

Université de Montréal

**La poétique du roman historique
de
Eveline Hasler**

par
Claudia Bérubé

Département de littératures et de langues modernes
Section d'études allemandes

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de Ph. D.

en Littérature

option Littérature allemande

Décembre 2009

© Claudia Bérubé, 2009

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée :

**La poétique du roman historique
de
Eveline Hasler**

présentée par :
Claudia Bérubé

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Manuel Meune, président-rapporteur

Jürgen Heizmann, directeur de recherche

Monique Moser-Verrey, membre du jury

Marie-Jeanne Heger-Étienvre, examinatrice externe

Michèle Hudon, représentante du doyen de la Faculté

I. Résumé

À l'aide des tout derniers modèles narratologiques développés entre autres par Ansgar Nünning, nous nous penchons sur l'oeuvre d'Eveline Hasler, une voix phare de la littérature alémanique contemporaine. À partir d'un corpus de six romans, nous examinons de façon systématique sa poétique du roman historique au regard 1) des techniques narratives, 2) de la marginalité de ses personnages en société, 3) de la conception de l'Histoire, 4) de l'image critique qu'elle présente de la Suisse.

Il en ressort un portrait très nuancé de l'oeuvre de Hasler, puisqu'elle allie un récit principalement réaliste, plutôt traditionnel, mais aussi inspiré du langage cinématographique, à des passages métahistoriographiques postmodernes, où une narratrice assimilable à l'auteure fait part au « je » de ses réflexions sur l'Histoire. Même si ces brefs passages relativement rares rappellent sans contredit la posture de l'historien, ils s'inscrivent toutefois dans la fiction, laquelle actualise le passé dans la perspective historique d'un lecteur contemporain. De fait, l'oeuvre de Hasler se présente comme un jeu habile avec la liberté poétique et le souci de véracité historique, ce à quoi concourt l'imbrication de documents originaux en italique dans le roman.

Par ailleurs, la question de la marginalité en société joue un rôle prépondérant chez Hasler, car tous ses personnages principaux sont autant de marginaux, de *Außenseiter*. Cette problématique montre entre autres les limites de l'*Aufklärung*, étant donné que ses tenants, les adversaires des marginaux, se targuent le plus souvent d'être motivés par la pensée éclairante pour mieux la pervertir. Il en résulte la mise à l'écart des individus dérangeants — la prétendue sorcière, le géant et les femmes qui remettent en cause l'organisation patriarcale. Or, certains marginaux de Hasler parviennent à s'arracher un espace de liberté dans la marge, au prix de leurs racines helvétiques.

Ainsi, ces marginaux peinent à s'inscrire dans l'Histoire dite officielle, ce que Hasler tente de rectifier en leur redonnant une voix. Sur le plan individuel, la plupart d'entre eux expérimentent une évolution circulaire, puisqu'ils ne

parviennent pas à sortir de la marge (sauf peut-être Henry Dunant). Cette impression de tourner en rond s'oppose à une conception de l'Histoire humaine qui se déroule en continuum, puisque les exclusions d'hier préfigurent celles d'aujourd'hui. Au-delà de cette mesure humaine du temps, l'horizon temporel de la nature s'inscrit pour sa part dans la permanence. Ainsi, Hasler développe une conception historique qui varie selon des points de vue coexistants. Cet amalgame est le plus souvent marqué par un certain pessimisme, comme le dénote la vie d'Emily Kempin associée au mythe d'Icare.

Finalement, tous les acteurs historiques de Hasler appartiennent au contexte helvétique et en présentent une image assez rétrograde, laquelle se dévoile non seulement à travers la fictionnalisation des lieux, mais aussi par des références à trois symboles nationaux : les Alpes, le réduit helvétique et la légende de Guillaume Tell. Hasler fait le procès de ces mythes, associés à la liberté et à la sauvegarde de ce « peuple de bergers », en montrant que la Suisse n'apporte pas de solution originale aux défis de l'Occident.

MOTS CLÉS : Eveline Hasler, roman historique, narratologie, marginalité, représentation de la Suisse

II. Summary

The work of Eveline Hasler, who stands as a leading influence in contemporary Swiss-German literature, is examined through the latest narratological models, among which Ansgar Nünning's. Through a corpus of six novels, a systematic analysis of Hasler's poetics of the historical novel is undergone on the basis of 1) the narrative techniques, 2) the marginality of the characters in society, 3) the perception of History, 4) the critical views of Switzerland that are brought forth.

From the analysis emerges a nuanced portrait of Hasler's work, principally due to the fact that the author combines a rather traditional realistic narrative – at times inspired from a cinematographic language – with metahistoriographic passages, where the narrator offers her own reflections on History using "I". Although these few brief passages suggest a resolutely historian position, they nonetheless pertain to fiction and the past is revitalised into present for the contemporary reader's historical perspective. Hasler's work thus brings together a skilful mixture of poetic liberty and care of historical veracity, the latter being compounded by the insertions in the novel of original texts in italic character.

Furthermore, the issue of the marginality in society plays a leading role in Hasler's work. In essence, her main characters are all outsiders, *Außenseiter*. This issue highlights the limits of the *Aufklärung* in that its tenants, the outsiders' opponents, most often claim to be led by the Enlightenment, but only to pervert it even more. From this results the exclusion of those unwanted individuals: the so-called witch, the giants and the women who question the patriarchal organisation. Yet, some of Hasler's outsiders succeed in finding a piece of freedom at the edge of society, however not without paying it to the price of their Helvetian roots.

Hasler therefore aims to rectify History by giving their voice back to the outsiders. Most of them evolve only in circular fashion, individually speaking, since they never actually set foot outside the margin (except maybe Henry Dunant). The impression of going round and round opposes the linear continuum of human History, which is the result of yesterday's exclusions foreshadowing those of today.

Beyond this measure of time however, Hasler develops a conception of History that varies with the co-existing points of view. This association is more often than not imbued with pessimism, as in the case of Emily Kempin's life and its association to the myth of Icarus.

To conclude, Hasler portrays a rather retrograde Helvetian background in which the historical actors evolve. This is done not only through the fictionalization of locations, but also through references to three Helvetian symbols: the Alps, the national redoubt and the legend of William Tell. These myths, which evoke the maintenance of freedom and the protection of the "shepherds' nation", are brought into trial by Hasler, who proves that Switzerland does not in fact bring any fresh solutions to the challenges faced by the Occident.

KEYWORDS : Eveline Hasler, historical novels, narratology, Swiss literature, women's literature, Switzerland's representation in literature

III. Zusammenfassung

Ziel der vorliegenden Doktorarbeit ist es, Eveline Haslers Poetik des historischen Romans unter den folgenden vier Relevanzkriterien zu untersuchen: 1) Erzählverfahren, 2) Außenseitertum und Gesellschaft, 3) Geschichtsbild und 4) Bild der Schweiz zwischen Mythos und Realität. Zu diesem Zweck wird ein Korpus von sechs Romanen anhand der neuesten narratologischen Modelle systematisch erläutert, welche u. a. von Ansgar Nünning weiterentwickelt oder neu untersucht wurden.

Aus dieser Forschung geht hervor, dass Hasler eine besondere Rolle in der Gattungsgeschichte spielt. Denn sie verbindet eine meist realistische Schreibweise, die ab und zu von Kinoverfahren inspiriert ist, mit metahistoriographischen Passagen. In diesen Passagen kommt eine Ich-Erzählerin vor, die eine Verbindung zur Gegenwart herstellt und insofern den gegenwärtigen Leser in die Fiktion einbezieht. Obwohl diese eher seltenen Passagen an die Arbeitsmethoden des Historikers erinnern, gehören sie zur Fiktion. Haslers Romane erweisen sich als ein geschicktes Spiel mit poetischer Freiheit und historischer Wahrheit, worauf die Originaldokumente hinweisen, die kursiv in die Romane eingefügt sind.

Außerdem zeigt das Außenseitertum, das Haslers Werk wie ein roter Faden durchzieht, die Grenze des aufklärerischen Denkens. Denn die meisten Gegner der sogenannten Außenseiter treten als überzeugte Anhänger der Aufklärung in Erscheinung, hinter der sie sich verstecken, um sie zu pervertieren. Trotz alledem gelingt es einigen Außenseitern, sich einen Freiheitsraum am Rande der Gesellschaft zu schaffen, jedoch nur, wenn sie bereit sind, auf den größten Teil ihrer Identität zu verzichten.

Infolge ihrer sozialen Ausgrenzung wird diesen Figuren ein angemessener Platz in der Geschichte verweigert. Hasler möchte das ändern und verleiht den Außenseitern eine Stimme, um so die „offizielle“ Geschichtsschreibung zu berichtigen. Insofern versucht sie, die sogenannte offizielle Geschichtsschreibung zu berichtigen. Doch bekommt das Geschichtsbild in ihren Romanen drei Formen: eine individuelle, eine gesamt menschliche und eine naturgebundene. Die Protagonisten

sehen sich ihrerseits mit einem Kreislauf konfrontiert, denn es gelingt ihnen nicht, sich aus den sozial vorgeschriebenen Bahnen des Andersseins zu befreien. Andererseits folgt die Menschheitsgeschichte einem Kontinuum, indem die Ausgrenzungen von gestern die Gegenwart erklären. Aus ihrer ahistorischen Zeit leidet die Natur unter der unaufhaltsamen Gier des Menschen nach Reichtum. Insofern resultiert das allgemeine Geschichtsbild im Roman aus drei Perspektiven, die alle durch einen gewissen Pessimismus geprägt sind, wie das Leben von Emily Kempin es andeutet, da diese mit dem Mythos des Ikarus verglichen wird.

Da alle Figuren Haslers in einen schweizerischen Kontext gehören, stellt sich zum Schluss ein kritisches Bild der Schweiz heraus, denn laut den Romanen scheut sich dieses Land vor neuen Ideen. Dieses Bild entsteht nicht nur durch die Raumsemantik, sondern auch durch die Darstellung dreier Nationalsymbole: die Alpen, das Schweizer Reduit und die Wilhelm Tell Legende. Indem sie diese Freiheitsmythen kritisiert, deutet Hasler darauf hin, dass es der Schweiz nicht besser als den anderen westlichen Ländern gelingt, eine Lösung für die Probleme des Okzidents zu finden.

