

Rappelons qu'en cherchant les racines de la nation, les artistes s'étaient tournés vers la Carélie, mais aussi vers le Häme. En effet, le paysage, la mentalité, et l'homme häméens avaient déjà trouvé leur description aussi bien dans la peinture que dans la littérature. Nous les rencontrons dans la littérature, à partir du début du 19^e siècle, et cet enthousiasme provincial s'est renforcé pendant les années vingt et trente. Selon Yrjö Varpio, professeur de littérature finlandaise à Tampere, on peut constater que la popularité de 'hämäläisyyss', la häméitude, dans notre littérature est directement comparable à la popularité des idées nationalistes au cours de notre histoire. (12) Quand nous cherchons le paysage häméen dans la littérature, il ne faut pas oublier, selon Varpio, que la relation de l'écrivain à son paysage a toujours été beaucoup plus dépendante des attitudes historiques générales, nationales ou internationales, que des frontières des provinces. En plus, il faut souligner les habitudes d'interprétation de l'auteur et du lecteur, les modèles acquis, créés par la tradition de l'art. L'homme a appris, durant des siècles, à refléter dans la nature ses propres idées, ses sentiments, ses idéaux et ses craintes.

Le voyage de l'arrière-pays de Häme au centre de la ville industrialisée est long et plein d'espoir et de désespoir, aussi bien pour ceux qui sont appelés à devenir des artistes que pour ceux qui deviennent leur public. La source idyllique, décrite par le poète national J. L. Runeberg, lui était inspirée par une fontaine de bois, qu'on allait plus tard nommer

la «Fontaine du Poète», à Ruovesi, un petit village de la province de Häme.

« Je regarde, ô source limpide,
Glisser sous ton miroir
L'ombre des nuages que guide
Le doigt qu'on ne peut voir ».

L'homme qui vient de quitter cette campagne idyllique pourrait être le même qui, dans le roman **Moreeni** de Lauri Viita, se trouve enfermé dans une des usines de la ville de Tampere :

«Quelque part, une main saisissait une manivelle, lisse et élégante ; un dé clic — et dans ce labyrinthe de murs, de voûtes, de monte-charges, de roues, de rouages, de poulies et de courroies, l'orchestre des éléments, formidable, éclatait, dictant leur position et leurs mouvements à de milliers de cerveaux, de mains et d'yeux... La cadence s'amplifiait ; la cadence sanctifiait ; tressautait, tressaillait, berçait et balançait. Les usines, à heures fixes, se remplissaient et se vidaient. Par deux fois le hurlement polyphonique des sirènes dissociait le jour et la nuit ; la nuit devenait le jour ; le jour, la nuit ! «et il n'y eut plus le jour, et il n'y eut plus la nuit».

Le paysage et les villages de Häme ont été décrits par les écrivains comme Sillanpää, Kailas et Sarkia, ainsi que par Larin-Kyösti et Joel Lehtonen qui ont redouté la modernisation qui menaçait les villages. Parmi les écrivains les plus récents il faut surtout noter Viljo Kajava, Lauri Viita et Väinö Linna. Kai Laitinen, dans son histoire de la littérature finlandaise, constate que les fondements d'une littérature ouvrière étaient déjà posés au moment où Lauri Viita donne une réputation de centre littéraire à la ville. Il fait allusion à Kajava, dont la période de Tampere se situait dans les années trente. Ils ont été suivis par de nombreux jeunes écrivains, issus dans la plupart des cas du milieu ouvrier comme Lauri Viita. (13) Quant à Väinö Linna, il conduit, dans sa grande trilogie sociale **Ici, sous l'étoile polaire**, ses paysans häméens à travers les conflits de classe jusqu'à l'époque moderne.

Dans la peinture le paysage häméen se trouve d'abord représenté en rapport étroit avec la littérature. Dans son œuvre **Les chasseurs d'élan** Runeberg avait représenté les Häméens comme étant des archétypes du peuple finlandais, et l'illustration de ce grand poème se rattache à la tradition du pay-

sage de Häme. L'une des œuvres les plus importantes de ce genre est une peinture de Robert Wilhelm Ekman, de 1845, qui représente une scène des **Chasseurs d'élan**.

La popularité du paysage du Häme fut aussi confirmée quand Werner Holmberg y trouva sa Finlande et son paysage finlandais. Holmberg avait été formé par l'école de Düsseldorf. Holmberg a surtout mis en valeur le côté esthétique et poétique de ses paysages. Il a beaucoup travaillé à Kuru, qui se trouve à une centaine de kilomètres au nord de Tampere. Dans les années 1880, le Häme connut une renaissance, alors, une nouvelle génération de peintres est venue chercher sa Finlande en Häme. Par ex. Gallen-Kallela s'installa à Ruovesi, près de Kuru, où il fit construire son atelier : Kalela. La renaissance la plus récente se situe dans les années vingt et trente. Les paysages traditionnels du Häme correspondaient bien aux idéaux de l'époque qui appréciait la vieille culture agrarienne. (14)

Parmi les peintres de Tampere, ce sont surtout Gabriel Engberg et Kalle Löytänä qui ont dépeint la nature de Häme. Dans leurs œuvres, l'homme est souvent représenté comme une partie de cette nature, sans que son rôle comme transformateur de la nature soit souligné. Les étangs paisibles, les forêts vierges ainsi que les voies lacustres, idéales pour le flottage de bois, ont trouvé leur place dans la peinture à côté des champs cultivés. Pour Löytänä, l'objet principal de son art était la campagne autour de Tampere. Nous savons qu'il s'est caractérisé lui-même de la façon suivante : «Je suis un homme très timide depuis mon adolescence, craintif comme un animal sauvage, et je ne me sens tranquille que dans les forêts...»

La ville de Tampere, en cours d'industrialisation, apporta une nouvelle ère dans le milieu du paysage häméen, mais cela ne dérangea pas l'idyllique paysage artistique de Häme. Les artistes ont continué à dépeindre la vie paisible, les vieilles maisons en bois et les ruelles, avec la même piété qu'ils peignaient la campagne autour de la ville. La plupart du temps ce sont les quartiers ouvriers pittoresques qui furent choisis. En fait, cette tradition a commencé au début des années vingt avec Yrjö Forsén. La production de Forsén a provoqué une polémique publique à

plusieurs reprises. (15) Les milieux bourgeois protestèrent quand la ville acheta vingt tableaux de lui représentant le vieux quartier de Kyttälä en voie de disparition. Il travailla sous une pression constante. En 1922-25, la Fédération des Ouvriers de Tampere lui avait commandé deux tableaux de grand format, dont les motifs lui étaient inspirés par l'usine de lin. L'un des tableaux représente le triage du lin, préparatif du traitement du lin fait à la main par des femmes, l'autre représente le blanchissage de la toile du lin, finissage fait par des hommes à la machine. Les tableaux furent placés à un endroit digne, sur les deux murs de côté de la scène du Théâtre d'Ouvriers. Les tableaux n'y restèrent même pas vingt ans. A l'approche du 40^e anniversaire du Théâtre ils furent déplacés comme indécents sur l'ordre de la direction du Théâtre, et ces grands tableaux très importants dans l'histoire de la Fédération des Ouvriers furent stockés dans le grenier de la Maison d'Ouvriers, où ils sont parfaitement oubliés encore aujourd'hui.

La ville n'a pourtant pas été réellement découverte avant la fin des années vingt, quand les plus jeunes artistes ont commencé leur carrière. Parmi eux, il faut citer surtout Allan Salo et Reino Viirilä. (16) Pour eux, la ville et le milieu ouvrier étaient bien familiers. Tous deux avaient des contacts intimes avec la classe ouvrière, et leur attitude envers la ville n'était pas celle d'un observateur extérieur, et ils n'étaient pas imprégnés par le romantisme des machines. Le milieu qu'ils ont dépeint était tout simplement le leur. Salo et Viirilä se sont intéressés surtout à Pispala, un quartier ouvrier bourdonnant de vie, qui était né en dehors de la ville, et qui n'était pas planifié. C'est là, que le charpentier Iisakki Nieminen dans **Moreeni** de Lauri Viita, construisait sa maison :

«Sa maisonnette, chacun pouvait la construire à son idée : en long, en large, en travers ; en rondins, en planches, en carton, en sciure, en briques, en béton ; la peindre avec des rayures si bon lui semblait ; l'agrandir, la surélever, y ajouter des brisis, des dentelures, des escaliers, des passerelles, des gâbles... On n'en construisait pas dites-vous ? Que si ! Sans s'embarrasser de plans, d'études, de devis, d'architectes, de maîtres d'œuvre, d'entrepreneurs — le seul ordre qu'on donnait, c'était : «Coupe-moi ça là, et mets-le au mur !»

Le message central de **Moreeni**, selon Kai Laitinen, est le suivant : la crête dorée de Pispala ; il est inutile de chercher l'or et le bonheur ailleurs, ils sont partout, à portée de la main. (17)

Bien que les artistes se soient approchés avec prudence de la ville, à partir des jardins et des quartiers idylliques des faubourgs, la ville industrialisée a cependant fait son entrée dans la peinture. A la fin du 19^e siècle on la représentait le plus souvent au moyen de la photographie, mais petit à petit la peinture s'y intéressa aussi. En 1923, Gabriel Engberg peignit ses **Fumées d'usine**, une œuvre expressive qui met en valeur la beauté et l'optimisme du milieu industriel. Salo et Viirilä ont également dépeint ce milieu dans de nombreux travaux. Un trait typique de la plupart de ces œuvres des années vingt et trente est la stagnation et une certaine distance voulue ; c'est plutôt l'élément purement esthétique du milieu qui a été choisi. En général, les sujets pris dans le monde du travail, des travailleurs et des usines étaient délicats, après les événements de 1918 ils furent soupçonnés de servir à des fins politiques.

La description du travail dans la peinture de Tampere méritait d'être traitée séparément. Dans son article **Le travail dans l'art finlandais** dans le périodique **Taide**, en 1975, Reitala propose trois lignes dans l'histoire du motif 'travail' pendant les premières décennies de l'indépendance : 1) une ligne générale caractérisée par le nationalisme, 2) une ligne qui suivait les nouvelles tendances internationales, et 3) une ligne fondée sur la réalité sociale et dont le lieu central fut Tampere. Il est regrettable que l'étude approfondie du traitement du travail dans la peinture de Tampere attende encore son réalisateur.

En examinant la naissance de «l'école de

Tampere» dans la peinture, nous nous voyons d'abord obligés de remonter le courant. Les paysages expressifs, peints «à la main lourde» de Engberg et de Löytänä, qui ne craignaient pas de se montrer sous la lumière réaliste quotidienne, comme par ex. la **Charge de fumier** de Engberg (1928), n'étaient guère sentis comme représentatifs pour la jeune république. Les paysages urbains de Salo et de Viirilä ne furent acceptés eux aussi, qu'à contre-cœur, par la presse nationale et la presse locale. Mais le temps travaillait pour eux, malgré tous les obstacles que le milieu urbain et industrialisé avait à franchir avant de trouver sa place dans l'art à côté des beautés de la nature.

Finalement, nous sommes obligés à constater que, malgré la structure sociale exceptionnelle de la ville et malgré son histoire récente mouvementée, le contenu et les motifs de la peinture de Tampere restèrent très traditionnels, et on est surpris du peu d'intérêt ressenti par les artistes pour la ville elle-même. Ils ont plutôt continué à dépeindre la nature autour de la ville — le paradis perdu — qu'ils ont ensuite remplacé par des descriptions intimes des quartiers pittoresques, surtout de Pispala, le «Pays de bonheur».

Il sera important de suivre le développement de la ville de Tampere après la deuxième guerre mondiale, car les années cinquante surtout forment une période fructueuse dans la peinture du milieu urbain. Peut-être pourrions nous mieux comprendre pourquoi justement les détenteurs du pouvoir de Tampere ont décidé de faire une profonde et irrévocable plaie dans le paysage culturel de la ville en détruisant une grande partie de l'ensemble que formaient les vieilles usines au bord du rapide Tammerkoski dans le centre de la ville.

NOTES

(1) L'histoire de la ville de Tampere a été traitée notamment par Väinö Voionmaa, **Tampereen kaupungin historia I - IV**, Tampere, 1935, Eino Jutikkala, **Tampereen kaupungin historia I - III**, Tampere, 1979, et Viljo Rasila, «Katsaus Tampereen kaupungin historiaan» dans **Tampere 200 vuotta taiteilijain kuvaamana**, Tampere, 1979.

(2) En 1850, la ville comptait 3200 habitants, en

1870, 7000 habitants, et en 1900 36 000 habitants dont plus de 9000 travaillaient dans les usines.

(3) A ce propos, voir surtout Antti Rosenberg, «Elinkeinot nälkävuosista toiseen maailmansotaan» dans **Hämeen historia, vol. IV**, Hämeenlinna 1974, et Antti Alanen, **Työväenluokan synty Tampereella. Tampereen yliopiston sosiologian ja sosiaalipsykologian laitoksen tutkimuksia 37**, Tampere, 1979.

(4) Voionmaa et Jutikkala, op. cit.

(5) Jutikkala, op. cit., pp. 496-7. Jutikkala souligne que les sociaux-démocrates avaient à eux seuls la majorité dans le conseil municipal pendant 20 ans sur une période de 27 ans.

(6) Voir Alanen, op. cit.

(7) On trouve des renseignements sur la vie artistique de la ville de Tampere dans Oiva Talvitie, *Tampereen Taidemuseon syntyhistoria*, Tampere, 1947, *Tampereen taidetta ja taiteilijoita*, publié par Tampereen Taiteilijaseura, 1961, Pekka Helin, «Tampere taiteessa — kaupunkikuvausten kehityslinjoja 1800-luvun alusta nykypäiviin» dans *Tampere 200 vuotta taiteilijain kuvaamana*, ainsi que dans *Tampereen Taiteilijaseura 1920-80*, Tampere, 1980.

(8) Aimo Reitala, «Nykyaikaa etsimässä ja epäilemässä. Suomen kuvataiteen teollistumisen murroksessa» dans *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena. Näkökulmia teollistumisaikojen Suomeen*, éd. par Matti Kuusi, Risto Alapuro et Matti Klinge, Keuruu, 1977, ainsi que «Suomen nationalistisen kuvataiteen aatteellisia lähtökohtia ja tavoitteita 1920 - ja 1930 - luvuilla» du même auteur, dans *Taide* 1975.

(9) Surtout Onni Okkonen, professeur d'histoire de l'art, qui occupait la place la plus importante parmi les critiques, et qui écrivait dans le journal conservateur *Uusi Suomi*, soulignait la nature finlandaise, le monde kalévaléen et l'exemple de la Grèce antique comme source d'inspiration. En même temps il attaqua le modernisme et la description du milieu urbain.

(10) Voir Matti Vainio, *Kohti modernismia. Modernismin synty ja varhaisvaiheet suomalaisessa luovassa säveltänteessä*. Jyväskylä, 1976.

(11) L'apport le plus important pour la vie culturelle de l'époque fut celui de Olavi Paavolainen qui par son œuvre *A la recherche des temps modernes*,

parue en 1929, contribua à ouvrir les fenêtres sur l'Europe. Voir également Kerttu Saarenheimo, *Tulenkantajat Ryhmän vaiheita ja kirjallisia teemoja 1920-luvulla*, Porvoo, 1966, ainsi que Kai Laitinen, *Suomen kirjallisuuden historia*, Keuruu, 1981.

(12) Varpio, «Kirjallisuuden hämäläinen maisema» dans *Häme taiteilijoiden kuvaamana 1918-40*, Tampere, 1979.

(13) Laitinen, op. cit., p. 543. Selon Laitinen, le milieu et le fond étaient favorables surtout au réalisme que les écrivains de Tampere ont vite adopté. Vues de Tampere, les expériences du lyrisme moderne se montraient comme jongleries inutiles des gens de Helsinki, une façon superficielle de chercher l'originalité, causée par le manque d'un solide fond national. Ce contraste entre les écrivains de Tampere, appuyés sur les traits nationaux, et les écrivains de Helsinki, qui cherchaient le modernisme international, était une des tensions fructueuses de la vie littéraire des années cinquante.

(14) Cf. Aimo Reitala, «Hämeen kuva taiteessa» dans *Häme taiteilijoiden kuvaamana 1918-40*, p. 103-113.

(15) Voir l'article de Sirpa Joenniemi, «Yrjö Forsén — työläistaiteilija» dans *Taide* 4/1975.

(16) Kalevi Pöykkö a étudié la vaste production de Viirilä, dont la force créatrice paraît encore aujourd'hui inépuisable, dans son ouvrage *Reino Viirilä, Tampereen taidetta ja taiteilijoita I*. Tampere 1981. Voir aussi O. Veistäjä, «Reino Viirilä — järkevän tunnelman maalari» dans *Tampereen taidetta ja taiteilijoita*. A Allan Salo a été consacré un ouvrage intitulé *Taidemaalari Allan Salo*, qui contient des reproductions de ses tableaux, et qui est préfacé par Aimo Reitala, et publié par la fondation Allan Salo.

(17) Kai Laitinen, «Lauri Viita: Moreeni» dans *Roamani ja tulkinta*, éd. par Mirjam Polkunen, Keuruu, 1979.

Entretien à Ilomantsi avec Anja Rastas — poète des fleurs et des pleurs

par COSETTE

Cosette : Anja, je te retrouve ici chez toi à Ilomantsi un an après notre rencontre à Paris. Tu étais venue en France avec Madame Sanni Pyörmilä et Taru et Pekka Paasio pour présenter d'abord à Rennes, lors d'un festival, ensuite à la Sorbonne, les chants et les lamentations traditionnelles de ton pays. Tu es une véritable vedette ici, en Carélie, et toute la Finlande te connaît. Tes poèmes ont été entendus sur les ondes de France Culture. Raconte ta carrière artistique.

Anja Rastas : En France, c'était un voyage merveilleux, je ne l'oublierai jamais. Beaucoup de belles choses se sont passés depuis. Voici mon livre de poésie *Ihmisen ikävä* que je viens de publier. J'ai pleuré dans un film, et...

C. : Je vais tenter de faire une vraie interview. Commençons par les débuts. D'où viens-tu ?

A.R. : Je suis née il y a 67 ans dans un village d'Ilomantsi qui se trouve maintenant de l'autre côté de la frontière. Ah, là-bas la vie était différente. Nous vivions 26 personnes sous le même toit : c'est la grande famille carélienne. Mon nom de jeune fille est Martiskainen. Il y a bien quelques artistes dans la famille, sculpteurs, chanteurs...

C. : Qui t'a appris à pleurer les lamentations rituelles ?

A.R. : Personne ne me l'a appris. Toute petite, dans mon village, j'ai entendu pleurer Irinja Arhipoff et Fegli Martiskainen sur des tombes. Pendant plusieurs dizaines d'années personne n'a plus pleuré ici. Et moi, j'étais trop jeune. Il faut avoir au moins 60 ans pour savoir le faire vraiment. Maintenant, on me demande de plus en plus...

C. : Maintenant tu es presque une professionnelle. Comment peux-tu entrer, sur commande, dans l'état d'esprit nécessaire pour produire cette expression bouleversante ?

A.R. : C'est assez difficile, car ça réussit tant bien que mal, si on est déjà un peu triste pour une raison ou une autre. Mais les la-

mentations ne sont pas toujours profondes, elles n'arrivent pas à créer l'atmosphère. Je ne peux pas le faire continuellement, et je n'accepte pas toujours quand on me le demande.

C. : Un de tes poèmes en prose inclus dans ce recueil récent, un poème autobiographique, t'avait servi d'introduction à Paris avant les lamentations.

A.R. : Oui, c'est *Lähtö*, 'Le Départ', qui est le récit de notre exode et de la mort au front de mon premier mari. Je suis restée seule avec mes enfants et sans foyer. Et nous étions nombreuses dans le même cas :

... **Les soldats passent
défilent masse grise
la neige en gémissant se plaint
sous les lourdes semelles
La lune projette des ombres de mort
Ils vont là
d'où mère et enfants s'enfuient
La lune s'est couchée derrière la lisière
de la forêt
Il y a dans le soleil des éclaboussures
de sang
il y a des lames de feu
Un enfant dans les bras et deux à ses
côtés
la mère s'enfonce dans l'océan des
humains.**

...
C. : A la fin du poème, une lettre arrive qui annonce la mort du père. Tu dis que la mère est seule dans une chambre éclairée par la lune — encore cette lune de mort — elle prie et son regard tombe sur ses enfants; après cette image, les sanglots et les vers improvisés en carélien te viennent tout naturellement. Tu n'as cependant pas écrit de poème sous forme de lamentation, avec ces strophes interminables, étouffantes, chargées d'adjectifs affectueux et de diminutifs. Mais tu écris en carélien aussi...



Photo : P. Mutanen

A.R. : Oui, ce recueil contient plusieurs poèmes en carélien. L'imprimeur a d'ailleurs eu du mal avec l'orthographe !

C. : Est-ce que tu as l'occasion de parler le carélien actuellement ?

A.R. : Rarement. Quand je rencontre ma soeur nous bavardons toujours dans la langue de notre enfance, c'est si rassurant, si chaleureux. Avec ma mère nous le parlions toujours, mais il y a deux ans elle est entrée dans son sommeil éternel ; ce fut une période très pénible pour moi. Elle et moi avons souvent chanté ensemble en public. Elle chantait en filant la laine.

C. : Est-il important d'être orthodoxe pour écrire cette poésie traditionnelle, qui pourrait sortir tout droit de la Kantéléta ?

A.R. : Je ne pense pas que la religion orthodoxe soit importante pour celui qui veut écrire. Qui a l'âme sensible peut mettre ses sentiments sur le papier. Mais les lamentations, on ne peut les faire qu'en langue carélienne. Il y a des lamentations semblables dans d'autres pays, en Grèce par exemple. Je me demande si ce ne sont pas les minorités linguistiques qui produisent cet art.

C. : Et dans le village perdu de Liusvaara, tout le monde parlait carélien ?

A.R. : Jusqu'à l'époque où tous ont été happés par les vents du monde, l'un à l'est, l'autre à l'ouest. Notre famille est dispersée. Les plus jeunes ont changé leur façon de parler quand l'école publique est venue au village, mais les anciens n'ont pas abandonné leur langue. Il est bien plus facile de faire la poésie en carélien, mais il n'y plus de public.

C. : As-tu le mal du pays ?

A.R. : Les regrets ne sont plus aussi violents qu'au début, quoique les pensées retournent sans cesse au paysage de l'enfance, dans ce village bien-aimé où la vie était gaie et tranquille. Les Caréliens sont directs, il est facile de vivre avec eux. Ils aiment à recevoir. Nous avions des fêtes, où on passait d'une maison à l'autre, les **praasniekka**. Une maison pouvait héberger trente invités pendant deux, trois jours, on les nourrissait, on leur donnait à boire. Nous sommes très confiants, nous

sommes peut-être de trop bonne foi, toujours prêts à croire que tout finira bien.

C. : Et la littérature ? Je parierais que ton poète préféré est Eino Leino.

A.R. : Oh, oui. Et tout dernièrement j'ai même osé réciter de la poésie de Leino en public.

C. : Tu as écrit des ballades qui ressemblent beaucoup à celles de ton idole. Mais tes poèmes humoristiques, ceux où tu railles gentiment les hommes, les maris buveurs, désordonnés, tyranniques, ressemblent à ceux d'une grande ancêtre, Mateli Kuivalatar, celle que Lönnrot a rencontrée. Puis il y a toutes ces fleurs...

A.R. : Je suis folle des fleurs, en été je m'en occupe tout le temps. Entre toutes, je préfère le muguet. Quand j'étais enfant, c'était le bleuet qui était la plus belle fleur de la nature et que j'admirais le plus.

C. : Ce sont des couleurs très patriotiques. Mais souvent les fleurs fanent et gèlent dans tes poèmes. Les thèmes les plus graves, cependant, sont les regrets, « ikävä », de tout ce qui est perdu. Les êtres chers et les lieux familiers. Le poète, la pleureuse, a-t-elle trouvé la résignation ?

... Le portail du soleil il l'a
pour toujours en partant fermé
Oh ! mon âme pourquoi es-tu si sensible ?
Dans mes chants mes gémissements
à tout moment continûment
il tournait comme étincelant
Loin l'un de l'autre désormais
je le vois plus noble à présent
qu'en ce temps-là dans mon chagrin.

Ce sont les dernières strophes du poème **Monta suvea tuli ja meni** « Beaucoup d'étés sont venus et repartis » dans le recueil **Ihmisen ikävä** « Tristesse de l'homme » d'Anja Rastas. Son visage aux yeux étranges, à la fois souriants et remplis de larmes, a inspiré un beau portrait au peintre Maila Sarasto. Ses poèmes et ses récitals inspirent le public et maintiennent une tradition en péril, la culture carélienne authentique.

Le régionalisme de la Carélie du Nord dans la littérature des années 70

par Hannes SIHVO

Le régionalisme ne doit pas être représenté comme un genre provincial uniquement. Tout grand conteur classique a été en général aussi régionaliste, c'est à dire quelqu'un qui, en plus du reste, décrit une localité, une communauté, une époque. Si l'on veut opposer les régionalistes, les réalistes ou les modernistes on aura des difficultés pour trouver des mesures communes.

Dans l'histoire littéraire, le régionalisme est considéré communément comme un mouvement ou un courant qui pourrait être appelé description d'un pays, d'une contrée, d'une province. Par contre les expressions « littérature locale » ou « provincialisme » ont le plus souvent une nuance de dilettantisme, de littérature de série B. Le régionalisme littéraire est caractérisé par une forte coloration locale, par une description minutieuse de la nature, de faits appartenant à la géographie ou à la vie populaire, par l'utilisation des parlers populaires, des patois et des dialectes.

Le régionalisme est né en Angleterre, en France et aux Etats-Unis quand l'industrialisation et l'urbanisation s'accéléraient. L'accentuation des valeurs agraires et conservatrices idylliques, est vite devenue son principal but. Il a voulu défendre le mode de vie rural et provincial. L'opposition entre la campagne et la ville a souvent été marquée et commentée vivement.

*

Le régionalisme proprement dit a naturellement été l'un des courants majeurs de la littérature finlandaise puisque notre pays ne s'est industrialisé et urbanisé que relativement tard. Il a été un des piliers de la tradition réaliste finlandaise.