STICHWÖRTER : Eveline Hasler, historischer Roman, Narratologie, Außenseiter in der Literatur, Bild der Schweiz

IV. Table des matières

I. Résumé.....	iii
II. Summary.....	v
III. Zusammenfassung.....	vii
IV. Table des matières.....	ix
V. Méthode de citation.....	xi
VI. Remerciements.....	xii
1. Introduction.....	1
1.1. Cadre théorique.....	10
1.2. Méthode et critères d'analyse.....	22
1.2.1. Techniques narratives.....	22
1.2.2. Marginalité et société.....	23
1.2.3. Conception de l'Histoire.....	24
1.2.4. La Suisse entre mythe et réalité.....	25
1.3. Corpus.....	25
1.4. État de la recherche sur l'œuvre de Hasler.....	28
2. Techniques narratives	32
2.1. Prémises.....	32
2.2. Fictionnalisation des documents historiques.....	34
2.3. Structures narratives bipartites et tripartites.....	38
2.4. Les voix dans le roman.....	47
2.5. Actualité et intention.....	55
3. Marginalité et société	62
3.1. Les visages de la marginalité en société	63
3.1.1. Les deux visages principaux de la marginalité selon Hans Mayer.....	67
3.1.1.1. La marginalité existentielle et sa mise en spectacle.....	69
3.1.1.2. La marginalité intentionnelle des membres de l'élite.....	79
3.2. Création d'un espace de liberté à même la marginalité.....	82
3.2.1. Utopie et complétude dans le rêve.....	82
3.2.2. Altérité et resignification identitaire.....	88
4. Conception de l'Histoire	97
4.1. Nature et Histoire	97
4.1.1. La symbolique de la pierre dans <i>Anna Göldin</i> et <i>Der Riese im Baum</i>	98
4.1.2. Une nature abusée dans <i>Der Riese im Baum</i>	103
4.2. Histoire et mythologie.....	106
4.2.1. L'imbrication du mythe d'Icare dans <i>Die Wachsflügelfrau</i>	108
4.2.1.1. Dédale et Icare, Emily et Johann Ludwig Spyri.....	116
4.2.1.2. Iconographie et désillusion.....	122
4.2.1.3. Narration du mythe d'Icare et culpabilité.....	129
4.3. Conception historique en continuum et déclin.....	141
5. La Suisse entre mythe et réalité.....	141
5.1. Les Alpes comme lieu de duplicité.....	141
5.2. Le réduit helvétique.....	154

5.3. La liberté des descendants de Tell.....	165
5.3.1. Tell, un héros historique?.....	167
5.3.2. Le <i>Tell</i> de Samuel Henzi.....	172
5.3.3. Julie Bondeli, une héritière de Tell?.....	178
6. Conclusion et perspective.....	191
6.1. Perspective.....	196
7. Bibliographie.....	i
7.1. Romans et recueils d'Eveline Hasler.....	i
7.2. Autres œuvres littéraires.....	i
7.3. Littérature secondaire et entretiens avec Eveline Hasler.....	iii
7.4. Ouvrages sur le genre <i>roman historique</i> et l'historiographie.....	iv
7.5. Ouvrages sur la Suisse et le mythe de Guillaume Tell.....	xi
7.6. Autres ouvrages.....	xvi

V. Méthode de citation

À l'exception des romans *Der Riese im Baum* et *Die Wachsflügelfrau*, nous nous référons aux romans d'Eveline Hasler en employant les formes abrégées suivantes, afin d'éviter une lourdeur inutile.

Titre complet	Titre abrégé
<i>Anna Göldin. Letzte Hexe.</i>	<i>Anna Göldin</i>
<i>Ibicaba. Das Paradies in den Köpfen.</i>	<i>Ibicaba</i>
<i>Der Zeitreisende. Die Visionen des Henry Dunant.</i>	<i>Der Zeitreisende</i>
<i>Tells Tochter: Julie Bondeli und die Zeit der Freiheit.</i>	<i>Tells Tochter</i>

Dans le but d'assurer la lisibilité des notes de bas de page, nous indiquons la référence des citations de l'auteure nous concernant directement dans le corps du texte, entre parenthèses. Chaque roman y est désigné par les abréviations suivantes.

Titre du roman	Abréviation
<i>Anna Göldin</i>	A.
<i>Ibicaba</i>	I.
<i>Der Riese im Baum</i>	R.
<i>Die Wachsflügelfrau</i>	W.
<i>Der Zeitreisende</i>	Z.
<i>Tells Tochter</i>	T.

Toutes les autres citations se trouvent en notes de bas de page et chaque ouvrage est également répertorié dans la bibliographie.

VI. Remerciements

C'est à Eveline Hasler, l'auteure au cœur de ce projet de recherche, que j'adresse mes premiers remerciements. Madame Hasler m'a fait l'honneur de m'accorder une entrevue chez elle, dans le Tessin, et de discuter avec une grande générosité de ses romans.

Je remercie non moins chaleureusement Jürgen Heizmann, mon directeur de recherche, qui m'a permis de la découvrir et dont les conseils ont su me guider et m'encourager.

Ma pensée se tourne également vers mes professeurs et collègues de la Section d'études allemandes de l'Université de Montréal, notamment Manuel Meune, pour sa disponibilité et sa passion contagieuse pour la Suisse, et Hildegard Grüter, pour sa porte toujours ouverte.

Je tiens aussi à mentionner le soutien financier du *Fonds québécois de la recherche sur la société et sur la culture* (FQRSC), qui a rendu ce projet possible. Par ailleurs, le Département de langues et littératures modernes de l'Université de Montréal m'a décerné deux bourses : le prix Ladislaw-Gonczarow et une bourse de voyage, qui ont contribué au financement d'un séjour de recherche en Suisse en 2008 et de ma participation à la *International Conference on Arts & Humanities* à Hawaii en 2009, où j'ai présenté une communication sur Hasler.

Pour leur soutien, je remercie aussi ma famille et les amis qui sauront se reconnaître.

1. Introduction

Acclamée par la critique et jouissant d'un indéniable succès populaire, la romancière Eveline Hasler s'inscrit sans contredit dans la lignée des voix phares de la littérature alémanique contemporaine, aux côtés entre autres de Hugo Loetscher et d'Adolf Muschg. Cependant, les écrits de cette auteure plutôt prolifique font l'objet de relativement peu d'analyses littéraires issues des milieux universitaires¹. Or, depuis le début des années 1980, Hasler livre un nouveau roman historique en moyenne tous les trois ans² et porte chaque fois un regard inédit sur autant de chapitres évincés de la mémoire collective helvétique. Elle aborde notamment l'émigration suisse au Brésil, l'exploitation que subit un géant exhibé d'une foire à l'autre et les revers d'Henri Dunant, le fondateur de la Croix-Rouge. Ces sujets historiques mettent en relief, d'une part, la destinée peu orthodoxe d'une série de marginaux et, d'autre part, une réflexion sur la question féminine d'hier à aujourd'hui. Cette dernière problématique agit telle une clef de voûte chez Hasler, car son œuvre étaye nombre de destins tragiques de féministes avant la lettre : la vie d'Anna Göldin, la dernière sorcière exécutée en Europe, le sort d'Emily Kempin Spyri, la première juriste germanophone, qui aboutit dans un institut psychiatrique, et celui de Julie Bondeli, une « femme savante » que son statut victimise.

Quelques hypothèses proposent des pistes d'explication à propos du fait que les milieux universitaires boudent un tant soit peu cette auteure, malgré son point de vue si original sur l'Histoire – nul doute, Hasler est réputée pour sa capacité à exhumer des événements passés méconnus, voire complètement oubliés. D'abord, le genre en soi constitue une entrave possible, puisque d'aucuns assimilent parfois le roman historique à un genre poussiéreux dont l'âge d'or, remontant au XIX^e siècle, est à jamais révolu. Ensuite, son succès auprès du grand public peut refroidir les ardeurs des chercheurs. Or, la popularité actuelle dont jouit le roman historique en général demande parfois que l'on s'y attarde de plus près. En effet, la ligne de démarcation qui sépare les fictions historiques futiles des romans historiques de qualité ne s'avère pas aussi claire qu'il n'y paraît de prime abord. Désormais, l'étiquette « historique » tend à désigner les romans plus légers, qui promettent un

¹ V. État de la recherche sur l'œuvre de Hasler, p. 32-35.

² À cela s'ajoutent de nombreux livres pour enfants et une collaboration à l'adaptation cinématographique du roman *Anna Göldin*, réalisée par Gertrud Pinktus.

divertissement permettant au lecteur de se soustraire aux aléas du présent, en fuyant vers un passé idéalisé. Le plus souvent, une section complète leur est réservée en librairie. Pour leur part, les romans historiques sérieux se présentent plutôt sous la bannière générale du roman et côtoient sur les tablettes des romans de tous acabits. Leur teneur historique ne se montre pas au premier coup d'œil. Un troisième aspect, la prédominance de la question féminine, peut donner à tort l'impression que les romans de Hasler entrent dans la catégorie d'une littérature faite par et pour les femmes.

À ce sujet, l'auteure récuse l'étiquette de féministe qu'on lui accole – « *Ich schreibe keine Frauenbücher, ich schreibe Menschenbücher* »³ – et s'oppose à la catégorie « littérature féminine » :

Ich hasse alle Ismen. Darunter fällt auch Feminismus, wo er militant, dogmatisch wird, denn dort fehlt ihm die Offenheit für Neues. Beim Schreiben nehme ich indes sehr gerne die Optik der Frau ein, denn der weibliche Blickwinkel hat in der Literatur über Jahrhunderte gefehlt – sogar die Frauen sind immer von Männern beschrieben worden. Es ist erfrischend, dass jetzt auch die Frauen anfangen zu schreiben, aber diese ‚Von-Frauen-für-Frauen-Bücher‘, diese Ghettobildung finde ich absurd⁴.

Si l'on peut reprocher à Hasler de rejeter du revers de la main un point central de son œuvre pour échapper à toute catégorisation simpliste, il n'en demeure pas moins que ses romans revêtent effectivement une portée universelle; certains personnages historiques prennent une allure quasi archétypale. Ainsi, il ne s'agit en aucun cas d'une littérature réservée aux femmes, car le choix des héroïnes permet non seulement de problématiser leurs conditions de vie à l'aube du féminisme, et même avant, comme il rend aussi possible une réflexion sur la vie des femmes d'aujourd'hui, tout en ouvrant un dialogue avec les hommes. Qu'un homme tel qu'Henri Dunant fut un pionnier du féminisme est un fait connu.