Il sera facile de tracer une carte géographique de la répartition des écrivains selon les différentes régions du pays. C'est justement cette décentralisation à grande échelle qui a permis l'accroissement de la richesse et de la diversité de notre littérature. Depuis

les années cinquante nos régionalismes ont cependant pâti d'un certain quadrillage qu'on leur a imposé, alors que Matti Kuusi inventait le terme de « Kainuïsme », par exemple. On comprit alors que si l'on s'avouait « Kainuïste », ou régionaliste d'une autre province, on retombait au niveau provincial d'où il est difficile de remonter jusqu'au niveau national. L'évaluation s'effectuait presque secrètement, en fonction du sujet et du milieu. La route la plus sûre vers une reconnaissance littéraire passait par la capitale. Les écrivains de Tampere l'ont vite appris, sans parler de ceux des régions périphériques.

Vers la fin des années soixante, la description de la campagne reprit une nouvelle vigueur, après quelques vingt années consacrées aux citadins. La cause n'était pas à rechercher dans l'évolution des goûts littéraires mais aussi dans la pression des changements sociaux. On commençait à percevoir les problèmes posés par les mutations économiques des provinces, par l'exode rural, par le silence qui tombait sur les routes campagnardes, par la disparition de la culture paysanne, par la lente pollution de la nature, par l'ombre épaisse que la culture de masse commercialisée jetait sur le pays. On quittait la campagne pour la ville ou pour la Suède. Ces problèmes se reflétaient dans la littérature.

La Carélie septentrionale est une des régions les plus éprouvées par les émigrations des années soixante et du début des années soixante-dix. Le département de la Carélie Septentrionale n'a été créé qu'en 1960. Grâce à cette innovation, la province a vite retrouvé une certaine identité qui fut d'abord perçue comme quelque chose de plutôt négatif : cette contrée semblait être une colonie exploitée par le reste de la nation — et un cimetière pour les cardiaques. Par la suite, des traits plus positifs vinrent compléter l'image. On commença à discerner les valeurs que la région offrait à ses habitants — et même aux autres : s'il ne pouvait être question d'un niveau de vie très élevé, elle pouvait, par contre

offrir une meilleure qualité de la vie. C'est à ce moment-là qu'apparurent les conditions qui ont permis à la Carélie Septentrionale d'entrer dans la littérature nationale, si l'on ose dire avec quelque fierté. Les premiers accents authentiques de cette période de mutation féconde ont été entendus dans cette province orientale. Il devint possible d'émerger du découragement propre aux régions en voie de développement, tristesse inspirée, sinon créé par les mass-média. Cette configuration négative céda la place à une auto-défense de la part des forces existantes.

C'est une pièce de théâtre qui marque le point de départ : **Adieu, Mansikki**, de Jouko Puhakka, écrivain carélien de vieille souche et le premier écrivain départemental de la Finlande. L'opposition entre la campagne et la ville est très vive dans cette œuvre, c'est le reflet de l'énorme processus qui secouait les régions en voie de développement.

Les récits de l'exode rural vers la ville ou l'étranger cédèrent ensuite la place aux œuvres consacrées à ceux qui ont toujours vécu et désirent toujours vivre sur leur terre, en Carélie Septentrionale. C'est ainsi que Seppo Lappalainen, originaire de Polvijärvi, écrit des récits savoureux sur une communauté villageoise, laquelle apparaît comme une petite république finlandaise en format de poche. Puhakka, tout autant que Lappalainen maîtrise parfaitement son milieu, les gens et leurs discours, mais il ne donne pas aux particularismes locaux une valeur en soi. Il n'utilise le dialecte qu'avec précaution et parcimonie.

Il semble qu'à l'origine de la véritable fièvre de l'or de la littérature carélienne se trouve le cadre véritablement régionaliste, celui de Heikki Turunen, de Lieksa, dont le roman : **Simpauttaja**, et ensuite ceux qui suivent, bien ancrés dans cette contrée, ont trouvé des dizaines de milliers de lecteurs et leurs adaptations à la télévision, particulièrement bien réussies, ont eu des centaines de milliers de spectateurs. Turunen a ouvert les vannes au flux de la joie, de la tristesse et de la douleur propres à son peuple et qui avaient été endiguées pendant de longues décennies. Il a créé un style descriptif, sauvage, plein de fraîcheur et offre aux lecteurs l'exotisme de l'Est et du Nord. Dans les romans de Turunen, les paysages superbes de la Carélie Septentrionale servent de toiles de fond

à des hommes et des femmes qui parlent un patois mêlé d'une bonne part d'une langue abâtardie.

Turunen est le peintre de la rupture d'avec le monde rural et il réussit surtout à rendre sa propre époque — les années soixante et soixante dix — il dépeint les aspirations et les espérances, mais aussi les amères déceptions, des habitants de la Carélie du Nord.

Puhakka, Lappalainen et Turunen se veulent des réalistes et non des régionalistes, car sous cette étiquette ils seraient isolés du reste de la littérature finlandaise. On ne peut nier qu'ils sont de bons réalistes tout autant que de bons régionalistes. Selon Puhakka, les personnages décrits par le réalisme de la Carélie septentrionale « sont davantage enracinés que déracinés », l'enracinement peut être aussi une destinée. Ils sont malmenés, dépassés par le raz-de-marée du progrès, mais profondément humains. Ils se contentent de peu, sont souvent pleins de nostalgie, ils sont contraints de vivre, vaincus mais non abattus. Le réalisme des Caréliens du Nord est naïf, mais proche de la vie».

Pour Seppo Lappalainen «la Carélie Septentrionale est le pays le plus important au monde, à cause de la langue et d'un certain sentiment de la vie, mais ce n'est qu'un champ, dans lequel les tensions propres aux régions plus vastes se relâchent et où on dessine les cartes des nuages de poussière qu'elles ont soulevés». Selon Lappalainen, la littérature finlandaise de l'Est se distingue de celle du Häme, par exemple, parce qu'elle ne vise pas à couvrir de longues périodes historiques ou un ensemble d'événements sociaux. «Le réaliste de la Finlande orientale — à quelques exceptions près — semble être au contraire l'enfant du présent, qui se contente de quelques bribes de réalités. Il est vrai que les réalistes de la Finlande orientale ont souvent plus de vocabulaire que de perspectives.

Heikki Turunen, qui par la grâce de Dieu est un virtuose du verbe débordant, a toujours voulu rester attaché au réalisme finlandais et il a fermement déclaré qu'il voulait être débarrassé de tout — **isme**, inventé par les critiques littéraires à Helsinki. Tout comme Puhakka et Lappalainen, il considère que la Carélie septentrionale n'a pas donné naissance à une école littéraire, si ce n'est que

ses écrivains décrivent les conditions de vie de leur province avec une grande minutie.

«Nous avons naturellement notre situation géographique propre et justement des conditions de transport très particulières qui nous distinguent des autres provinces. Mais en tant que région culturelle homogène, la Carélie Septentrionale n'est pas très différente du reste de la Finlande orientale, qui, dans son ensemble constitue une entité linguistique». Turunen qui veut briser les chaînes imposées par les critiques, quoiqu'il n'ait jamais été sévèrement jugé, a dit qu'une vision artistique et une vision sociale ont la même origine : « c'est le don de voir nos conditions de vie familières, tantôt malheureuses parfois plus favorables, toujours riches, de les voir différentes de ce qu'elles sont ».

C'est en 1977 à l'automne que parut **Et l'arbre du nid pleurait**, roman très favorablement accueilli par la critique, et qui était l'œuvre de Matti Pulkkinen, né à Nurmes. Alors, on put dire que l'image littéraire de la Carélie septentrionale était devenue vaste et forte. Les problèmes traités dans le roman de Pulkkinen, qui se situe sur deux niveaux, sont en grande partie les reflets de la cassure dans les structures sociales finlandaises, de leur transformation et même de leur décadence. D'une part, l'auteur décrit des événements à partir d'un village carélien de l'Est, d'autre

part à partir de la société tout entière bouleversée par la «révolution technique et scientifique».

Huit écrivains, anciens et nouveaux, de la Carélie du Nord, se sont lancés sur le marché à l'automne suivant la parution du roman de Pulkkinen. Chaque éditeur voulait avoir son Carélien personnel. Il convient d'ajouter aux romanciers que nous avons présentés ici, les noms de Eeva Tikka, maître du roman psychologique, dont les personnages vivent dans les terres désertiques, au delà de Lieksa, et qui malgré leur solitude et leur angoisse, ont aussi trouvé une profonde harmonie avec la nature. Ville Kuronen écrit dans le dialecte des habitants de Tohmajärvi, pays natal de Maiju Lassila. Il y a encore Simo Hämäläinen de Lieksa et Sirpa Vartiainen, de Joensuu.

Parler d'une mafia littéraire des Caréliens du Nord appartient sans doute au vocabulaire publicitaire des éditeurs, mais il s'y trouve aussi un fond de vérité. On ne pourrait sans doute pas parler d'une superbe floraison du régionalisme en Carélie mais d'une province qui connaît une puissante évolution littéraire basée sur la tradition de la poésie populaire. Son mérite est double : elle est la province kalévaléenne et le berceau du régionalisme.

Comment les poèmes épiques et héroïques se sont conservés en Ingrie et en Carélie

par Heikki KIRKINEN

On peut considérer les poèmes épiques et héroïques sur lesquels Elias Lönnrot construisit son Kalevala comme la partie la plus précieuse de la poésie populaire kalévaléenne. Ils ont pour complément les poèmes lyriques, les poèmes de mariage, les légendes, les proverbes et les incantations. La presque totalité des poèmes héroïques du Kalevala ont été recueillis en Ingrie et en Carélie, même si de vives controverses concernant leur origine durent depuis plus d'un siècle. Pour Lönnrot, ils étaient surtout caréliens, mais le développement du sentiment national finlandais et les luttes inhérentes engendrèrent la thèse selon laquelle leur berceau se trouverait essentiellement en Finlande occidentale d'où ils auraient été transportés en Ingrie et en Carélie. Au début de notre siècle Kaarle Krohn, et plus tard, après l'indépendance, l'historien Jalmar Jaakkola ont essayé d'apporter les preuves à l'appui de cette théorie. Ces savants avaient reçu une formation fortement enracinée en Finlande occidentale et il est arrivé que le nationalisme de l'Ouest débordât parfois sous forme d'un idéalisme qui colorait la représentation du passé et de la culture finlandais.

Après la dernière guerre, certaines conceptions de notre histoire et de notre culture ont été sensiblement modifiées et l'on en arrive aujourd'hui à une idée plus équilibrée et plus précise de la genèse des poèmes héroïques kalévaléens, bien que dans les écoles publiques les idées périmées semblent encore prédominer. Il serait bon de corriger enfin et de mettre à jour les programmes des écoles.

Ce sont surtout les folkloristes et les linguistes qui ont étudié l'histoire de la poésie populaire. Du point de vue de l'historien ils ont été amenés à tirer des conclusions historiques très graves sans avoir reçu de formation particulière concernant la critique des sources et la déduction historiques. Ils ont tiré parfois des conclusions à partir de données si aléatoires qu'un historien de formation n'au-

rait pas osé s'y fier. D'autre part les renseignements historiques concernant les poèmes héroïques sont rares et permettent difficilement de conclure. Il est nécessaire de prendre en considération toutes les sciences possibles autrement dit d'adopter une approche pluridisciplinaire dans l'étude de l'histoire des poèmes héroïques du Kalevala. L'histoire scientifique doit avoir une place importante dans cette étude pour assurer la fiabilité des déductions.

On admet presque unanimement qu'il existe plusieurs couches chronologiques de la poésie kalévaléenne. Certains poèmes magiques, certaines incantations et les poèmes chamaniques, appartenant à la tradition des sorciers arctiques compteraient parmi les poèmes les plus anciens. Les poèmes du voyage de Väinämöinen au pays de la Mort, sa joute chantée avec Joukahainen appartiennent à ce groupe. Ils ont leur assise dans la tradition païenne mais ils ont subi une évolution jusqu'à la période historique proprement dite. Les poèmes qui décrivent les expéditions guerrières, tels que le rapt du Sampo, sont d'origine plus récente leur fond historique est celui de l'époque des Vikings ou même du temps des croisades. L'épopée des Iliens, comme on l'appelle, reflète la fin du Moyen Age, comme l'illustrent les poèmes sur l'amour de Lemminkäinen et de Kyllikki. Les poèmes les plus récents sont sans doute ceux où est sensible l'influence du christianisme, tels le récit de la conception de Marjatta et de la naissance de son fils où celui qui relate le départ de Väinämöinen, laissant la place au « nouveau Roi de la Carélie ».

L'Ingrie et ce qu'on appelle la Carélie kalévaléenne appartenaient au Moyen Age, à la principauté de Novgorod, alors que la Finlande faisait partie de la Suède. Durant toute cette époque une rivalité sanglante opposa Novgorod à la Suède et les régions frontalières étaient souvent en guerre.

Si les poèmes étaient nés en Finlande de l'Ouest, il est difficile d'imaginer le proces-

sus historique qui aurait permis leur transfert en territoire ennemi et leur mort là où ils étaient nés. Et ce processus n'a pas été démontré de façon satisfaisante.

Nous possédons de solides preuves historiques que la poésie kalévaléenne fleurissait en Carélie, déjà à l'époque qui a fourni nos sources les plus anciennes, aux XVII^e et XVIII^e siècles par conséquent cette tradition n'a pu être introduite après la paix de Stolbova en 1617. Nous pouvons déduire que la tradition de la poésie héroïque est authentique en Ingrie et en Carélie, qu'elle s'y trouve chez elle. Son aire de diffusion du côté finlandais, se situe, dans les grandes lignes, le long de la frontière entre toutes les autres traditions de l'Est et de l'Ouest : c'est la frontière de la Paix de l'Île aux Noisettes (Pähkinäsaari, Nöteborg) qui s'étend de la Carélie au Savo et au-delà jusqu'à l'Ostrobothnie du Nord, c'est à dire jusqu'à l'aire d'extension de toute autre influence carélienne et orientale. Ceci corrobore la thèse selon laquelle les poèmes héroïques du Kalévala sont nés, en premier lieu, dans l'aire culturelle ingrienne-carélienne et qu'ils se sont répandus, en se développant, transportés par les émigrés et avec les autres influences culturelles, à partir de la Carélie du Ladoga vers la Carélie de la Mer Blanche, dans le Savo et même un peu dans l'Ostrobothnie du Nord.

En Finlande de l'Ouest ont été créés quelques poèmes épiques de moindre importance, et tout particulièrement des incantations, mais dès le Moyen Age, dans cette région, la poésie adopta d'autres formes, comme le montrent par exemple : **Le chant de la mort de l'évêque Henri** et **Le chant de la Mort d'Elina**.

Il paraît évident que la poésie héroïque kalévaléenne a connu sa plus forte évolution et qu'elle a été le mieux conservée dans la zone restée entre les deux sphères d'influence russe et finno-suédoise, et dans les territoires de cette zone qui sont le plus éloignés

que possible des deux voisins. C'est une zone qui s'étendait de l'Ingrie médiévale à la Carélie du Ladoga et, delà, vers le Nord, à travers les terres désertiques d'Ilomantsi, jusqu'à Vuokkiniemi et Uhtua, en Carélie de la Mer Blanche. Ces régions ont reçu aussi des influences culturelles venant de divers horizons. De l'Est vinrent les influences byzantines et asiatiques ; de l'Ouest, les influences finnoises et scandinaves du temps des Vikings. A partir du Moyen Age, les habitants de la Carélie et du Savo avaient étendu leur colonisation jusqu'en Ostrobothnie du Nord, et, par la suite, les descendants de ces colons retournaient, sous la pression des guerres et des famines vers l'Est, jusqu'en Carélie de la Mer Blanche.

C'est ainsi que les influences occidentales sont entrées dans la poésie épique kalévaléenne, influences qui sont surtout sensibles dans la poésie lyrique, représentée souvent par des chanteuses luthériennes comme Mateli Kuivalatar à Ilomantsi. La plupart des chants des grands poèmes héroïques appartenaient à l'église grecque-orthodoxe comme le célèbre Arhippa Perttunen ou les membres de la famille Sissonen.

Le Kalévala est, par conséquent, une épopée finnoise-carélienne et même si Elias Lönnrot a fait un grand travail de reconstruction et de créativité, cela ne remet nullement en question la position du Kalévala en tant qu'épopée nationale majeure et comme l'une des racines et des sources d'inspiration essentielles de la culture nationale finlandaise. Le Kalévala continue d'exercer une influence primordiale sur tous les niveaux de la vie culturelle populaire comme sur notre vie culturelle contemporaine.

Conférence prononcée à la fête annuelle de la Nation Carélienne, à l'Université de Helsinki, le 27 février 1982.

Les Lapons orthodoxes en Finlande

par Bernard-Franck VIAU

Un siècle avant que **Regnard** découvre cette «**Terra Incognita**» du Nord et livre à la cour du roi Soleil le récit de son «Voyage en Laponie», un moine orthodoxe évangélisait les Lapons Skolt.

Mais qui sont donc ces Lapons, réunis autour de la minuscule chapelle construite par saint Tryphon en 1589 pour célébrer la bénédiction des eaux ?

Les Skolt représentent la culture lapone la plus orientale. Quatre cents d'entre eux vivent au nord-est de la Finlande, autour du lac Inari, dans la région de Nellim et de Sevetijärvi.

L'origine de ce peuple skolt reste tout aussi confuse que celle des quatre mille Lapons qui habitent ces territoires du Nord. On sait seulement qu'ils ont été repoussés au delà du Cercle Polaire Arctique par les populations finlandaises et scandinaves.

De grandes possibilités d'adaptation et d'acclimatation leur ont permis de vivre en affrontant des températures hivernales atteignant moins 40 degrés C., la nuit arctique longue de deux mois, ainsi que la fureur des insectes foisonnant dans les marais de la toundra pendant l'été. Avec beaucoup de finesse, ils ont su maîtriser l'éco-système, extrêmement fragile et vulnérable dû aux conditions géographiques et climatiques.

Les ressources traditionnelles des Lapons (élevage de rennes, pêche, piégeage des oiseaux, cueillette des baies arctiques) montrent combien est étroite ici, la symbiose entre la nature et l'homme.

Actuellement, sous la pression de notre civilisation industrielle, la construction des barrages et des routes, l'exploitation forestière, présentent de graves dangers pour l'équilibre précaire de cette région du Nord.

Malgré tout, les Lapons doivent, une fois encore s'adapter et tirer profit de ces changements qui bouleversent leur vie d'une façon parfois brutale. Grâce au progrès, ils peuvent maintenant profiter de moyens de communication rapides — scooter des neiges en hiver, voiture, autobus, hydravion — du téléphone et de postes émetteurs - récepteurs, de l'électri-

cité, de logements plus spacieux que par le passé. L'administration leur apporte également, service social et sanitaire, éducation, intégration dans un ensemble.

Acceptée ou refusée, cette intégration constitue la principale source de conflit. Comment rester soi-même, conserver ses coutumes ancestrales et ses propres lois, tout en profitant des facilités apparentes du modernisme ? Comment vivre dans la nature en la préservant autant que par le passé, tout en exploitant ses ressources pour en retirer un profit supérieur à l'indispensable ?

Les Skolt, une minorité de quatre cents personnes parmi les deux mille-cinq-cents Lapons finlandais, tentent de conserver un minimum de leur savoir ancestral pour le transmettre aux générations actuelles et futures.

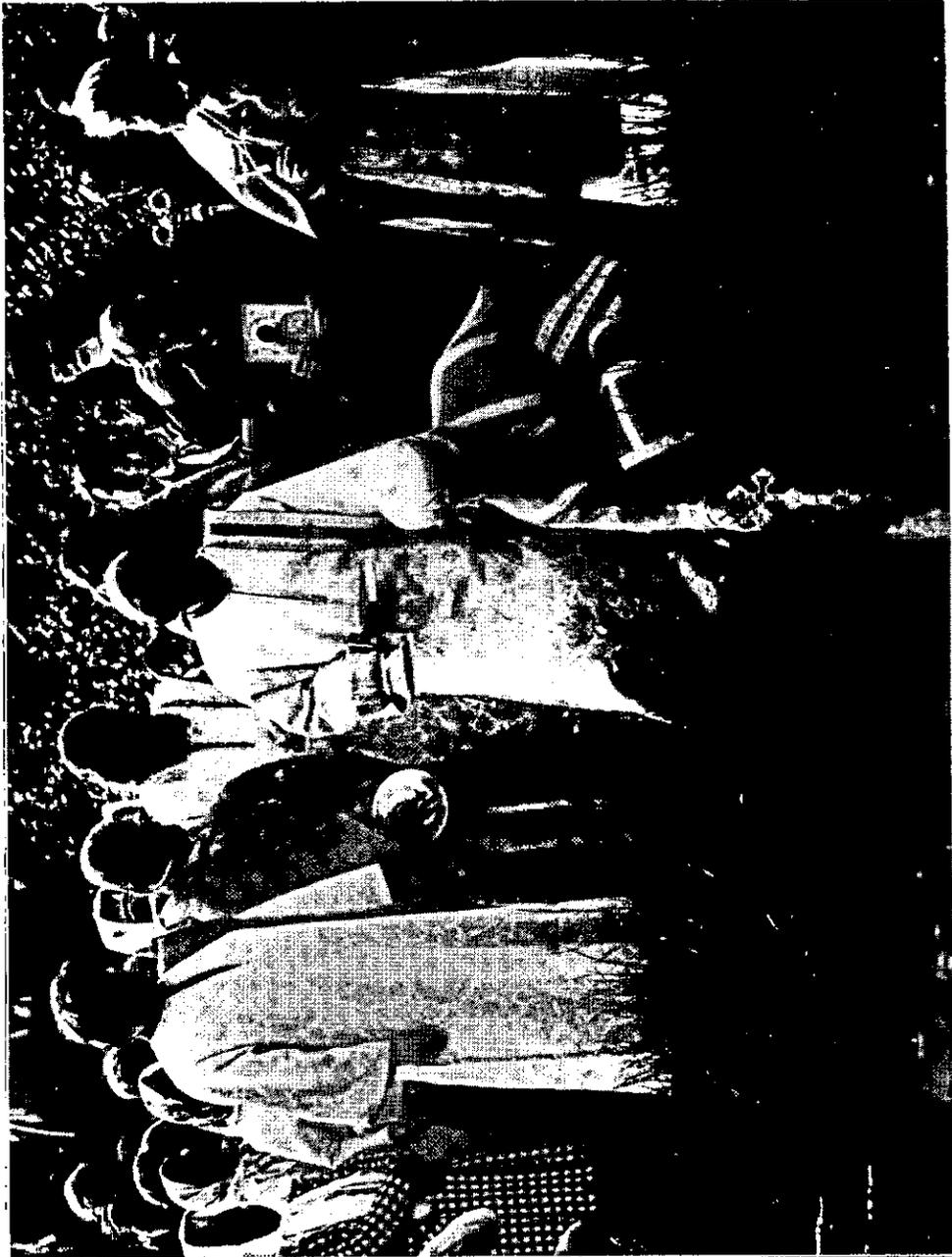
Au XV^e siècle, les Skolt habitaient au Nord-Est de la Scandinavie dans la presqu'île de Kola.

Peu nombreux, organisés en communautés autonomes, ils vivaient de ressources naturelles, dispersés sur un vaste territoire. Jusqu'à la première guerre mondiale, ils dépendaient des percepteurs russes, caréliens, et des moines orthodoxes. La plupart d'entre eux comprenaient le russe, mais tous parlaient le skolt, langue utilisée actuellement.

A la suite des guerres russo-finlandaises les Skolt durent émigrer à diverses reprises, en perdant chaque fois leurs lieux de pêche habituels, leurs troupeaux de rennes, leurs habitations et tout ces détails quotidiens qui remplissent la vie et qui forgent la mémoire collective, l'âme d'un peuple.

Alors que les autres Lapons pratiquent le culte luthérien très sévère et très strict, les Skolt ont conservé la religion qui les unit à la grande famille orthodoxe du sud-est de la Finlande.

La **Praasniekka** d'août leur permet de revivre la tradition. Le métropolite Leo d'Oulu, les prêtres Alekski de Joensuu, Gennadios Prantzos de Grèce, célèbrent alors la saint Tryphon et accompagnent plus de deux cent cinquante adultes, dont une importante délégation venue de Helsinki.



Dans l'église de bois de Sevettijärvi, la foule s'entasse tant bien que mal pour la célébration du culte. Des centaines de cierges dégagent une forte odeur de cire qui se mélange à celle de l'encens. Une multitude de flammes met en valeur la beauté des icônes. Peintes sur bois, ornées de motifs d'argent, ces images font partie intégrante de la liturgie. Sans le secours d'instruments de musique, absents du rite orthodoxe, les chœurs entonnent les couplets repris par le chœur. Le métropolite Leo officie en langue finnoise, tandis que certaines prières se récitent en grec, et qu'un pope lit l'évangile en langue skolte.

En voyant une telle richesse de vêtements, d'or et d'argent, en admirant les icônes où se reflètent mille bougies, imprégné par l'odeur de l'encens, grisé par la beauté des rites, l'étranger comprend facilement l'attrait de la population skolte pour l'orthodoxie. Car la vie quotidienne, surtout pendant la longue nuit d'hiver, se passe dans l'ombre, dans une nature aride bien que magnifique, dans le froid et dans une lutte permanente contre les éléments naturels. Et puis, la religion orthodoxe, à l'opposé de la religion luthérienne, a su s'adapter aux croyances locales, liées à certaines pratiques traditionnelles pré-chrétiennes.

Après la collation qui suit la célébration, chacun se réunit à l'école pour une soirée-spectacle. C'est l'occasion de raconter une multitude d'histoires sur le passé et le présent de cette communauté qui a subi tant de bouleversements au cours des cinquantes dernières années.

Quelques-uns chantent d'une voix monocorde une sorte de Joiku(1). Ces récits permettent de revivre un instant particulier de la vie d'une personne, racontent une histoire d'amour, de pêche ou de chasse.

Le lendemain dimanche, sous un ciel d'automne menaçant, tout le monde se retrouve cinquante kilomètres plus au Nord, juste de l'autre côté de la frontière, autour de la chapelle de Näättämö, en Norvège.