Ainsi, la présente thèse s'oppose à la critique de l'œuvre de Hasler perçue tel un vase clos, car la problématique féminine relève plutôt d'une portée universelle. Cette question des femmes rappelle aussi les deux autres hypothèses expliquant le fait que l'œuvre de Hasler soit relativement peu étudiée – le genre « roman historique » en soi et son succès populaire –, car le dynamisme de l'œuvre s'appuie sur la rencontre de ces trois éléments : seul un traitement original de l'Histoire lui

³ Cité d'après Irena Šebestová, *Frauenliteratur der 70er Jahre in der Schweiz*, Frankfurt a. Main, P. Lang, 2002, p. 126.

⁴ *Ibid.*

donne un caractère universel et vient contrecarrer l'élaboration d'une fiction historique futile et fermée sur elle-même. Nous soutenons donc que les romans historiques de Hasler posent des jalons dans l'élaboration du roman historique contemporain, tout en proposant une réflexion inédite sur la question des femmes, le marginal en société, une conception précise de l'Histoire et la Suisse.

Par rapport à ce dernier point, la question helvétique, nous pouvons appliquer un raisonnement analogue à celui sur le thème féminin. Tout comme des enjeux d'une portée universelle apparaissent derrière la fictionnalisation récurrente de personnages féminins chez Hasler, le choix de personnages historiques appartenant exclusivement au contexte helvétique révèle un regard inédit sur la Suisse, sans toutefois s'y limiter. Même si tous les événements historiques qu'elle fictionnalise s'avèrent en effet autant d'épisodes de l'Histoire de la Suisse, ils reflètent plusieurs enjeux globaux qui rejoignent tout l'Occident, comme les idéaux de l'*Aufklärung*. Ainsi, la Suisse représente un volet important de l'oeuvre de Hasler, même s'il faut se garder de réduire ses romans à ce seul aspect. Il convient donc de présenter brièvement le contexte suisse, avant de définir notre cadre théorique, puisque les romans de Hasler égratignent également au passage quelques symboles nationaux.

Or, on est d'abord en droit de se demander de quelle manière la perception des mythes nationaux — Tell, les Trois Suisses, Winkelried, Bruder Klaus et consorts — et celle de la Suisse ont évolué avec le temps. À première vue, c'est le statu quo, car l'*Arcadie* de Rousseau, cette Suisse d'hier suspendue dans le temps et archaïque par tradition telle que décrite dans une lettre à Charles-François-Frédéric de Montmorency-Luxembourg en 1763⁵, ressemble souvent à s'y méprendre à la

⁵ « Elle [la Suisse] offre à peu près partout les mêmes aspects, des lacs, des prés, des bois, des montagnes; et les Suisses ont aussi tous à peu près les mêmes mœurs, mêlées de l'imitation des autres peuples et de leur antique simplicité. Ils ont des manières de vivre qui ne changent point, parce qu'elles tiennent, pour ainsi dire, au sol, au climat, aux besoins divers, et qu'en cela les habitants seront toujours forcés de se conformer à ce que la nature des lieux leur prescrit. » Jean-Jacques Rousseau, « Rousseau à Charles-François-Frédéric de Montmorency-Luxembourg, maréchal-duc de Luxembourg » (1763), dans *Correspondance complète de Rousseau*, Édition critique établie et annotée par R. A. Leigh, Lausanne, Presses Centrales, 1972, tome 15, coll. « Voltaire Foundation », p. 48-69, p. 49.

Suisse d'aujourd'hui, ou du moins à l'image que l'on s'en fait. Alors que Rousseau y voit l'incarnation d'un idéal, il fixe sur papier deux des topoï récurrents de la mythographie helvétique : d'abord celui de l'harmonie de ce « peuple de bergers »⁶, et ensuite celui de l'hospitalité. En effet, cette auberge de l'Europe devient « pays refuge » lors des nombreux bouleversements qui marquent le Vieux Continent au cours de l'Histoire. On trouve nombre de représentations idylliques qui vont dans ce sens — on pense entre autres au célèbre poème *Die Alpen* (1732) d'Albrecht von Haller, qui décrit le bonheur simple de ce peuple au caractère ancien⁷, et l'émergence de la Suisse carte postale. Le motif du peuple heureux fait même carrière jusqu'au XX^e siècle, notamment dans *La Suisse ou l'histoire d'un peuple heureux* de Denis de Rougemont, qui situe l'origine de ce caractère paisible soi-disant originel dans la pratique inédite du fédéralisme helvétique⁸.

Cette conception de la Suisse s'échafaude en grande partie par rapport à l'Europe. Or, si la Suisse se développe en phase avec le Vieux Continent en matière de géopolitique, cette évolution ne s'accompagne pas moins d'une réflexion plus symbolique sur un devenir possible de l'Europe à l'image du pays de *Heidi*, cette *Willensnation*, qui en constituerait le modèle réduit — un ensemble d'États liés par une volonté commune de vivre ensemble. Dans *Le voyage en Suisse*, anthologie des récits de voyageurs qui foulent le sol helvétique, Claude Reichler et Roland Ruffieux assimilent la Suisse à un espace de projection des idéaux des Lumières qu'ils résument en trois aspects : « l'espoir d'une communauté libre et heureuse, la nécessité d'un lien harmonieux avec la nature et l'insertion responsable de l'individu dans son cadre »⁹. Ainsi, la Suisse incarne autant les aspirations que les

⁶ Cette notion du peuple de bergers fait fortune avant et après 1945. On la trouve entre autres chez Schiller, dans la deuxième scène du premier acte de *Tell* : « *Wie wagten es, ein schwaches Volk der Hirten, / In Kampf zu gehen mit dem Herrn der Welt?* ». Friedrich, Schiller, « Wilhelm Tell », dans *Sämtliche Werke*, München, Hanser, 1981c., 1985, vol. 2, p. 913-1029, p. 927. Même lorsque la remise en question des mythes de la Suisse s'amorce, on retrouve des propos analogues. En 1966, l'Autrichien Hans Weigel célèbre encore les symboles de ces « bergers » dans Hans Weigel, *Lern das Land der Hirten kennen. Versuch einer freundlichen Annäherung an die Schweizerische Eidgenossenschaft*, Zürich, Artémis, 1962c, coll. « Éd. de poche ».

⁷ « *Wohl dir, vergnütetes Volk! o danke dem Geschicke, / Das dir der Laster Quell, den Überfluß, versagt; / Dem, den sein Stand vergnügt, dient Armut selbst zum Glücke* ». Albrecht von Haller, *Die Alpen*, (base de données en ligne), http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1049&kapitel=1#gb_found, (consultée le 15 juillet 2009).

⁸ Denis de Rougemont, *La Suisse ou l'histoire d'un peuple heureux*, Paris, Hachette, 1965.

⁹ Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, coll. « Bouquins », p. 19.

échecs de l'Europe, qui y voit entre autres un rempart à l'abri de la civilisation plutôt galopante de ces Lumières cosmopolites lancées dans l'aventure coloniale. De là naît une superposition des représentations symboliques et de la réalité, qui concourt au succès des mythes helvétiques déjà en vogue et dont la popularité ne se dément pas depuis.

À l'origine, les mythes fondateurs visent à assurer la cohésion sociale dans cette Suisse plurielle à qui sied bien le « multi » : multiculturelle, elle voit cohabiter quatre communautés linguistiques sous le toit de l'Europe; multilingue, elle divise son territoire en quatre langues, sans compter les dialectes. À ces « constantes de la Suisse »¹⁰ s'ajoute la scission en deux confessions principales. De ce point de vue, la Suisse semble le produit du hasard. En d'autres termes, ceux de Jean-François Bergier : « La Suisse, en somme, est impensable à moins d'être voulue. Son histoire se ramène donc à celle de volontés successives, qui l'on rassemblée, organisée, défendue, nourrie, enrichie, illustrée, distinguée des autres pays »¹¹.

La facticité originelle de la Suisse renforce la nécessité d'une mythologie fondatrice positive, d'où le succès entre autres du mythe des pères de la Confédération. En effet, le pacte conclu en 1291 par les *Waldstätten*, les cantons primitifs, souvent assimilé au serment du Grütli des Trois Suisses, constitue sans aucun doute la première de ces « volontés successives » qui donnent naissance à la Confédération. Ainsi, les mythes fondateurs fournissent le dénominateur commun susceptible de faire vibrer la fibre patriotique. Ils opèrent telle une « mythologie parareligieuse »¹², qui occulte la violence à l'origine de la Confédération, au moyen d'un récit à saveur héroïque résumé en une formule qui la transcende¹³. Malgré ces aspects positifs, la question du bonheur s'avère de plus en plus suspecte, voire

¹⁰ Gonzague De Reynold, *Conscience de la Suisse. Billet à ces messieurs de Berne*, Neuchâtel, de la Baconnière, 1939, p. 150.

¹¹ Jean-François Bergier, *Europe et les Suisses. Impertinences d'un historien*, Genève, Zoé, 1992, coll. « Histoire / Paysage », p. 46-47.

¹² V. Peter von Matt, *Sang d'encre: voyage dans la Suisse littéraire et politique*, Genève, Zoé, 2001c, 2005, p. 11-12; 26-28.

¹³ À cet égard, Peter Bichsel remarque que l'usage dont fait Schiller du *Hochdeutsch* pour son *Tell* facilite une fausse appropriation des faits mythifiée : « *In vaterländischen Dingen belügen wir uns vielleicht auch deshalb so oft, weil wir gewohnt sind, Vaterländisches in der Sprache Schillers — Schriftdeutsch nennen wir sie — zu formulieren und nicht in unserer Mundart. Eine Übersetzung der großen Worte unserer Helden in unsere Mundart macht die offensichtlich* ». V. Peter Bichsel, *Des Schweizers Schweiz. Aufsätze*, 3^e éd., Zürich, Arche, 1989, p. 24.

kitsch, depuis la période du nationalisme exacerbé qu'a connue le XX^e siècle. La Suisse d'après 1945 est-elle aussi heureuse qu'aux débuts de la Confédération? Et l'était-elle vraiment?