Surmonté de la triple croix orthodoxe, cet oratoire en rondis équarris du XV^e siècle, reste encore intact pour perpétuer la présence orthodoxe dans cet extrême nord de l'Europe.

(1) C'est l'appellation finnoise du Joik, chant traditionnel Lapon. (NDRL).

Par quel miracle, alors que toute la Laponie avait été dévastée par le feu de la guerre, les incendiaires ont-ils oublié de détruire cette cabane de moins de quinze mètres carrés ?

Après la liturgie, célébrée à l'extérieur de la chapelle, les dignitaires s'approchent en procession de la rive du fleuve pour procéder à la bénédiction des eaux.

Cette fête qui a lieu normalement le six janvier, anniversaire du baptême du Christ — jour de la Théophanie — peut être célébrée à toute autre date pour une raison importante.

Autrefois, sur l'ancien territoire skolt, chaque début d'année, un pope venait du monastère de Petsamo. Les Lapons taillaient un trou dans la glace du lac, et le prêtre immergeait une croix pour bénir l'eau. Puis, après une procession autour de l'orifice, les Skolt y plongeaient à peine vêtus. Ce bain rituel effaçait les péchés. On baignait même quelques rennes. Les chrétiens prélevaient un peu d'eau pour bénir les maisons, les icônes, et ceux qui ne pouvaient se déplacer.

Aujourd'hui, les Skolt accordent toujours à ce rite une importance considérable. Au cours de la cérémonie à plusieurs reprises, le métropolite plonge la croix dans le fleuve et recueille l'eau qui s'en égoutte dans un récipient d'argent. Les prêtres encensent les eaux du torrent, tandis que le chœur psalmodie les cantiques. Puis les croyants remplissent des bouteilles d'eau pour les rapporter chez eux. S'ils ne se baignent plus complètement, certains se lavent encore le visage et les mains, mouillent des foulards avant de les replacer sur leur tête. Et l'organisateur du repas champêtre remplit une bouilloire d'eau bénite pour préparer le thé.

Le pèlerinage continue à Sanvik, cent kilomètres plus à l'Est, à la limite de la frontière avec l'Union Soviétique. Le métropolite célèbre la **panihida** cérémonie du souvenir. Dans le cimetière de Sanvik reposent trente-et-une dépouilles skoltes derniers témoins de tout un passé sur un territoire à jamais perdu.

Avec beaucoup de joie, tout le monde se rend sur une colline d'observation d'où l'on aperçoit, par dessus le fleuve frontière, les anciens territoires skolts cédés à l'Union Soviétique.



Olav Beddari, historien de la région, retrace les migrations effectuées par les différents groupes de Lapons, habitants de la presqu'île de Kola.

De nombreux Skolt, remplis d'une grande émotion commentent le paysage de Sälmijärvi, juste visible de l'autre côté de la zone interdite. Là se trouve la région où ils ont vécu avant d'émigrer à Nellim et à Sevettijärvi. Là, ils ont chanté, dansé, pêché, chassé et piégé, ils ont développé leur propre culture en donnant des noms aux collines, aux rivières, à l'espace. Là, ils ont habité, souffert et enterré leurs morts. Influencée par la civilisation carélienne transportée par les marchands, forgée sous l'influence des moines orthodoxes tout puissants dans la presqu'île, leur histoire, aussi loin qu'on connaît, c'est de l'Est qu'elle provient. D'ailleurs, les Lapons skolt se nomment eux-mêmes **Nuorteladzac**, «Ceux qui viennent de l'Est».

L'avenir du peuple skolt reste tout à fait incertain. Seules quatre cents personnes parlent cette langue, enseignée certes aux enfants mais encore trop peu écrite.

L'église orthodoxe, aidée des intellectuels skolts, traduit les évangiles et met sous presse un livre de prières dans leur propre langue.

D'un vocabulaire extrêmement développé, notamment en ce qui concerne la vie dans la nature où une infinité de mots désignent les vents, l'état de la neige, les formes, les animaux et particulièrement les rennes, cette langue ne peut rester vivante que dans la mesure où elle s'intègre réellement à un mode de vie.

Par le passé, l'église orthodoxe a imposé sa culture à cette population. Aujourd'hui, elle contribue à l'épanouissement et à la défense du peuple skolt, tout en restant la gardienne de ses traditions.

« — — — — — »

NOUVELLES BREVES

Création du Comité Arctique international à Monaco en Juin 1982, placé sous la présidence d'honneur de S.A.S. le Prince Rainer III et sous la présidence effective de Monsieur Louis REY.

Son siège est 19, Bd de Suisse — MONTE CARLO MC 98000 — Principauté de Monaco.

Ce comité international compte déjà de nombreux membres et plusieurs réunions d'études sont d'ores et déjà prévues :

— Mouvement des glaces entre le Groënland et le Spitzberg (détroit de Fram) ;

— Conférence sur les ressources d'énergie dans l'arctique - septembre 1982 à Oslo.

Il sera représenté à la conférence sur le permafrost en juillet 1983, à Fairbanks.

Le premier symposium international sur le bœuf musqué se tiendra à Fairbanks du 22 au 25 mars 1983. Robert Gessain y assistera et présentera un certain nombre de documents sur «ovibos» de la part de collègues français. Ce symposium est organisé par le Professeur D. R. KLEIN et R. G. WHITE à l'université d'Alaska — Fairbanks AK 99701 — USA.

SABINE

figures de doigts et parole contée

par Robert GESSAIN

C'était en 1934. Depuis plus d'un mois les quatre membres (1) de l'expédition française au Groënland avaient été déposés par le «Pourquoi Pas» ? sur la rive de la côte est du Groënland, au-delà de la banquise de près de 100 kilomètres de large, sous le cercle polaire, chez les Ammassalimiut. (2) Dans la maison de bois que les autorités danoises avaient mise à notre disposition, tout était installé, les réserves de vivres en ordre. L'urgence, désormais, était de comprendre et de se faire comprendre dans cette langue difficile. Ceci occupait tout notre temps : notation phonétique des mots et des phrases, répétition à voix haute à l'amusement de nos professeurs bétévoles.

La neige, en cette fin d'août, n'était pas encore tombée et derrière notre maison sur l'herbe une vieille femme souvent était assise: elle fut la première à écouter avec gentillesse mes tentatives linguistiques, me répondant avec patience. Ce fut ma première amie groënlandaise. Sabine était son nom chrétien, ses autres noms venus de ses ancêtres je ne les ai sus que plus tard (3).

Je garde de nos rencontres un souvenir reconnaissant, dédiant ces lignes à sa mémoire, je ne peux manquer d'évoquer quelques étapes de sa vie.



Sabine est née eskimo (4) dans la préhistoire, dans une société chamanique, ignorante des Blancs, vivant ses croyances, ses techniques depuis des millénaires, isolée dans les glaces.

Elle est morte baptisée luthérienne dans un monde ouvert au commerce, aux idées, à l'évolution sociale de l'Occident. Sa vie est en charnière sur deux époques, deux volets d'un ditype fortement dissemblables.

A sa naissance, vers 1873, on lui donna un nom qui réincarnait en elle, un ancêtre décédé et quelques autres noms en réserve secrète. Son père et sa mère avaient trois fils ; elle vécut avec eux les alternances saisonnières

des maisons de l'hiver et des migrations estivales sous la tente, selon la coutume millénaire de son peuple.

En 1884, elle se nomme **Kikarnat** (5), deux de ses frères sont mariés, le troisième n'a que deux ou trois ans de plus qu'elle.

Dans la maison commune hivernale de Norrajik, cette année là, 47 personnes apparentées, selon la coutume, vivent, parmi lesquelles le frère de son père, marié et prêtre de la religion chamanique : angakok.

Et voici les circonstances de ce que j'ai appelé «la Charnière». En Août 1884 «les gens des Capelans» dispersés sur les îles et les rives des fjords sous les tentes, entendirent tous un cri répété par des chasseurs en kayak: «Des étrangers sont arrivés, des Kratouna sont arrivés du Sud». L'étonnement et la crainte s'emparèrent de tous à cette étonnante nouvelle.

Ce fut le début d'une révolution profonde dont les effets n'atteignirent **Kikarnat** que plus tard.

Elle continue sa vie de jeune fille apprenant de sa mère ce que, en ces lieux, depuis toujours, femme doit savoir.

Mais quelques temps après le départ du premier Danois, des gens sont malades. Et ainsi les uns après les autres, son père, sa mère, un de ses frères, la femme d'un autre frère meurent. Orpheline, elle va vivre près de son oncle paternel. Ada, la femme de cet oncle est née dans le fjord dit du Sud-Sermilik. Elle est apparentée à Nūko, chasseur né vers 1855, déjà marié; mais toute homme, c'est la coutume, peut avoir deux femmes. **Kikarnat** devient deuxième épouse chez les Gens de Sermilik, jadis étrangers avec lesquels depuis quelques décennies les Gens des Capelans établissent des alliances de mariage. Mais avant qu'elle ait un enfant, Nūko son mari meurt; veuve avant 20 ans, **Kikarnat** revient chez les siens au fjord dit du Nord; elle prend un nouveau nom pour tenter de changer son destin; elle est **Atanitek**.

En 1893, nouveau mauvais coup du sort, son oncle et toute sa maisonnée : femme, belle-mère, quatre enfants meurent dans leur maison d'hiver à Qinqek, de cause inconnue.

Elle est recueillie par un couple apparenté. Mais rapidement vers 22 ans, devenue **Tikertak**, elle se remarie à Mako chasseur de son fjord de naissance, lui-même orphelin de père. Trois enfants vont naître, trois filles !

En 1894, un missionnaire danois est arrivé, son but premier est de christianiser ces païens. En même temps, un comptoir commercial a été ouvert : le tabac, le fer sont échangeables contre des peaux.

La vie change pour les Ammassalimiut ; de nouvelles valeurs morales leur sont proposées, certains les acceptent, d'autres restent fidèles jusqu'à la mort aux croyances chamaniques.

Les épreuves de **Tikertak** ne sont pas finies ; son mari meurt. Deux fois veuve, elle va, ensuite, voir disparaître deux de ses filles. Telles furent les dures épreuves de la vie de **Kinkart**, **Atanitek**, **Tikertak**.

En février 1920, **Tikertak** est baptisée Sabine et entre dans le monde nouveau.

Kikarnat orpheline, veuve, sans fils chasseur était en situation précaire dans cette société, où, avant tout contact avec l'Occident, l'intérêt du Groupe passait toujours avant celui des individus. Nombreux furent ceux et celles, dans la préhistoire, qui se sentant à charge, ont, par éthique conforme à la coutume, quitté leur corps, permettant à leur Nom, seul principe éternel de leur être, de se réincarner dans un descendant.

La possibilité de devenir «**Sabine**» a sans doute permis à **Tikertak** de surmonter les diverses épreuves que, en un autre monde, elle n'aurait peut-être pu franchir.

Sabine a pu se dire, dans la ligne droite des croyances de ses ancêtres que changer de Nom influençait le cours de la vie et que l'acquisition de son dernier nom avait inscrit en elle un destin bénéfique.

★

Et voici Sabine, en 1934, assise sur l'herbe, s'amusant gentiment des efforts de cet étrange étranger pour apprendre la langue.

Elle parlait en riant, s'efforçant à lenteur à mon propre usage, s'interrompant à me voir écrire, répétant quand elle comprenait que je ne comprenais pas.

Dès l'abord, je remarquais ses gestes, presque tout son corps participait à son dire, l'expression de visage, ses épaules, ses bras étaient en mouvements ; mais plus étonnant était, pour moi, ses mains, ses doigts : un langage imagé, doublant, illustrant, accentuant la parole. Plus tard, j'ai su que c'était là gestes culturels attribués de tous les conteurs de ce peuple.

Voici un exemple que j'ai retenu et souvent répété de ces figures de doigts. Sabine en vint, ma compréhension progressant, à me raconter des actions simples, empruntées souvent aux récits de chasse des hommes. Je l'entend et la vois encore :

— main droite fermée sauf deux doigts levés près du visage. «**Ils sont partis deux**», sa main s'éloigne, son bras s'allonge en petites saccades illustrant la marche à pied de deux hommes (fig. 1).

— à bout de bras sa main se retourne le seul index levé «**un seul est revenu**», la main par un léger mouvement saccadé revient près du visage (fig. 2).

— «**Il a pris son traîneau**» et voici un geste étonnant impossible à reproduire pour mes doigts, paume en haut, médium sous l'index et annulaire sous l'auriculaire, c'est l'avant des deux patins du traîneau (7).

— «**Et les chiens courent, courent**», deux mouvements, rapides alternés : poing fermé puis doigts brusquement étendus : le poing se referme tandis que le bras s'étend et à nouveau les cinq doigts écartés se tendent tandis que la main s'éloigne du corps chaque fois qu'elle s'ouvre créant une impression de course rapide (fig. 3).

Puis à bout de bras la figure change «**ils ont vu un ours**» : paume en bas, le médium pointé, c'est la tête de l'ours tendue vers l'avant et les quatre autres doigts les pattes qui font des mouvements de jambes (fig. 4).

Voici ce que Sabine m'apprit au début de mon initiation à la langue groënlandaise.

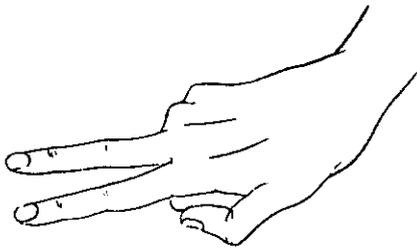


Fig. 1 « Ils sont partis deux »

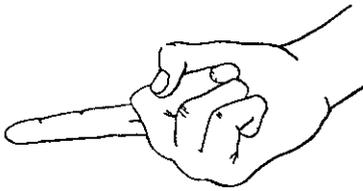


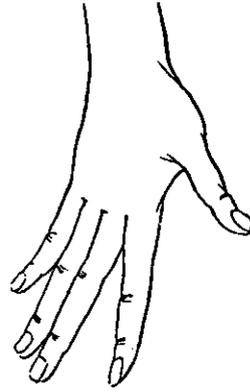
Fig. 2 « Un seul est revenu »



Fig. 4 « Ils ont vu un ours »



Fig. 3 a



b



c

[«Il a pris son traîneau...»]... « et les chiens courent, courent... »

NOTES

(1) P.E. Victor, Robert Gessain, Fred Matter, Michel Perez.

(2) ammassak = capelan, petit salmonidé (*mallothus villosus*) qui au début de juin vient en multitude frayer en un lieu du fjord des Ammassalimiut: mot à mot le peuple du lieu où il y a des capelans.

(3) cf. Robert Gessain. Nom et réincarnation chez les Ammassalimiut. *Boréales* n° 15-16, 1980, p. 407-419.

(4) ce terme étranger à la langue eskimo est mal ressenti par la plupart de ceux qu'il désigne. Ils demandent avec raison, d'être nommés comme ils se nomment eux-mêmes **Inuit**. Cependant le terme eskimo doit être, à mon sens, conservé pour désigner les Inuit de la préhistoire avant tout contact avec l'Occident. La compréhension scientifique internationale en serait bénéficiaire

(5) Le Danois Gustav Holm remontant 1.000 kilomètres de côte entre terre et banquise, découvre

cette petite population eskimo de quelques 400 personnes, y hivernant en 1884-85. Il fit un recensement et une liste nominative; avec cette liste comme base de départ, j'ai pu remonter des généalogies de ce petit peuple dans la préhistoire (cf. R. Gessain — *Umivik, maison et parenté — Objets et Mondes — T. XX — fasc. 2 — 1980*).

(6) P.E. Victor, mettant à profit son grand talent de dessinateur, a recueilli des jeux de mains d'enfants; il spécifie dans ses notes que quelques unes de ces figures de doigts sont aussi utilisées pour les adultes au cours de récits. Il m'a remis l'ensemble de ces croquis comme les autres documents rassemblés par lui sur le terrain de 1934 à 1937 à charge d'en tirer le meilleur usage scientifique (cf. R. Gessain et P.E. Victor — *Le kayak des Ammassalimiut — Objets et Mondes — T. IX — fasc. 2 — été 1969 note 1 p. 166*).

(7) Il faut souligner l'extraordinaire souplesse articulaire des Inuit.

La rédaction tient à souligner que les opinions émises dans les articles n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. Boréales est une revue libre, ne se rattachant, à aucune idéologie mais qui reste largement ouverte à l'expression des courants de pensée les plus divers.

LES INTERTITRES FIGURANT DANS LES ARTICLES SONT DE LA REDACTION

VOTRE ABONNEMENT ARRIVE A EXPIRATION REABONNEZ-VOUS EN UTILISANT CE BULLETIN

BULLETIN D'ABONNEMENT à retourner au

Centre de Recherches Inter-Nordiques (C.R.I.N.)

28, rue Georges Appay, 92150 SURESNES FRANCE

Abonnement simple : 1 an (4 numéros): France : 100 francs

Etranger : 125 francs

Abonnement de soutien " : 300 francs

Nom : Prénom :

Profession :

Adresse N° Rue

Ville Code postal

Règlement par : (*) Chèque bancaire

Chèque postal 22 171 55 G PARIS

Mandat

Ivan Khoudiakov et son «Encyclopédie» de la vie Yakoute

par Svetlana ROBEL

«Acuellement, le côté visible de la Lune est exploré incomparablement mieux que la région de Verhoïansk».

I. KHOUDIAKOV, 1868

En 1913, dans la revue «Archives Sibériennes» paraît une communication sur la découverte d'un manuscrit d'une grande valeur scientifique, considéré jusqu'alors comme définitivement perdu. Il s'agit de la «Brève description du district de Verhoïansk» par Ivan Aleksandrovitch Khoudiakov, folkloriste, ethnologue et... criminel d'Etat. Après avoir pris part à la préparation de l'attentat contre Alexandre II (affaire Karakozov) il est incarcéré à la forteresse Pierre-et-Paul de St-Petersbourg, puis envoyé en exil à Verhoïansk au delà du cercle polaire, dans la région de gel permanent.

Le manuscrit a été trouvé chez un vieux fonctionnaire retraité qui avait l'intention de vendre cette «paperasserie» à un épicier local pour lui servir à envelopper sa marchandise. Depuis, durant plus de cinquante ans il est resté aux mains de particuliers ou dans des archives et n'a été publié qu'en 1969 par l'académicien V.G. Bazanov. Ce dernier explique dans sa préface cette lenteur par le travail textologique exceptionnellement long et difficile qu'exigeait ce manuscrit étant donné les conditions inhabituelles dans lesquelles il a été écrit et conservé.

Un historien du XIX siècle, contemporain donc de Khoudiakov a dit que la Sibérie était le plus grand terrain vague du monde.

Si encore maintenant 8% seulement de la population de l'URSS habitent la Sibérie qui occupe pourtant 1/3 du territoire national, si lors d'une conférence scientifique à Novosibirsk il y a deux ans on évoquait le très faible degré d'exploration de la région sibérienne, que pouvait être donc ce pays du temps de Khoudiakov ?

A Verhoïansk il y avait moins de deux cents habitants et une quarantaine de maisons, dont la moitié étaient des yourtes. On

installa Khoudiakov dans l'une des plus pauvres, avec du bétail. En un an il apprend à la perfection le yakoute, décrit ensuite la grammaire de cette langue et compose un dictionnaire yakoute-russe. Puis, il traduit en yakoute l'Ancien Testament». Mais le gouverneur de la Sibérie Orientale décrète que les œuvres d'un «criminel d'Etat» ne sont pas publiables.

Malgré la faim et des conditions d'existence misérables, malgré l'interdiction policière de quitter la ville, Khoudiakov a accompli un travail immense. Sa «Brève description du district de Verhoïansk» (pas si brève, d'ailleurs — 400 pages) est la première grande monographie sur la Yakoutie qui réunit des matériaux d'une exceptionnelle richesse. C'est une étude détaillée de la biosphère (flore, faune, nourriture), des ressources minérales (n'oublions pas que le sol sibérien renferme tous les éléments du tableau périodique de Mendelév), de la météorologie, du folklore, du chamanisme, du rituel de la vie familiale, de la médecine populaire etc...

Mais ce n'est pas tout. Le travail de Khoudiakov est plus socio-ethnologique que purement ethnographique. Avec toute la passion d'un grand polémiste, il défend les intérêts des petits peuples du Grand Nord, victime du colonialisme russe, mais il est loin d'idéaliser la civilisation «primitive» de Yakoutes.

Khoudiakov étudie en profondeur la cosmogonie mythologique yakoute, en particulier la célèbre épopée orale «Olonkho», sorte d'opéra populaire, chanté-récité par des conteurs-rapsodes.

Il fut le premier à enregistrer un grand nombre de mystères chamaniques, leurs incantations, leurs formules d'exorcismes qui dégagent souvent une incontestable puissance poétique. Il a noté également des récits popu-

laires satiriques sur les « mauvais » chamans (tel, celui qui raconte l'histoire d'une chamane aux mœurs dissolues pour qui le culte n'était que prétexte à débauche...)

Sur la base des observations météorologiques de Khoudiakov on avait calculé la température moyenne de l'année à Verhoïansk et cette ville a été déclarée « pôle du froid ».

En 1871, Khoudiakov, toujours dans sa yourte de misère, en proie à la faim et au froid, tombe sérieusement malade (il est atteint de graves troubles psychiques). Le gouverneur de la Sibérie Orientale, informé, prétend que ce n'est qu'une simulation dans un but d'évasion. Il a fallu attendre trois ans pour que Khoudiakov, déjà incurable, soit transporté dans un hôpital à Yakoutsk. Puis on retrouve ses traces dans un asile d'aliénés

d'Irkoutsk, où il meurt en 1876, à l'âge de 34 ans. Ni sa mère, ni ses amis n'ont pu retrouver sa tombe.

De son exil glacial, nous parviennent ses mots :

« Si l'on vous demande, qui est l'homme le plus malheureux sur cette terre, répondez : c'est celui qui subit une inactivité sans délai ni fin et qui pourrait vivre non parce que lui manquent des forces ou des dons, mais parce qu'il est privé de possibilité de les employer. Quand j'ai compris la situation dans laquelle j'ai été plongé par le verdict de la Cour Suprême, j'ai repensé malgré moi aux vers de notre grand poète :

**Don inutile, don hasardeux,
Vie, pourquoi nous es-tu donnée ? »**

La XII^e biennale de Paris d'un point de vue nordique

par Anja FANTAPIE et Ulla VIHANTA

Sur un fond noir, une trouée bleu pâle dont les contours dessinent la tête, la nuque et la ligne fuyante d'un grand félin. Les formes peintes décorativement et en surface disposent sur la toile un profil clair en diagonale. L'animal dont la partie postérieure est coupée par le cadre du tableau se présente mystérieusement comme un sphinx ; dans ses nuances bleuâtres apparaît un thématisme vertical, une coulée ; au sommet de son crâne et dans son œil brille une fugitive flamme rouge.

« La pluie » de **Leena Luostarinen** est une des œuvres nordiques les plus personnelles de la XII^e biennale de Paris. Également impressionnant, un couple de léopards noirs sur fond rouge vif, tableau qui, sur un thème identique attire aussi l'attention : cette concordance est peut-être accidentelle, mais le peintre en tire une de ses techniques, un élément qui assouplit la rigueur de la forme. Malgré ses figures d'animaux reconnaissables, Luostarinen ne cherche pas à éveiller l'illusion du réel, mais rejoint plutôt la tradition littéraire et historique de l'art. Pour le catalogue de la biennale elle a choisi comme commentaire de ses œuvres les vers de William Blake :

« Tyger, Tyger ! burning bright
In the forest of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry ?
In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes ?
On what wings dare he aspire ?
What the hand dare seize the fire ? »

On ne peut s'empêcher de se rappeler le rôle du tigre et du léopard comme animaux symboles de la victoire du Bacchus des Romains (Dionysos en Grèce), le dieu du vin : le char de guerre de Bacchus était souvent décoré de deux léopards. Dans la mythologie grecque ces animaux avaient pour source la culture asiatique. Et c'est ce qu'évoque Paul Osipow en présentant la participation finlandaise à la biennale : « Je me permets cepen-

dant de citer une chose qui n'est certes pas un trait uniquement finlandais mais plutôt une propriété de tout jeune artiste aujourd'hui. Il s'agit de la capacité de concentration que nous pourrions qualifier d'orientale et qui, d'après ce que j'ai compris, vise la pureté d'expression, un art qui cherche à se déterminer ».

La tradition monumentale des sculpteurs femmes de Finlande se prolonge dans les ouvrages de la jeune **Marja Kanervo**. Mais le monumental ne se trouve que dans les dimensions de ses œuvres, tandis que les matériaux se déploient dans l'espace d'une façon aérée. Son immense « Harpe éolienne » aurait eu avantage à être présentée isolément dans une salle lumineuse et claire. Kanervo semble avoir emprunté ses sensations de beauté aux échevaux de cordes huilées et noircies qu'on trouve dans les ports et les embarcadères : elle en fait son principal matériel. La corde ne joue peut-être ici qu'un rôle de liaison entre la sculpture et l'art traditionnel du textile. Dans le bruit de l'exposition, il est difficile de se concentrer sur les tensions que suggère l'œuvre, nées du conflit entre la densité des groupes de nœuds et la tranquillité de l'envol des lignes verticales.

Son compatriote, **Martti Aihla**, avec des lattes de bambous liés, a composé une série de « Souvenir de voyage » dont le dernier : « Mal du pays » se termine en bouleau. Opposé aux tendances monumentalistes, il reflète dans ses œuvres un lyrisme raffiné et une méditation retenue. Le sentiment de la nature est également ressenti dans les peintures en sable et en acrylique de la finlandaise **Maarit Mäkelä**.

Un souffle marin traverse l'œuvre de **John Audun Haugen**, le représentant de la sculpture norvégienne qui expose des voiliers plus ou moins stylisés. Son œuvre se rattache rigoureusement à la culture nationale de son pays. L'artiste rejoint avec discrétion et des moyens réduits le fonds historique de sa civilisation dont l'État, enrichi par le pétrole est en train de s'éloigner. Les artistes du même pays ont aussi eu leur part de ce mieux-être : « ... ils ont maintenant droit à un salaire minimum ga-

ranti par l'Etat tant que leurs propres recettes n'excèdent pas une certaine somme».