Après 1945, la Suisse entame une mise en procès éclatante de ses symboles en réaction à leur usage exacerbé des années 30. Menacée de toutes parts, elle avait alors en effet revisité ses moments fondateurs dans un réflexe de légitimation, en vue d'affirmer ses « particularités suisses » en opposition au totalitarisme. Devenue ensuite allergique au pathos, l'élite intellectuelle rejette en bloc les emplois tendancieux du mythe à des fins nationalistes, comme l'indique Peter von Matt dans l'essai *Kritischer Patriotismus. Die Auseinandersetzung der Schweizer Schriftsteller mit der guten und der bösen Schweiz*. Von Matt y insiste sur la caducité d'une telle position intellectuelle, désormais pratiquement indéfendable :

Das ist das Stichwort: Beseitigung des mythischen Denkens in der Politik und in allem Reden über die Schweiz. In der Todesgefahr, dem Hitlerfaschismus gegenüber, waren mythische Bilder aufgetaucht, weil vor dem Tod die bloße Vernunft versagt. Im Nachkrieg verstaubten diese nationalen Mythologeme zu Kostümen und Klamotten; zudem wurden sie zu billigen Propagandamitteln im neuen Interessenkampf des kalten Krieges umfunktioniert. Weg damit! war die Parole der jungen Literatur. Und es konnte nicht anders sein, als dass sich dieser Streit schließlich zuspitzte auf den zentralen Mythos des emotionalen Patriotismus, auf Wilhelm Tell¹⁴.

Ainsi, les mythes nationaux revêtent une fonction supplémentaire lors de la période nazie, puisqu'ils visent à consolider la présumée spécificité suisse au nom de la *geistige Landesverteidigung*, « la défense nationale spirituelle ». Cette formule galvaudée entend justifier la stratégie dite du « réduit national » en cas d'invasion par l'Allemagne hitlérienne. Cette mesure prévoit le retrait de l'armée et du gouvernement dans les Alpes, laissant à elle-même la population civile. Les montagnes constituent donc une protection naturelle pour certains, tandis qu'elles réservent un autre sort au commun des mortels, comme nous le verrons avec plus de nuances chez Hasler au chapitre cinq.

Contrairement à ce que l'on observe dans le cas d'autres nations européennes, 1945 ne constitue pas une coupure pour la Suisse qui ne connaît aucune *Stunde null*; son industrie demeure indemne. Sauf quelques erreurs, elle a

¹⁴ Peter von Matt, *Der Zwiespalt der Wortmächtigen: Essays zur Literatur*, Zürich, Benziger, 1991, p. 21-20.

été épargnée par les bombardements. De fait, certains espèrent y retrouver intacte l'Arcadie de Rousseau ou l'une de ses proches parentes à la fin de la période d'exil¹⁵. Or, l'observateur averti n'y voit que façade. Sous les apparences, un malaise se fait jour, car la Suisse, comme l'indique Lüthy, se croit promise à un rôle plus important, lequel dépasse sa simple conservation dans la tourmente européenne¹⁶. Pour cette raison, elle s'en prend à elle-même et la mauvaise conscience suisse déboulonne dans la foulée les mythes fondateurs. S'ensuit une mythographie négative qui trouve un écho dans de multiples sphères, de la littérature à la politique¹⁷, en passant par la finance¹⁸, les arts¹⁹ et certains événements sociaux²⁰.

L'après-guerre a donc préparé le terrain pour une mise en cause des fondements identitaires menant à un effritement progressif des certitudes et de la vocation commune. Ainsi, l'identité suisse évolue tout en oscillant entre fidélité au passé et patriotisme désenchanté. Cette chute indéniable du piédestal donne donc raison aux intellectuels qui disent que la Suisse est un pays comme les autres. Ce passé peu reluisant n'est-il pas le fait des autres démocraties? Dans un bref essai, Muschg commente la démission de la ministre Kopp, en 1989, et y voit un événement culminant qui marque la fin du soi-disant particularisme suisse; le titre

¹⁵ V. André Reszler, *Les Suisses (s'ils existent)... L'identité suisse et sa relation à l'Europe*, Chêne-Bourg, Georg, 2008, p. 24-28.

¹⁶ V. Herbert Lüthy, *La Suisse à contre-courant*, Zürich, [chez l'auteur], [1962], p. 18.

¹⁷ Nous pensons entre autres à la dénonciation du double-jeu de la Suisse durant la Deuxième Guerre, au refoulement à la frontière de demandeurs d'asile promis à une mort certaine sous prétexte que « la barque est pleine » (v. Friedrich Dürrenmatt, *Répliques. Entretiens, 1961-1990*, Textes choisis et traduits de l'allemand par Étienne Barilier, Genève, Zoé, 2000, p. 113.), à « l'affaire Kopp », qui laisse planer un doute de corruption sur cette démocratie modèle, et à la question des comptes en déshérence mise à jour par la Commission Bergier.

¹⁸ Comme plusieurs pays occidentaux, la Suisse n'échappe pas non plus à la vague de mondialisation qui, depuis les années 1990, met à mal divers fleurons helvétiques. Avec le *grounding* en catastrophe des appareils de Swissair qui fait faillite en 2001 et le rôle de la financière UBS dans l'affaire des *subprimes*, ces prêts hypothécaires à haut risque à l'origine de la crise économique de 2009, la prospérité suisse en prend pour son grade. Pour sa part, la levée partielle du secret bancaire en 2009 place, selon certains, la Suisse au banc des accusés.

¹⁹ L'exposition *La beauté du reste*, présentée en 1993 au musée d'ethnographie de Genève sous la direction du conservateur Bernard Crettaz, voit un esprit d'extrême droite dans le serment du Grütli; *Nos ancêtres les Waldstetten*, présentée la même année au Musée d'art et d'histoire de Lausanne, soupçonne les pères fondateurs de fascisme. V. André Reszler, *op. cit.*, p. 47-58.

²⁰ Les débats entourant la célébration du 700^e de la Confédération en 1991 marquèrent un point culminant de la démission helvétique face à l'effondrement de ses certitudes, alors que plusieurs intellectuels en viennent à concevoir la fin de la Suisse : « 700 ans, ça suffit ». Il en va de même lors de l'Exposition universelle de Séville en 1992, qui s'organise autour du slogan « La Suisse n'existe pas », lequel fait référence à Ramuz et est repris par l'artiste Ben Vautier qui l'inscrit sur un t-shirt. On lui attribue aussi le slogan « la Suisse est fondue ».

résume son propos d'une antimétabole : *Bei uns wie überall - überall wie bei uns*²¹. Cependant, le refus populaire d'adhérer à l'Espace Économique Européen, comme le proposait le gouvernement en 1992, semble s'inscrire dans une volonté de maintenir un statut d'exception, même si les faits vont de plus en plus à l'encontre de cette perception. À ce sujet, Hasler présente un point de vue assez mitigé dans *Überschengerlicher Freiheitsdrang*, où elle décrit la Suisse à l'image d'un cœur privé de son corps : « *Wir wollten uns draußen halten und stecken doch mitten drin, atmen die gleiche verschmutzte Luft wie die andern und haben die gleichen Probleme (die wir allein lösen wollen)* »²². Ainsi, Hasler déplore la volonté de la Suisse de rester à l'écart, laquelle se justifie au nom d'un prétendu besoin de liberté dont elle remet en doute la véracité.

À l'instar d'Hasler, nombre de travaux récents entendent mettre les pendules à l'heure au pays de l'horlogerie, malgré un attachement certain aux valeurs soi-disant originelles de la Suisse qui lui donnent parfois envie de se replier sur elle-même. Peu importe l'approche, les titres sont programmatiques : *Die Schweiz als Antithese*, *Adieu au Sonderfall*, *Les enfants de Calvin et de Rousseau : essai sur le déclin de la Suisse*, *La Suisse est fondue*²³. Tous dénoncent la caducité d'une mythologie construite imposée en grande partie de l'extérieur et refusent désormais d'incarner le cliché suisse. La Suisse moderne demeure cependant aux prises avec ces représentations mercantiles qui favorisent le tourisme dans ce petit pays. Le mythe agit donc telle une contrainte, parfois un mal nécessaire, qui impose une identité figée suscitant de virulentes attaques en règle, car elle provoque un malaise profond chez les élites intellectuelles. Celles-ci prennent donc acte de la dissolution des symboles nationaux, mais à défaut de pouvoir les remplacer, assistent à la sempiternelle reprise officielle du message. L'opposition aux clichés fait donc progressivement consensus depuis 1945 et on attend même des intellectuels qu'ils adoptent cette posture critique, quitte à ce qu'elle aussi devienne un passage obligé de bon ton.

²¹ V. Adolf Muschg, *Die Schweiz am Ende. Am Ende die Schweiz Erinnerungen an mein Land vor 1991*, 2^e éd., Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1991, p. 132-136.

²² Eveline Hasler, *Der Jubiläums-Apfel und andere Notizen vom Tage*, 2^e éd., München, deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, p. 27.

²³ Herbert Lüthy, *op. cit.*; Jean-Daniel Clavel et Alain Schoenenberger, *Adieu au Sonderfall. La Suisse en marche*. Genève, Georg, 2000; Jean-Pierre Ritter, *Les enfants de Calvin et de Rousseau. Essai sur le déclin de la Suisse*, Dijon-Quetigny, Georg, 2000; *La Suisse est fondue*. Préface de Éric Hoesli, Paris, Des Syrtes, 2004.

Si l'on fait le plus souvent référence à Frisch et Dürrenmatt pour illustrer la vigueur de la mise en procès des fondements identitaires helvétiques, cette posture critique fait désormais consensus et constitue un important contrepoids aux autres tendances idéalisantes. À cet égard, Manfred Gsteiger n'y voit pas que l'affrontement de deux antithèses, la bonne et la mauvaise Suisse, mais plutôt celui de trois tendances qui présentent chacune la Suisse sous un jour différent : 1) *die schöne Schweiz*, 2) *die hässliche Schweiz* et 3) *die andere Schweiz*. La première catégorie s'inscrit dans la même lignée que l'œuvre de Gottfried Keller, le poète national par excellence pour certains, qui compare son pays à un diamant dans son poème *Eidgenossenschaft*. Quant à eux, les tenants de la *hässliche Schweiz* font tout le contraire en mettant l'accent sur des aspects peu reluisants de la Suisse, surtout à partir des années 1960 : la Suisse ne projette plus seulement l'image d'un pays diplomatique et tolérant, mais aussi celle d'une nation matérialiste et conservatrice. C'est précisément contre ce nouveau regard extérieur que s'élèvent les adeptes de la *andere Schweiz*, qui insistent sur le *Sonderfall*, de peur de voir le statut de la Suisse fragilisé dans une Europe politique en construction. Quant à lui, Gsteiger privilégie le dialogue, car au-delà de la critique, on doit pouvoir proposer des alternatives :

Wenn man mit dem Blick auf die drei Jahrzehnte seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs von der Bildung einer „anderen“ Schweiz sprechen kann, die sich weder auf das „schöne“ noch auf das „hässliche“ Schema festlegen lässt, sondern schön und hässlich zugleich und damit etwas drittes und „anderes“ ist, dann kann es nur das Land sein, das keinen Sonderfall mehr darstellt, sondern ein Stück – unser Stück – Welt, pars pro toto. [...] In einer solchen Schweiz ist Kritik notwendig, aber nicht als nationaler Masochismus, sondern als Vorschlag zur Verbesserung, als Alternative und Anstoss²⁴.

De fait, l'expression *andere Schweiz* ne vise pas pour Gsteiger le maintien d'un statut d'exception historique, mais plutôt l'ouverture et la présentation d'une Suisse différente qui dépasse l'antagonisme stérile prôné par ceux qui font l'éloge systématique de la Suisse ou la déconstruisent impitoyablement. Sans être exhaustif, le modèle tripartite de Gsteiger a le mérite de thématiser différentes perceptions de la Suisse qui permettent de positionner chaque auteur à l'égard de son pays.

²⁴ Manfred Gsteiger, « Die zeitgenössische Schweiz und ihre Literaturen. Eine Einführung », dans *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz*, Zürich / München, Kindler, 1974, p. 13-139, p. 37-58.

Avec cet arrière-plan en tête, nous prenons donc à tâche d'établir de façon systématique la poétique du roman historique pratiquée par Eveline Hasler et les enjeux de ses thématiques récurrentes, au moyen des tout derniers modèles d'analyses narratologiques. Ceux-ci, dans la lignée des travaux d'Ansgar Nünning abordés ci-dessous, attestent le renouveau de la fiction historique, à la frontière du roman moderne et postmoderne. Leur approche pluridisciplinaire s'inspire tantôt des modèles psychanalytiques, tantôt des méthodes historiographiques, telles que l'usage de documents d'archives chez Hasler. Ainsi, la présente thèse entend dresser un tableau représentatif de l'œuvre de Hasler qui allie tant le fond que la forme.

Avant de procéder, il convient d'abord d'établir notre cadre théorique en problématisant les avancements actuels du genre « roman historique » et les débats définitionnels les plus récents. Cette présentation plutôt succincte vise à inscrire l'œuvre de Hasler dans son cadre contemporain, sans qu'un rappel de tous les débats sur l'historiographie et la fiction historique, d'Aristote à nos jours, soit nécessaire. Cette première étape permet ensuite de présenter l'approche analytique et thématique privilégiée dans chacun des chapitres à venir. À cela s'ajoutent une présentation justificative du corpus, qui inclut un résumé des romans choisis et, finalement, un résumé de l'état de la recherche sur l'œuvre de Hasler.

1.1. Cadre théorique

Depuis ses premières armes au XIX^e siècle (en allemand)²⁵, le roman historique fait le plus souvent l'objet d'acribes critiques. En bloc, on lui reproche d'avoir

²⁵ La présente thèse ne retrace pas l'évolution complète du roman historique en langue allemande, comme elle se concentre principalement sur son avancement à partir des années 1970. Les ouvrages suivants couvrent l'évolution du genre jusqu'à nos jours. Notre bibliographie, en p. 217, complète cette liste non exhaustive : Hugo Aust, *Der historische Roman*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 1994; Bruce M. Broerman, *The German Historical Novel in Exile after 1933. Calliope contra Clio*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1986; Osman Durrani et Julian Preece (éds), *Travellers in time and space: the German historical novel / Reisende durch Zeit und Raum: der deutschsprachige historische Roman*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2001; Hartmut Eggert, *Studien zur Wirkungsgeschichte des historischen Romans 1850-1875*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1971; Hans Vilmar Geppert, *Der andere historische Roman. Theorien und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen, Niemeyer, 1992, *id.*, *Der Historische Roman. Geschichte umerzählt - von Walter Scott bis zur Gegenwart*, Tübingen, Francke, 2009; Wolfgang Hildesheimer, *Das Ende der Fiktionen*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1984c, 1988; Klaus Jarmatz, « Aktivität und Perspektive im historischen Roman des kritischen Realismus

pour origine une certaine paresse artistique, puisque le contenu du roman serait donné d'emblée; on y voit aussi une trop grande subjectivité soi-disant exempte de l'historiographie officielle; on le taxe par ailleurs de genre futile, car s'il remporte couramment la manne du succès commercial, il occasionne le plus souvent chez l'érudit un haussement d'épaules indifférent ou même un léger sourire condescendant. Comment un ouvrage à l'origine d'un succès populaire pourrait-il se montrer digne de recherches universitaires? Tous ces blâmes rappellent le caractère hybride du genre, situé à la frontière entre l'historiographie et la fiction historique, et la rivalité plusieurs fois centenaire de ce couple d'inséparables s'il en est, qui tente en vain de s'arracher la couette de la légitimité. De là résulte le statut de sous-genre du roman historique ou celui de parent pauvre de la littérature.

Comme ces débats sont connus, nous ne nous y attardons point. D'ailleurs, la question a perdu une bonne partie de son intérêt pendant quelques décennies avec la toute première monographie du genre rédigée par Lukács en 1956, laquelle élève les romans historiques, dans la lignée de Walter Scott, au rang de classiques et de modèles. À cela s'ajoute le rejet du genre par les auteurs de l'exil. Malgré la discussion entourant l'ouvrage de Lukács²⁶, la question semble réglée pour un temps, car, pour d'aucuns, ce genre « poussiéreux » s'évertue à faire revivre un âge d'or mort et enterré avec Scott, dont les émules donnent dans la copie. Nous nous

1933-1945 », dans *Weimarer Beiträge*, vol. 11 (1965), p. 350; Michael Limlei, *Geschichte als Ort der Bewährung. Menschenbild und Gesellschaftsverständnis in dem deutschen historischen Roman (1820-1890)*, Frankfurt a. Main, P. Lang, 1988; Georg Lukács, *Der historische Roman*, Berlin (Ost), Aufbau Verlag, 1955; Paul Michael Lützel, *Klio oder Kalliope? Literatur und Geschichte: Sondierung, Analyse, Interpretation*, Berlin, Erich Schmidt, 1997; David Roberts und Philip Thomson (éds), *The Modern German Historical Novel. Paradigms, problems, Perspectives*, New York, Berg, 1991; Hermann J. Sottong, *Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus*, München, Wilhelm Fink, 1992; Helmut Vallery, « Enthistorisierte Geschichte. Der nationalistische historische Roman », dans *Leid der Worte. Panorama des literarischen Nationalsozialismus*, Bonn, Bouvier, 1987, p. 90-107.

²⁶ V. entre autres Hugo Aust, *op. cit.*, p. 38-51; Hans Vilmar Geppert, *Der andere historische Roman...*, p. 7-10; Ralph Koppeiss, *Der historische Roman der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland. Ästhetische Konzeption und Wirkungsentention*, Stuttgart, M. & P. Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1993, p. 16-20; Elmar Lehmann, « Dreimal Caesar. Versuch über den modernen historischen Roman », dans *Poetica*, vol. 9 (1977), p. 352-369, p. 352; Limlei, *op. cit.*, p. 17; Elke Nyssen, *Geschichtsbewusstsein und Emigration. Der historische Roman der deutschen Antifaschisten 1933-45*, München, Fink, 1974, p. 46; David Roberts et Philip Thompson (éds.), *op. cit.*, p. 19-58; Walter Schiffels, *Geschichte(n) erzählen. Über Geschichte, Funktionen und Formen historischen Erzählens*, Kronberg / Ts, Scriptor Verlag, 1975, p. 115.

restreignons donc aux plus récentes tentatives de définition du roman historique proprement dit qui, dans les trente dernières années, a connu un renouveau certain.

À l'instar de la production romanesque, les réflexions définitionnelles connaissent un essor dans les années 1970. Cependant, elles déplacent leur centre d'intérêt premier, car le but tend moins à reprendre les sempiternels débats aporétiques quant à la ligne de démarcation séparant l'historiographie de la fiction, que de proposer de nouvelles typologies du genre. Du reste, la question perd de sa pertinence depuis que les travaux de Hayden White ont fait époque, en démontrant la parenté des structures narratives de ces deux récits à saveur historique, en s'inspirant du concept de la « *Historiographic Metafiction* » de Linda Hutcheon²⁷. Dans *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, White analyse quatre ouvrages historiographiques du XIX^e siècle et montre que leur structure respective correspond à l'un ou l'autre des topoï aristotéliens. Cette similarité résulte tout simplement du fait humain, selon lequel toute pensée exprime une expérience au monde, inévitablement marquée par une perception et inscrite dans le temps. White décrit cette caractéristique ontologique à l'aide du concept d'*emplotment*²⁸. L'essence de ces deux récits se situe donc quelque part entre les deux extrêmes traditionnels, soit entre le point de vue notoire de Ranke, qui prétend que l'historiographie représente les choses en toute objectivité selon sa formule galvaudée du « *wie es eigentlich gewesen ist* »²⁹, et le point de vue de Broch, qui n'y voit qu'une dérobade déguisée en apparats historiques³⁰.

²⁷ « [...] those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages. », Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York / London, University Paperbacks, 1988, p. 5.

²⁸ Hayden White, *Metahistory : the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973, p. 5-11.

²⁹ Leopold von Ranke, « Geschichten der romanischen und germanischen Völker », dans *Sämtliche Werke*, 54 volumes, Leipzig, Duncker und Humblot, 1890, vol. 33, p. vii.