Quelle pourra être l'influence de cette situation économique sur le plan artistique ? Voilà ce qu'on peut se demander en regardant les grandes photos en noir et blanc de **John Sandberg**. Elles évoquent l'homme anonyme dans le milieu qu'il s'est construit, souvent dans un paysage de parc. Du spectre immense des phénomènes de la vie, l'artiste a choisi l'étude esthétique d'une dimension : l'étude du mouvement et de l'arrêt. L'homme n'est qu'un éclair fugitif, un clin d'œil dans l'infinité du temps, tandis que le milieu qu'il a construit, sa culture durera plus longtemps. Dans les barres de fer fondu et forgé, dans les bassins silencieux et dans les colonnes de béton se dissimulent le stasisme et la sécurité d'une continuité.

Dans le département norvégien, **Kjell Nupen** aussi attire l'attention. Son triptyque à l'huile « Il Letter for Michelangelo » met en mots et en images une des tendances principales de l'exposition : l'inclusion de techniques et de styles nouveaux dans un cadre d'ensemble issu de la Renaissance et de formes encore plus anciennes de l'art. En haut de la partie centrale, dans un carré rouge anyline, 3 silhouettes d'aigles de mer battent leur ailes comme pour transmettre le message d'une époque expirante de l'univers que les volets sombres du tableau sont prêts à fermer. Nupen a également suspendu des paysages de montagnes nordiques avec les tentes hautement colorées des Sâmes. Une image de tente est, avec imagination, peinte sur deux toiles tendues sur le bois et noyées ensemble en leur milieu ; à leur jonction on voit l'ouverture de la tente ; mais la fente se continue sur le ciel, comme une porte vers un au-delà différent. Le peintre part de la forme abstraite de la tente, du triangle, et se rapproche progressivement d'une réalité qui surpasse l'abstraction et réalise sa volonté de montrer une baie dans la tente. A moins qu'au contraire il ne parte du concret pour aller vers l'abstraction.

Le pessimisme et la crainte de l'avenir sont des thèmes constants de l'art de ce siècle, et on peut les sentir dans les œuvres présentées à la biennale. La norvégienne **Johanne Marie Hansen Krone** expose des formes de femmes non détaillées et sans visage pour manifester une sorte de critique féministe. Le plus bouleversant parmi ses tableaux est un portrait de famille, dans lequel il ne semble y avoir, mal-

gré la réunion physique, aucune communion entre les époux non plus qu'entre les enfants dans leurs bras.

Les deux peintres suédois, **Jörgen Platzer** et **Göran Gidenstam** sont représentés par des scènes de la vie urbaine. Le premier illustre l'homme solitaire des métros et des foules, le second des paysages urbains peints avec des couleurs dures et crues dans lesquels, par deux fois on aperçoit un animal symbolique qui porte un marteau — peut-être un gentil renard qui s'enfuit de ce milieu d'acier où tout ce qui est humain semble être mort. C'est un désert spenglerien qui s'ouvre devant le spectateur.

Dans la sélection suédoise on peut admirer les formes humaines comme des colonnes massives de **Kajsa Mattas**, fille du peintre finlandais Ake Mattas. Elle choisit pour réaliser ses idées une forme fermée et monumentale. Ses statues tranquilles semblent éloignées de l'agressivité de Gidenstam et de l'expressivité de Platzer. Et pourtant : les bras de ses hommes sont prisonniers de leur corps, sans possibilité d'agir et de changer la vie. Quelle est la part dans la conscience de l'artiste de son origine finlandaise, étrangère dans une société de plus en plus complexe — destin que connaissent tous les immigrés en Suède ?

Dans l'espace immense de l'exposition nous n'avons réussi à trouver qu'un seul des quatre artistes danois : deux œuvres (bois et étoffe), sans titre, de **Kurt Simonsen**. Le catalogue de la biennale offre toutefois un éclairage supplémentaire sur l'art contemporain danois. Else Marie Bukdahl caractérise une des jeunes participantes ainsi : « **Nina Sten Knudsen** ne s'est pas bornée à créer un mythe moderne, elle a tenté de trouver un vocabulaire des formes, plein d'un pouvoir évocateur, qui, tout en étant neuf, conserve aussi des allusions aux mythes anciens qui n'ont pas perdu leur actualité, ainsi qu'à la réalité que nous connaissons tous ». L'œuvre de **Hanne Lise Thomsen** ainsi que ses « Winternotes » (photo et acrylique) fait penser à l'art intellectuel polonais dont l'exposition donne un splendide témoignage avec « Epifanie » de Marec Chlanda.

Parmi les pays nordiques c'est surtout le Danemark qui, grâce à sa situation géographique, est le plus immédiatement en liaison avec l'Europe. Par comparaison, la Finlande tout comme l'Islande se situe loin à la péri-

phérie. Cependant les œuvres des artistes islandais témoignent d'un rapport avec l'art de l'Europe centrale. Les petits dessins dans le style des dessins animés de **Kristin Hardarson** communiquent des impressions de marginalité et de solitude dans un monde hostile. Face à eux s'ouvrent les abstractions de **Stein Skingrimur Kristmundsen** : pêle-mêle, éparpillées, comme dispersées dans un espace où on ne pourrait que s'étonner de trouver des formes nouvelles et construire des concepts visuels à partir du chaos. Le peintre explique: « J'écris et dessine ce qui me passe par la tête ». L'introduction de Magnus Palsson indique une perspective pour les jeunes artistes de ce pays : « En Islande il semble parfaitement naturel que l'art pictural et la littérature ne forment qu'un. Dans 50 ans les mots tableau et poème seront peut-être confondus, et il pourrait en aller de même pour le mot histoire ou récit... Je crois que beaucoup de jeunes artistes pensent que l'heure est arrivée de se révolter contre le joug du raffinement, et de fuir une certaine pensée et la manie du bon sens. Il s'agit de reven-

diquer son droit à la bêtise, au ridicule ou aux passions, comme bon leur semble. »

En sortant de l'exposition, on a l'occasion de contempler la photo en couleurs « L'œuvre d'une nuit » du Finlandais **Olli Lyttikäinen**. Le corps d'une femme enceinte y est coupé en carrés et rythmé par la modification des rapports d'échelle des carrés, ce qui rapproche l'image du cubisme. Même le photographe, aujourd'hui, se met à décomposer la réalité visuelle afin que le spectateur puisse la percevoir d'une façon nouvelle et plus complexe.

Si à partir de la biennale on cherche à trouver un point commun à l'art nordique, en premier lieu on constate sauf dans la majorité des œuvres finlandaises le fort retour de la narration figurative — mais, en réalité, ce trait n'est pas spécifiquement nordique et correspond plutôt à une tendance générale dans l'exposition. Dans l'ensemble des œuvres présentées, les artistes nordiques avec leur goût pour les formes épurées et les couleurs naturelles s'opposent à l'expression dynamique des latino-américains dont la peinture semble dominer l'exposition de cette année.

Agathe Backer-Groëndahl (1847-1907)

« Un rang distingué (dans la musique en Norvège) est tenu par Mme Agathe Backer-Groëndahl. Elle a travaillé avec H. Kjerulf et F. Liszt et a été l'élève de l'Académie Kullac à Berlin en 1863, et de Bülow à Florence, en 1867. Son jeu magistral est très puissant. Elle a écrit de gracieux lieder, des pièces de piano, des études de concert ».

Voilà ce qu'en 1903, écrivait Albert Soubières dans son : Histoire de la musique: Etats Scandinaves, XIX^e siècle, Norvège (Librairie des Bibliophiles - Flamarion), à une époque où les œuvres de Christian Sinding, Edvard Grieg et Johan Svendsen fleurissaient sur les pupitres des Erard des salons tant parisiens que provinciaux. A ces lignes, on peut ajouter celles que Grieg traça sur son journal intime au moment où il apprit sa mort : « Ainsi s'est terminée cette belle vie. Belle dans la noblesse de son pessimisme et par ses souffrances. Un mimosa pourrait-il chanter que les sons qui en jailliraient seraient aussi beaux que les plus charmants de la plus intime musique d'Agathe Backer-Groëndahl. »

Agathe Backer-Groëndahl ne fut guère influencée par son célèbre compatriote. Sa musique devait plus aux « pères » allemands de la musique nordique : Felix Mendelssohn et Robert Schumann. Peu intéressée à résoudre des problèmes d'esthétique, de forme ou d'évolution du langage, elle a été le poète intimiste de l'instant fugace. Sa vie fut celle d'une mère de famille qui dans la journée savait être une parfaite « maîtresse de maison », donnait des leçons de piano et travaillait son instrument en attendant que la nuit vienne et lui permette enfin de se consacrer à la composition. Son œuvre comprend près de 200 Romances pour voix et piano, 120 pièces pour piano et de nombreux arrangements de thèmes et de mélodies populaires. On peut penser qu'elle y voyait plus une confidence nocturne qu'une affirmation de soi. Et si à 19 ans elle rêva d'être une femme indépendante vivant de sa carrière de concertiste, ses apparitions publiques en Norvège, en Scandinavie, en Allemagne, à Londres et à Paris ne furent pas aussi nombreuses qu'elles auraient pu l'être si cette ambition était restée toujours aussi forte.

Aujourd'hui, deux disques sont là pour nous rappeler la simple confidence de son art ; le

premier, consacré à 17 Romances (1) met en musique des poèmes allemands de O. von Redwitz et norvégiens de A. Jynge, C. Wintner, T. Gaspari, E. von der Recke, V. Krag, V. Bergsoe, J-S. Welhaven, B. Bjørnson, B.S. Ingemann. Le second nous offre un aperçu de son œuvre pour piano (2), avec des Ballades, une Sérénade, une Suite Féérique et des Etudes de Concert.

Ces musiques nocturnes ne sont pas issues de la plume d'un « bas-bleu » de talent, et la richesse harmonique aussi bien que la force expressive qui s'en dégagent font parfaitement oublier les quelques rides qui sont apparues depuis lors.

B R E V E S

Des journées de musique de chambre consacrées à des œuvres de femmes compositeur nordiques ont eu lieu du 22 au 26 Août 1982 à Hässelby, en Suède. On a pu entendre des ouvrages de Diana Pereira, Gudrun Lund, Ruth Bakke, Maj Sønnevold, Kerstin Jeppsson, Synne Skouen, Gudrun Lund, Vivian Dahl, Else-Marie Pade, Brigitte Alsted, Carin Mamlöf-Forsling, Laura Netzel, Helvi Leiviskä, Elfride Andree, Svea Welander, Madeleine Isaksen, Dorkas Norre. A côté des concerts, il y eut des débats, des séances d'information sur le répertoire et la situation des femmes compositeurs. Notons que ces journées ne se voulaient pas exhaustives et que beaucoup de noms manquaient, de Pauline Hall à Kaija Saariaho et Anneli Arho.

Néanmoins, cette manifestation pourrait être un point de départ fort intéressant qui devrait susciter à un musicologue la vocation d'entreprendre une étude à la fois musicale et sociologique sur la place dans la société passée et présente de la femme compositeur.

Henri-Claude FANTAPIE

(1) — Romances. K. Frisell, soprano — L. Glazer, piano. NKF. 30 007 st. (1975).

(2) — Pièces pour piano. L. Glazer, piano. NKF 30 008 st. (1975).

Ces deux disques ont été produits et édités sous l'étiquette de « Norsk Kulturtrads Klassikerserie ».

Anniversaires musicaux

Leur pays respectifs ont récemment fêté les anniversaires de trois compositeurs importants de notre époque.

A l'occasion du 70ème anniversaire d'Erik Bergman, les éditions Pan (Helsinki) ont édité un livre de miscellanées en anglais, en finnois et en suédois (1) avec en particulier des articles de K. Maasalo, M. Mac Donald, H. Oesch, F. Dahlström, R. Anderson, une bibliographie et un catalogue des œuvres.

Plus retentissant semble avoir été le 60^e anniversaire de Joonas Kokkonen qui a surtout suscité un livre d'hommage (2) en finnois réunissant de nombreuses et souvent courtes interventions de circonstance. Ce bouquet paraît peu de temps après un volume abondamment illustré de photographies (3) et un livre d'entretiens entre le compositeur et Timo Mäkinen (4).

Mais la parution la plus originale nous vient de Norvège où, sous la direction de Rolf Davidson a été édité un album présenté par les éditions W. Hansen. A côté d'enregistrements réalisés par les firmes Decca et Philips, on y trouve un fort intéressant livre d'hommage comportant des analyses de L. Reitan, R. Davidson, B. Wallner, P. Bronken, K. Skyllstad, O. H. Moe, un catalogue des œuvres et une discographie. (5). Tout ceci, à l'occasion du 50ème anniversaire du compositeur Arne Nordheim. Cette réalisation, la plus efficace dans sa formule est en tous points remarquable et pourrait servir de modèle. Les œuvres enregistrées sont Greening pour orchestre (1973), Doria, pour ténor et orchestre (1975), Epitaffio, pour orch. et bande magnétique (1963 - rev. 1978), Eco pour soprano, chœurs et orch. (1968), Reponse IV, pour 4 groupes de percussions et bande magnétique (1977 et la suite de la Tempête, pour solistes, chœurs, orch. et procédés électro-acoustiques

(1979). Autant dire qu'une telle évocation qui couvre près de 20 années de composition et qui comprend, à l'exception de la période de jeunesse (1954-63) et de quelques ouvrages déjà édités (6), l'essentiel des grands ouvrages du compositeur, est un événement d'importance.