³⁰ « Man kann den historischen Roman als Ausfluss des ewig lebendigen konservativen Geistes betrachten, als Ausfluss jener durchaus berechtigten Romantik, welche die gewesenen Werte für immer festhalten will und die in der Kontinuität des Geschichtsablaufs einen Spiegel des Ewigen sieht. Aber diese höchst berechnete und prinzipiell unwandelbare Einstellung des konservativen Geistes wird sofort herabgemindert, wenn sie von persönlichen Motiven hergeleitet wird, wenn es zum Beispiel, wie dies etwa in Zeiten aufbrechender Irrationalität, in Zeiten aufbrechender Revolution stets geschieht, als Flucht vor dem Irrationalen benutzt wird, als Flucht ins Historisch-Idyllische, in dem noch feste Konventionen gelten sollen. » Hermann Broch, *Schriften zur Literatur 2. Theorie*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1975, p. 151.

Depuis ce *linguistic turn* des sciences humaines, qui est plus précisément un *narrative turn*³¹, le roman historique moderne, voire postmoderne, s'emploie plutôt à rendre productives ses spécificités en accentuant ce que Geppert nomme « *den Hiatus von Fiktion und Historie* »³². En d'autres termes, ceux de Harro Müller, l'apanage du roman historique repose précisément sur une catégorie de « potentialité »³³, donc sur la mise en valeur d'autres avenues possibles, en tant que le roman dispose d'une marge de manœuvre fictionnelle qui présuppose un référent et sa reconstruction littéraire. Cette caractéristique constitue donc la richesse du genre et non sa faille. Cette acceptation mène à l'éclatement des formes réalistes traditionnelles, puisque le but n'est plus de feindre une parfaite authenticité, ni de représenter l'Histoire avec tous ses effets, causes et conséquences. Alors, les techniques narratives modernes et postmodernes s'imposent : le récit décentré, enchâssé, à perspectives multiples, l'intertextualité, la sémantisation du temps et de l'espace, l'autoréflexivité, la métahistoriographie, la métanarration.

Si plusieurs théoriciens du genre conviennent désormais que départager l'historiographie de la fiction historique apporte peu, certains écrits valables sur le sujet affichent tout de même un parti pris tranché basé sur un penchant affectif ou idéologique. Dans *Über die Schwierigkeiten des historischen Erzählens*, Fritz Martini aborde le développement chronologique de la fiction historique en se penchant sur les romans de type biographique des années 1970. À cet égard, il s'approprie le propos de Golo Mann selon lequel l'historiographie officielle dépersonnalise les événements et, contrairement à la fiction historique, n'est ainsi plus à même d'insuffler un sentiment universel ou de collectivité à une nation. Cette prémisse sert de fervent plaidoyer pour la fiction historique et son indispensable fonction sociale :

Das Ende einer historischen Bildung wäre das Ende eines Geschichtsbewusstseins, das als Erinnerungsvermögen und –besitz das individuelle und kollektive Selbstbewusstsein sichert und damit jenen Zusammenhalt, dessen wir dringlich bedürfen. Es würde helfen, wenn die Geschichtswissenschaft das Erzählen von und aus der Geschichte nicht nur als überholt ansehen würde, nicht nur als eine

³¹ V. la présentation des éditeurs dans David Herman, Manfred Jahn et Marie-Laure Ryan (éds), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge, 2005.

³² Hans Wilmar Geppert, *op. cit.*, p. 34.

³³ Harro Müller, *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. Main, Athenäum, 1988, p. 14.

*ihrerseits vergangene Literaturgeschichte. [...] Dies bedürfte einer größeren Zahl an fiktionaler historischer Literatur als jetzt vorhanden ist*³⁴.

Aujourd'hui, cette plaidoirie tombe à plat. Cependant, on ne peut la dissocier de son contexte, qui voit l'émergence des débats sur la posthistoire. Évidemment, la situation d'une Allemagne divisée, où la perte de repères associée à cette fin controversée des métarécits n'augure rien de bon : aucun but à atteindre, aucune résolution possible. Depuis, le renouveau du genre est bel et bien en cours et le point de vue de Martini semble daté, voire alarmiste, car la notion de posthistoire ne signifie en rien la fin du roman historique. Aujourd'hui, cette perspective manque tout autant de nuances que certains points de vue au temps de la RDA³⁵.

Afin d'éviter l'écueil de telles postures tendancieuses liées au potentiel idéologique du genre, nous nous distancions des critères traditionnellement utilisés pour définir le roman historique, que ce soit la présence d'un héros central moyen, ou la distance temporelle requise (30 ou 60 ans) entre le présent de l'auteur et l'événement fictionnalisé, deux critères développés par Scott. Martini souligne d'ailleurs que ni Scott ni Fontane ne respectent cette distance soi-disant requise, même s'ils adhèrent tous deux à cette idée³⁶. De ce fait, la présente thèse se limite à une distance minimale d'environ 30 ans, pour éviter toute confusion avec le genre *Zeitroman*, qui livre pour sa part une fine analyse du passé récent. Ainsi, nous qualifions d'historiques les romans de Hasler en vertu de la définition minimale de Harro Müller qui s'avère consensuelle, large, mais sans équivoque :

*Historische Romane sind dadurch bestimmt, dass sie nicht ohne personale, zeitliche und räumliche Referenz auskommen, d.h. es werden historisch verbürgte Figuren, in Geschichte bzw. Geschichten verstrickt, im Rahmen eines ästhetisch strukturierten fiktionalen Textes präsentiert, der die Anforderung an räumliche und zeitliche historische Lokalisierung zumindest partiell erfüllt*³⁷.

Cette définition sied sans contredit aux romans de Hasler, puisque l'auteure alémanique fictionnalise tour à tour des personnes et des événements historiques dont les plus récents remontent environ à la première moitié du XX^e siècle, soit les

³⁴ Fritz Martini, *Literarische Form und Geschichte. Aufsätze zu Gattungstheorie und Gattungsentwicklung von Sturm und Drang bis zum Erzählen heute*, Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1984, p. 217-218.

³⁵ V. Jürgen Kuczynski, « Gegenwart und Geschichte (1980) », dans *Jahre mit Büchern*, Berlin (Ost), Aufbau-Verlag, 1986, p. 53-60; Martina und Detlef Langermann, « Greifswalder Kolloquium zur Historischen Belletristik », dans *Weimarer Beiträge*, vol. 32 (1986), p. 1393-1396.

³⁶ Fritz Martini, *op. cit.*, p. 206.

³⁷ Harro Müller, *op. cit.*, p. 11-12.

vies de Regina Ullmann (1884-1961) dans *Stein bedeutet Liebe* et d'Aline Valangin (1859-1938) dans *Aline und die Erfindung der Liebe*. Le critère de la distance temporelle minimale ne s'applique donc pas ici. Par ailleurs, tous les sujets de Hasler s'appuient sur des sources vérifiables souvent citées dans le corps du texte.

La définition minimale de Müller, rédigée au sortir des années 1980 afin de permettre l'élaboration d'une typologie au-delà des débats traditionnels précédents, suffit à chapeauter les romans historiques de Hasler. Même si cette définition a le mérite d'établir un terrain d'entente, elle se révèle toutefois trop large pour distinguer ses romans des autres. Un recours aux typologies proposées depuis le renouveau du genre s'impose donc. En 1976, Geppert donne le coup d'envoi avec son ouvrage *Der andere historische Roman. Theorien und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*. D'emblée, ce titre s'inscrit en faux par rapport au roman historique dit conventionnel, même si la terminologie employée ne s'est pas imposée. Geppert y oppose ce qu'il appelle « l'autre roman historique » (*der « andere » historische Roman*) au roman historique « habituel » (*der « übliche » historische Roman*) et dans le sillage de Scott. L'un et l'autre s'opposent : tandis que le roman historique habituel tente de se présenter tel un a priori, l'autre se donne à voir en tant que construction et accentue précisément sa prémisse narrative, le « *Hiatus von Fiktion und Historie* »³⁸. Ainsi, le roman historique « nouveau genre » rend productive la rencontre du fictif et du factuel et concrétise ce que Geppert considère comme la vraie nature du roman historique³⁹. David Roberts et Philip Thomson décrivent en d'autres termes ce changement, qui se situe dans une évolution chronologique allant d'un roman historique prémoderne, à un moderne, suivi d'un roman historique postmoderne⁴⁰. Nul doute : le roman historique contemporain ne tente souvent plus de dissimuler à tout prix sa part de fictionnalité. Or, il fait consensus que la typologie binaire de Geppert s'avère par trop restreinte pour englober toutes les manifestations du genre. Tout binarisme éveille d'emblée le scepticisme.

³⁸ Hans Wilmar Geppert, *op. cit.*, p. 34-43.

³⁹ « *Wir werden im Folgenden zu zeigen versuchen, dass die Korrektur des Bildes vom « üblichen » und die Orientierung an einem « anderen » historischen Roman – von dem wir behaupten, dass er der „eigentliche“ ist –, dass also gerade dieser Versuch einer Neubegründung der Gattungstheorie nicht nur zwei gegensätzliche Tendenzen des Geschichts-Denkens und der Geschichts-Erkenntnis im 19. und 20. Jahrhundert anspricht, sondern dass er auch den Zugang zu einer Reihe relativ eigenständiger und für diese Literatur charakteristischer Erkenntnis-Formen erst ermöglicht.* » *Ibid.*, p. 1.

⁴⁰ David Roberts et Philip Thompson (éds.), *op. cit.*, p. 8-17.

Depuis, nombre de typologies basées sur des études de cas ont vu le jour. Il convient d'en présenter brièvement quelques-unes dans ces pages, puisque l'approche privilégiée ici, celle d'Ansgar Nünning, les combine ou les améliore. D'abord, celle de Harro Müller opère une distinction entre deux modèles qui révèlent soit la préséance de l'individu sur des processus systémiques (« *Dominanz personell-individueller Triebkräfte in der Geschichte über systemische Prozesse* »), soit la prépondérance de mécanismes sociaux fictionnalisés par l'entremise d'un récit qui coupe court à toute illusion (« *Dominanz des Beobachtersmodells und Präferenz illusionsdementierender poetischer Verfahrensweisen* »)⁴¹. D'entrée de jeu, Müller concède que sa typologie n'a aucune prétention d'exhaustivité et qu'elle n'entend que poser des jalons en vue d'une autre plus complète. Or, les deux catégories qu'il propose ne s'appliquent pas à l'œuvre de Hasler, puisque ses romans privilégient un récit réaliste et, le plus souvent, un personnage principal marginal qui subit les coups de la majorité, donc du système. En outre, les procédés narratifs visant à briser l'illusion, quoique présents, s'avèrent plutôt rares. Ainsi, les romans historiques de Hasler se situent à mi-chemin entre les deux modèles de Müller.

Dans l'article *The Kinds of Historical Fiction. An Essay in Definition and Methodology*, Joseph W. Turner résume, à l'aide des travaux d'Avrom Fleishman, Georg Lukács et de Harry Henderson, l'impossibilité de résoudre les problèmes de définition inhérents à la fiction historique. Selon Turner, tous arrivent à des définitions qui montrent ce que la fiction partage avec l'historiographie ou ce qui l'en sépare, peu importe la méthode qu'ils emploient. Ces distinctions apporteront autant de confusion que de précision, ne pouvant obtenir l'assentiment de tous. S'appuyant sur cette prémisse qui récuse les comparaisons binaires, Turner propose donc une typologie de trois romans classés en fonction des critères du lecteur, à savoir où ce dernier situe la frontière entre les récits historique et historiographique⁴². Le premier type, la fiction historique documentée/documentaire (« *Documented Historical Fiction* »), se montre en tant que telle et, le plus souvent, réfléchit peu à la source des connaissances historiques. Ensuite, le roman historique fictif (« *Invented Historical Novels* »), qui se réclame de

⁴¹ Harro Müller, *op. cit.*, p. 17.

⁴² Joseph W. Turner, « The Kinds of Historical Fiction. An Essay in Definition and Methodology », dans *Genre*, vol. 12 (1979), p. 333-355, p. 336.

la primauté de la fiction, s'octroie le droit de modifier les faits pour changer le rapport du lecteur à l'Histoire. Ce roman insiste plus que le précédent sur notre façon de saisir l'Histoire. Finalement, le roman historique déguisé (« *Disguised Historical Novels* ») présente des faits comme s'ils étaient historiques, même s'ils ne le sont pas. La typologie de Turner procède donc d'une gradation, à partir d'un roman historique sans contredit, jusqu'à un trompe-l'œil sans référent. Ces différents traitements de l'Histoire remettent en question la fiabilité du narrateur qui, selon les attentes conventionnelles du lecteur, devrait rendre compte des faits de façon authentique. Ainsi, ces trois romans posent différemment les paradigmes de réponse aux attentes du lecteur, d'où l'intérêt d'une typologie basée sur sa réaction par rapport aux intentions de l'auteur. Toutefois, les trois types de Turner ne vont pas au-delà de la liberté de l'instance narrative de respecter ou non les faits et ne proposent pas de grille d'analyse systématique de la forme.

Dans la même lignée, David Cowart insiste sur le contenu et propose une typologie qui se veut plus pragmatique, puisqu'elle vise à faciliter l'analyse de romans et non pas seulement une réflexion sur le genre. À cet effet, il propose quatre types de romans : 1) « *the Way it Was* », un roman historique « à la Ranke », donc aussi neutre que possible, 2) « *the Way it Will Be* », un roman qui émet un pronostic sur l'avenir, 3) « *the Turning Point* », la fictionnalisation d'une époque charnière dont les conséquences expliquent le présent et 4) « *the Distant Mirror* », une projection du présent dans le passé⁴³. Si ce modèle nous permet de réfléchir à la présentation de l'Histoire chez Hasler au moyen de la troisième catégorie, « *the Turning Point* »⁴⁴, il ne prend nullement en compte les finesses narratives qui permettent justement de transmettre cette vision du passé; la méthode d'analyse n'est pas précisée non plus.

Ainsi, une approche plus englobante s'avère nécessaire, car ce bref panorama, qui n'a rien d'exhaustif⁴⁵, suffit à indiquer que des typologies de la sorte se heurtent toutes aux mêmes deux pierres d'achoppement : d'abord,

⁴³ David Cowart, *History and the Contemporary Novel*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989, p. 9-12.

⁴⁴ V. Chapitre 5, p. 117.

⁴⁵ V. entre autres Gerhard Kebbel, *Geschichtengeneratoren. Lektüren zur Poetik des historischen Romans*, Tübingen, Niemeyer, 1992; Lutz Niethammer, *Posthistoire. Has History Come to an End?*, Translated by Patrick Camiller, London, Verso, 1992.

l'irréductibilité de tout un genre littéraire à quelques types et, ensuite, la trop grande importance du fond (de l'histoire et de l'Histoire) au détriment de la forme (mise en récit), ou inversement. Il convient donc de privilégier une typologie qui témoigne du fait que la fiction contemporaine se situe au point de rencontre de la modernité et de la postmodernité, car le roman postmoderne implique par définition une autoréflexion, une mise en abîme de son propre discours, et la fin de l'illusion littéraire au moyen de procédés narratifs visant à décentrer le discours, bref une foule d'éléments formels. Les typologies les plus complètes, celles qui prennent en compte les romans postmodernes, n'évident cependant pas forcément les formes modernes. De la sorte, elles témoignent aussi du chevauchement effectif de divers types d'expression littéraire. L'engouement notable pour l'autoréférentialité du roman historique contemporain traduit beaucoup plus un effet de mode qu'une nécessité. Ralph Kopheiss et Joseph W. Turner partagent cet avis et n'affichent aucun parti pris : la fiction historique contemporaine n'a pas à produire un métadiscours sur elle-même pour être valable, ni à éviter à tout prix des méthodes dites plus conventionnelles; l'autoréférentialité n'est pas un gage de qualité⁴⁶.

Dans une même ligne de pensée, le roman postmoderne n'éclipse pas la fiction moderne dans la typologie proposée par Ralf Schnell dans *Zwischen Geschichtsphilosophie und ‚Posthistoire‘. Geschichte im deutschen Gegenwartsroman*. Schnell y résume l'ère des « posts », cette soi-disant fin du sens et des valeurs repères, et prend ensuite pour appui les méthodes narratives du roman postmoderne – simultanité, récits enchâssés, intertextualité, absence de hiérarchie entre les formes d'art, imbrication d'éléments fictifs et réels – pour identifier cinq types de romans historiques contemporains situés à la frontière entre l'héritage de la philosophie de l'Histoire et la posthistoire. Il étaye aussi chaque type de roman d'un exemple. Le premier, le récit historique authentique (*Exerzierplatz* de S. Lenz), se comporte comme si le langage pouvait rendre compte objectivement de la réalité. Le second, une nouvelle ébauche de l'Histoire (*Marbot* de W. Hildesheimer),

⁴⁶ « Der Hinweis auf die Verwendung moderner Erzählverfahren soll freilich nicht den Eindruck vermitteln, daß die ehemals die Gattung prägende Affinität zu einfachen Bauformen und konventionellen Erzählmustern nunmehr in einen emphatischen Modernismus umgeschlagen sei. Insbesondere in jenen Werken, die biographischen Erzählmustern folgen, erweisen sich moderne Erzähltechniken häufig als Versatzstücke innerhalb einer traditionellen Erzählstrategie. » Ralph Kopheiss, *op. cit.*, p. 313; v. Joseph W. Turner, *op. cit.*, p. 351.

s'oppose à l'historiographie officielle en simulant l'authenticité. Le troisième, la fictionnalisation de l'Histoire en tant qu'autoréflexion narrative (*Ästhetik des Widerstands* de P. Weiss et *Jahrestage* d'U. Johnson), considère l'Histoire comme un processus dont les mécanismes sont apparents dans le roman. Le quatrième, la (re)mythification de l'Histoire (*Eumeswil* d'E. Jünger), prend acte de la fin de l'Histoire et le dernier, l'historisation d'un mythe (*Kassandra* de C. Wolf), tente de clarifier le présent par l'entremise d'un mythe. Tous ces types de romans contemporains comportent nombre de points communs comme la désillusion, la réinterprétation et l'idée que l'Histoire ait pris un chemin menant à la catastrophe, nombre de façons d'exemplifier la réponse qu'ils donnent aux problèmes actuels.

À première vue, l'œuvre de Hasler s'inscrit dans la lignée du récit historique authentique de Schnell qui préconise le réalisme. Pourtant, Hasler historicise à l'occasion des motifs mythologiques qui illustrent l'action, à l'instar du cinquième type, comme le titre du roman *Die Wachsflügelfrau* le laisse entendre. On y trouve également quelques passages métahistoriographiques qui dénotent une vision de l'Histoire associée à une ébauche. Il s'avère donc nécessaire de se baser sur une approche plus globale qui offre plus de flexibilité; un seul type ne suffit pas à décrire la poétique du roman historique de Hasler.

Pour ces raisons, la présente thèse se fonde sur la typologie la plus aboutie à ce jour, celle qu'Ansgar Nünning étaye dans *Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans*⁴⁷. Le modèle de Nünning, basé sur cinq types de romans historiques, octroie au récit réaliste contemporain la place qui lui revient, tout en offrant assez de flexibilité pour tenir compte des méthodes narratives postmodernes, analysées à la lumière des toutes dernières théories narratologiques. En effet, Nünning récuse toute prétention d'exhaustivité et soutient qu'un seul et même roman présente le plus souvent quelques caractéristiques de plusieurs types. Ainsi, la richesse des

⁴⁷ Ansgar Nünning, « Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion. Bausteine für eine narratologischen und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans », dans *Literatur und Geschichte: ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Daniel Fulda et Silvia Serena Tschopp (éds), Berlin / New York, De Gruyter, 2002, p. 541-569.

manifestations du genre ne s'exprime pas dans le maintien rigoureux de critères figés, mais bien dans leur combinaison. Seule la préséance de critères déterminants rend possible l'identification du type de roman dont il est question, sans toutefois évacuer les autres éléments présents. Nünning contourne donc l'aspect indéniablement réducteur de toute typologie. Le second mérite de sa typologie repose sur sa perspective multidisciplinaire qui, par la richesse et le nombre d'approches proposées, adjoint toute autre méthode pertinente à l'analyse narratologique du roman. Ainsi, les caractéristiques communes aux romans historiques de l'écrivaine alémanique permettent d'établir à quel (s) type (s) ils appartiennent.