Il reste à souhaiter qu'un effort soit entrepris en France pour diffuser ces œuvres, tout comme il est indispensable que soit mieux connue l'œuvre de Bergman (7). Signalons toutefois que la maison Suédoise BIS est maintenant distribuée en France et que parmi les derniers enregistrements parus figure une excellente réalisation de deux symphonies de Kokkonen (8).

Henri-Claude Fantapié

1 — Erik Bergman: A seventieth birthday tribute. Ed. Pan. Helsinki — 1981 — 289 p.

2 — Kuvastimessa... durch einen Spiegel. Joonas Kokkonen, Juhlakirja Joonas Kokkoselle. Ed. Savonlinnan Kirjapaino Osakeyhtiö — Savonlinna — 1981 — 222 p.

3 — Joonas Kokkonen — Näköaloja luovuuteen ja ihmisyyteen. Ed. Werner Söderström Osakeyhtiö — Porvoo — 1981 — 189 p.

4 — Joonas Kokkonen ja Timo Mäkinen keskustelvat musiikista ja elämästä. Savonlinnan kirjapaino Osakeyhtiö. Savonlinna — 1979 — 169 p.

5 — Ed. W. Hansen. Copenhagen — 1981 — 83 p. norvégien / anglais. 3 disques.

6 — Spur, pour accordéon et orch. (et des œuvres de Fongaard, Arnestad, Janson, Persen, Sæderlind, Thommessen) in Aurora Borealis, 2 disques Unicorn RHS 357/8.

7 — Bergman: Noa et Colori ed improvvisazioni. Finlandia FA 330 — 1981.

8 — Kokkonen: Symphonies 2 et 4 pour orch. BIS L 189 - 1981.

Éléments bibliographiques sur la musique norvégienne: Nils Grinda; Norwegian music 1920/80 (en anglais). Universitetsforlaget. Oslo - 1981 — 117 p.

B O R E A L E S

annonce la parution d'un numéro spécial hors série en souscription

(Parution prévue : fin 1983)

La Musique Finlandaise

PETIT DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DE L'HISTOIRE,
DE LA VIE MUSICALE, DES COMPOSITEURS, DES INTERPRETES
avec une bibliographie, une discographie et de nombreux hors-texte,

par **H-C. et A. FANTAPIE**

à l'usage des étudiants, musicologues et musicographes, des critiques musicaux,
des historiens ainsi qu'à celui des voyageurs mélomanes, des auditeurs de
musique, des directeurs artistiques et des organisateurs de concerts,
sans oublier les autres.

Prix en souscription : **50 F** (mais **35 F** pour les abonnés à jour de leur
cotisation). Prix après parution : **75 F.**, à faire parvenir à BOREALES-
Centre de Recherches Inter-Nordiques.

28, Rue Georges Appay, 92150 SURESNES.

Je soussigné

adresse

souhaite souscrire à :

..... exemplaires de LA MUSIQUE FINLANDAISE à 50 F

1 exemplaire au tarif abonné (35 F)

..... abonnement simple (France : 100 F.)

..... abonnement simple (Etranger : 125 F.)

..... abonnement de soutien (300 F.)

Total :

que je règle par ci-joint.

SUMMARY AND ABSTRACTS

EDITORIAL

581

THE PLACE OF WOMEN IN SOCIETY ACCORDING TO MINNA CANTH, L. ONERVA, AND HAGAR OLSSON By Maria-Liisa Kunnas.

To avoid a discrimination between the sexes, Finnish women writers living at the turn of the century took much more radical means than did their contemporaries, not only in education, but also in their social roles and private lives. Such is the testimony of the three writers studied here. 582

THE CONFLICT BETWEEN INTELLIGENCE AND FEELING AS SEEN THROUGH THE PROSE OF THE YOUNG L. ONERVA. By Reetta Nieminen.

The brain of today, the heart of yesterday — this is the fundamental conflict experienced by women at the turning point of the century expressed in the prose of the young, outstanding and for her time, shocking writer, L. Onerva. 589

THE INFLUENCE OF GUY DE MAUPASSANT ON THE ART OF THE FINNISH SHORT STORY AT THE TURN OF THE CENTURY. By Tuula Hilanka.

The Scandinavian countries influenced Finnish intellectuals at the end of the 19th century, however France proved to be a source of special inspiration. The Finns held Maupassant's short stories as one of their most prized models. 596

SHORT STORIES. By Maria Jotuni, translated and presented by Jean-Jacques Lamiche.

Maria Jotuni, one of Finland's most outstanding women writers, portrays with a clear view in her short stories women faced with cruel destinies dictated by a man's world. 600

THE MOTHER OF LEMMINKAINEN AND THE MORNING CHILD; THE LIFE AND ART OF AIN'ELISABET PENNANEN. By Anja Fantapié

The problems of living in a hypocritical society at the beginning of the century have distinctly marked the works of this persecuted but brave Finnish woman writer. 610

FINNISH SCENERY AND URBANISATION. By Ulla Vihanta

A study of the influence of urbanisation and industrialisation on the Hämeen country side seen through Tampere's paintings of the 1920's and 30' s. 617

AN INTERVIEW AT ILOMANTSI WITH ANJA RASTAS — POET OF LILIES AND LAMENTS. By Cosette

In Northern Carelia, in the midst of an orthodox community, the old tradition of mourning still prevails. 624

REGIONALISM IN NORTHERN CARELIA : LITERATURE OF THE 70'S. By Hannes Sihvo

During the past ten years, a literary movement has emerged in the forests of Northern Carelia giving rise to some of the most eminent present day Finnish writers. 627

EPIC AND HEROIC POEMS : HOW THEY HAVE BEEN PRESERVED IN NORTHERN CARELIA AND INGRIA. By Heikki Kirkinen.

A word on the eternal polemic as to the origins of Kalevanean poetry, which seem to be in Carelia and Ingria according to latest findings. 630

FINLAND'S ORTHODOX LAPPS. By Bernard-Frank Viau

Religious ceremonies performed by the Skolt-Lapps of Sevettijärvi. 632

SABINE : HAND LANGUAGE AND SPOKEN WORDS. By Robert Gessain	
<i>A study of hand language used by the Eskimo of Ammassalik.</i>	637
IVAN KHOUDIAKOV AND HIS «ENCYCLOPEDIA» ON YAKUT LIFE. By Svetlana Robel.	
<i>Under tragic circumstances, Ivan Khoudiakov has accomplished a monumental study of the life and customs of the Yakut people.</i>	641
THE 12TH BIENNALE OF PARIS FROM A NORTHERN POINT OF VIEW. By Anja Fantapié and Ulla Vihanta.	
<i>Looking at the works from the 5 Northern countries presented at the international exhibition of young artists, the two authors ask themselves if a distinct Nordic style actually exists.</i>	643
BACKER-GROENDAHL. By Henri-Claude Fantapié.	
<i>Had she been a man, her whole career as a composer and musician would have been totally different. A look at Agatha Backer-Groendahl, forgotten composer, friend of Grieg, through 2 records.</i>	646
MUSICAL BIRTHDAYS. By Henri-Claude Fantapié.	
<i>In 1981, several contemporary composers celebrated their birthdays in Norway and Finland. For this occasion, records were produced and books published.</i>	647
NEWS	636, 640, 646
SUMMARY AND ABSTRACTS	649
SUMMARY IN FINNISH	651

S i s ä l t ö

Toimituksen sana	sivu 581
Maria-Liisa Kunnas	
Naisen asema Minna Canthin, L. Onervan ja Hagar Olssonin mukaan	sivu 582
avainsanat : KIRJALLISUUS / SF / CANTH, ONERVA, OLSSON	
Reetta Nieminen	
Tunteen ja älyn ristiriita L. Onervan varhaisproosassa	sivu 583
avainsanat : KIRJALLISUUS / SF / ONERVA	
Tuula Hilanka	
Maupassantin vaikutus vuosisadanvaihteen suomalaiseen novellitaiteeseen	sivu 596
avainsanat : KIRJALLISUUS / SF, F / NOVELLI, MAUPASSANT	
Maria Jotuni	
Novelleja	sivu 600
esitellyt ja kääntänyt Jean-Jacques Lamiche	
avainsanat : KIRJALLISUUS / SF / JOTUNI	
Anja Fantapié	
Lemminkäisen äiti ja aamun ruusuinen lapsi ; Ain'Elisabet Pennasen elämästä ja taiteesta	sivu 610
avainsanat : KIRJALLISUUS / SF / A.E. PENNANEN	
Ulla Vihanta	
Suomalainen maisema ja kaupungistuminen	sivu 617
avainsanat : TAIDE, MAALAUSTAIDE / SF / TAMPERE	
Cosette	
Anja Rastaan haastattelu Ilomantsissa	sivu 624
avainsanat : KIRJALLISUUS / SF / RASTAS, KARJALA	
Hannes Sihvo	
Pohjois-Karjalan regionalismi 70-luvun kirjallisuudessa	sivu 627
avainsanat : KIRJALLISUUS / SF / KARJALA	
Heikki Kirkinen	
Eppisten ja sankarirunojen säilymisestä Inkerissä ja Karjalassa	sivu 630
avainsanat : KIRJALLISUUS / SF / KARJALA	

Bernard-Franck Viau	
Suomen ortodoksiset lappalaiset	sivu 632
avainsanat: ETNOLOGIA / SF / LAPPI, KOLTAT, USKONTO	
Robert Gessain	
Sabine, sormikieli ja puhe	sivu 637
avainsanat: ETNOLOGIA / GRONLANTI / ESKIMOT, KIELI	
Svetlana Robel	
Ivan Khoudiakov ja hänen « hakuteoksensa » jakuuttien elämästä	sivu 641
avainsanat: ETNOLOGIA / URSS / SIPERIA, JAKUUTIT	
Anja Fantapié ja Ulla Vihanta	
Pariisin 12. biennaali pohjoismaisittain	sivu 643
avainsanat: TAIDE / POHJOISMAAT / PARIISIN 12. BIENNAALI	
Henri-Claude Fantapié	
Agathe Backer-Groendahl	sivu 646
avainsanat: MUSIIKKI / N, / BACKER-GROENDAHL	
Henri-Claude Fantapié	
Muusikkojen merkkipäiviä	sivu 647
avainsanat: MUSIIKKI / N, SF / BERGMAN, KOKKONEN, NORDHEIM	
Pikku-uutisia	sivut 636, 640 ja 646
Summary and abstracts	sivu 649
Sisältö	sivu: 651

S O M M A I R E (suite)

- Les Lapons Orthodoxes en Finlande
par **Bernard-Frank Viau** page 632
mots clefs : Ethnologie / SF / Laponie
- Sabine / Figures de doigts et parole contée
par **Robert Gessain** page 637
mots clefs : Ethnologie / Nord / Eskimo
- Ivan Khoudiakov et son « Encyclopédie » de la vie Yakoute
par **Svetlana Robel** page 641
mots clefs : Ethnologie / URSS / Yakoutes / Sibérie
- La XXII^e Biennale de Paris d'un point de vue nordique
par **Anja Fantapié** et **Ulla Vihanta** page 643
mots clefs : Arts plastiques / Nord / XXII^e Biennale Paris
- Agathe Backer-Groendhal
par **Henri-Claude Fantapié** page 646
mots clefs : Musique / N / Backer-Groendhal
- Anniversaires musicaux
par **Henri-Claude Fantapié** page 647
mots clefs : Musique / N, SF / Bergman, Kokkonen, Nordheim

SOMMAIRE

- EDITORIAL** page 581
- La situation de la femme selon Minna Canth, L. Onerva et Hagar Olsson
par **Maria-Liisa Kunnas** page 582
mots clefs : littérature / SF / Canth, Onerva, Olsson
- Le conflit entre l'intelligence et le sentiment dans la prose de jeunesse
de L. Onerva
par **Reetta Nieminen** page 589
mots clefs : Littérature / SF / Onerva
- L'influence de Guy de Maupassant sur l'art de la nouvelle finlandaise
à la charnière des XIX^e et XX^e siècles
par **Tuula Hilanka** page 596
mots clefs : Littérature / SF, F / Nouvelle, Maupassant
- Nouvelles de Maria Jotuni, traduites et présentées
par **Jean-Jacques Lamiche** page 600
mots clefs : Littérature / SF / Jotuni
- La mère de Lemminkäinen et l'enfant rose du matin ; sur la vie et l'art
d'Ain'Elisabet Pennanen
par **Anja Fantapié** page 610
mots clefs : Littérature / SF / Pennanen
- Le paysage finlandais et l'urbanisation
par **Ulla Vihanta** page 617
mots clefs : Arts-Peinture / SF / Tampere
- Entretien à Iломantsi avec Anja Rastas / Poète des fleurs et des pleurs
par **Cosette** page 624
mots clefs : Littérature / SF / Rastas, Carélie
- Le régionalisme de la Carélie du Nord dans la littérature des années 70
par **Hannes Sivho** page 627
mots clefs : Littérature, / SF / Carélie
- Comment les poèmes épiques et héroïques se sont conservés
en Ingrie et en Carélie
par **Heikki Kirkinen** page 630
mots clefs : Littérature / SF / Carelie, Ingrie

(Suite 3ème couverture)