Le premier de ces romans est de type documentaire (*der dokumentarische historische Roman*); son occurrence a augmenté dans la foulée de la littérature politique des années 1960. Nünning propose ensuite le roman historique réaliste (*der realistische historische Roman*) qui ne tente pas de s'inscrire en faux contre quoi que ce soit, ni par rapport à l'interprétation officielle, traditionnelle ou dominante de l'Histoire, ni aux techniques de mise en récit. Ce roman, dépourvu de tout point de vue critique, s'assimile le plus souvent au roman historique futile, présent depuis l'apparition du genre. À n'en pas douter, Hasler présente beaucoup d'affinités avec ces deux types de romans, car elle s'appuie chaque fois sur des documents originaux incorporés dans un récit toujours réaliste, c'est-à-dire un récit reposant sur une intention mimétique et que l'on désigne en anglais par *playful pretense*⁴⁸. Or, ses récits réalistes n'abordent pas l'Histoire de façon futile. Le fait que Hasler demeure fidèle à cette conception du roman historique d'une publication à l'autre contribue sans doute à son succès auprès des lecteurs. Toutefois, son point de vue critique indéniable sur la Suisse et la question des femmes fait appel à des caractéristiques supplémentaires présentes chez d'autres types de Nünning.

Le troisième roman historique de sa typologie, le révisionniste (*der revisionistische historische Roman*), fait le procès des modèles proposés par l'historiographie traditionnelle et entend ainsi promouvoir d'autres conceptions de l'Histoire, tant d'un point de vue individuel que collectif. Si le terme

⁴⁸ Jean-Marie Schaeffer, « Fictional vs Factual Narration », dans *Handbook of Narratology*, Peter Hühn et col., Berlin, De Gruyter, 2009, p. 98-114, p. 108.

« révisionniste » peut étonner de prime abord, dans la mesure où il fait le plus souvent référence au courant idéologique minimisant la Shoah, il va sans dire que Nünning l'entend au sens premier, celui d'une interprétation qui révisé, voire réévalue, la version officielle de l'Histoire en la présentant sous un jour nouveau, avec d'autres moyens narratifs. Ainsi, ce roman dit révisionniste fait en quelque sorte le bilan de l'Histoire, étant donné qu'il en propose une version autre, autrement. Souvent, ce roman présente non pas la perspective de la majorité ou du vainqueur, mais plutôt celle de l'exclu. Du fait que Hasler préconise le plus souvent le point de vue de marginaux négligés par l'historiographie officielle, elle s'inscrit certainement dans cette tendance de réévaluation de l'Histoire.

Les deux derniers types de romans proposés par Nünning, le roman métahistorique et la fiction métahistoriographique (*der metahistorische Roman* et *die metahistorische Fiktion*) proposent tous deux une réflexion hautement significative à l'égard de l'historiographie institutionnalisée, car ils problématisent de façon implicite ou explicite ses mécanismes et tentent d'y opposer une autre conscience historique collective, le tout soutenu par un discours aux formes innovatrices. En effet, les passages métahistoriques et métahistoriographiques induisent une autoréflexion sur l'écriture en tant que processus, laquelle génère une conception de l'Histoire au moyen de techniques narratives qui se donnent à voir dans le roman. Cette insistance sur le caractère construit du récit, un aspect postmoderne, témoigne par le fait même du processus de la compréhension historique, une autre construction en-soi. Ainsi, les romans métahistoriques et la fiction métahistoriographique se positionnent consciemment par rapport à l'historiographie officielle, sans toutefois la dénoncer coûte que coûte. Même si Hasler préconise d'un roman à l'autre un récit majoritairement réaliste qui entretient l'illusion littéraire, de rares passages métahistoriographiques ponctuels provoquent une réflexion sur l'Histoire et actualisent le passé dans la perspective d'un lecteur contemporain de l'auteure helvétique. Quoique rares, ces passages créent un cadre à l'aune duquel les événements décrits dans le récit réaliste doivent être jugés. Nous consacrons un chapitre entier à ces questions, comme indiqué dans la prochaine section.

1.2. Méthode et critères d'analyse

La présente thèse entend donc analyser la poétique du roman historique d'Eveline Hasler à la lumière des travaux d'Ansgar Nünning. Pour ce faire, nous nous penchons sur les romans du corpus, présenté plus loin, à l'aide des quatre approches suivantes, illustrées par le titre des chapitres correspondants : 1) techniques narratives 2) marginalité et société, 3) conception de l'Histoire et 4) la Suisse entre mythes et réalité. Nous privilégions donc une approche systématique où chaque chapitre prend en compte tout le corpus pour dresser un tableau plus complet de chacun de ces aspects. En raison des nombreuses similarités thématiques et formelles entre les romans, procéder de façon chronologique, c'est-à-dire analyser les romans individuellement par ordre de parution, entraînerait maintes répétitions inutiles. La section qui suit résume donc nos quatre critères d'analyse, qui correspondent chacun à un chapitre. Pour chacun, nous mentionnons les questions principales qu'il soulève.

1.2.1. Techniques narratives

À la suite de notre brève présentation des enjeux entourant la définition du roman historique et son statut hybride, la nécessité de situer Hasler d'emblée par rapport aux problèmes de la fictionnalisation de l'Histoire saute aux yeux. Le chapitre premier de la présente thèse se penche donc sur les stratégies narratives qui permettent de départager les parts fictionnelle et historique de ses romans. Cette analyse met en lumière l'influence de modèles théoriques proposés par l'historiographie sur les romans historiques de Hasler, et le besoin de légitimité que leur emploi sous-tend. Entre autres, l'usage de documents historiques offre des pistes d'interprétation en ce qui a trait à l'importance de l'objectivité. Or, même si l'auteure alémanique s'inspire des méthodes historiographiques et écrit de façon réaliste, elle ne limite pas pour autant la part fictionnelle des romans, transmise principalement par la ou les instances narratives. D'autre part, elle problématise également les limites de l'Histoire dite officielle lors de passages métahistoriographiques succincts, mais probants. Ainsi, elle se situe par rapport aux autres formes contemporaines de fictionnalisation historique en préconisant une esthétique qui lui est propre, tout en évoquant certains problèmes théoriques

du développement de la conscience historique. Ce positionnement par rapport à l'Histoire au moyen de la voix et des sources révèle l'actualité des romans historiques de Hasler et l'intention critique qu'ils poursuivent en actualisant le passé dans la perspective d'un lecteur contemporain. La pertinence de ses sujets, tant lors de la rédaction des romans qu'aujourd'hui, ne fait pas de doute.

Ce chapitre soulève les questions suivantes. À quels types de sources historiques l'auteure a-t-elle recours : des documents d'archives, des articles de journaux, des lettres, etc.? Invente-t-elle des documents qu'elle imbrique dans le roman comme s'ils étaient véridiques? Dans quelle mesure présente-t-elle l'Histoire en ayant recours aux méthodes du récit historiographique (citations, notes de bas de page, tableaux, annexes...)? Respecte-t-elle les faits établis? Quels types d'instances narratives privilégie-t-elle? Comment établit-elle un lien entre le passé et le présent, et pourquoi?

1.2.2. Marginalité et société

La nature des protagonistes historiques de Hasler se résume à un dénominateur commun, celui du marginal, de l'*Außenseiter*, qui s'oppose à la masse et en subit le coup. À eux seuls, ces personnages constituent la pierre d'assise de l'œuvre de Hasler, puisqu'ils portent tout le poids de l'Histoire (et de l'histoire) en donnant un exemple particulier qui revêt, par leur entremise, un caractère universel. Ces personnages en disent long sur la nature humaine. Or, ils ne jouent pas le rôle de victimes et, chacun à leur manière, laissent un héritage pour les générations futures, ce qui en fait de réels passeurs de frontières, peu importe qu'elles soient géographiques, sociales, linguistiques, symboliques ou autres. Le troisième chapitre de la présente thèse se penche sur la rencontre que font ces protagonistes avec l'altérité chez Hasler et comment il en ressort parfois de l'inouï, un nouvel espace de liberté. Nous nous appuyons entre autres sur l'ouvrage intitulé *Außenseiter* de Hans Mayer, une référence en matière de marginalité en littérature.

Ce chapitre soulève les questions suivantes. De qui Hasler raconte-t-elle l'histoire? Quel(s) rôle(s) jouent(nt) les personnalités historiques fictionnalisées

dans les romans? Se donnent-ils à voir en tant qu'individus ou représentent-ils un groupe? Quel rapport présente-t-elle entre les marginaux et la société?

1.2.3. Conception de l'Histoire

*Mit Historie will man etwas.*⁴⁹
Alfred Döblin

Cette célèbre citation de Döblin suffit pour réduire à néant toute prétention de neutralité du roman historique (et de l'historiographie d'ailleurs) : aucun choix de sujet n'est innocent. La fiction historique instrumentalise l'Histoire, qui devient tantôt une pièce justificative de la bonne ou mauvaise tournure actuelle des événements, tantôt un vibrant plaidoyer pour le retour d'un passé plus glorieux. Toutes les postures existent. Ainsi, les auteurs s'arrêtent sur un événement historique s'il est apte à refléter les problèmes sociopolitiques de l'heure et à ouvrir un dialogue critique entre le lecteur, le passé et le présent. Pour ce faire, l'auteur met en œuvre une conception esthétique qui relève de cette intention. Dans un monde qui se considère volontiers comme postmoderne et qui a proclamé « l'incrédulité à l'égard des métarécits »⁵⁰, le roman historique est marqué le plus souvent par une conception historique pessimiste, qui peut sous-entendre de la résignation ou du fatalisme par rapport à la capacité de la marche historique à créer un mieux-être. Si l'on reconnaît désormais les utopies en tant que telles, il n'en demeure pas moins que l'époque actuelle résulte des processus historiques précédents et que le roman historique contemporain doit se positionner par rapport à eux. Ainsi, nous nous penchons au quatrième chapitre sur la conception de l'Histoire véhiculée par les romans historiques de Hasler. Cette partie fait entre autres appel à la question de l'usage du mythe, celui d'Icare dans ce cas, en tant que complément de la représentation de l'Histoire. À l'occasion, nous nous référons par ailleurs aux travaux d'Aleida Assmann sur les lieux de mémoire.

Ce chapitre soulève les questions suivantes. Quelle est la conception historique qui prédomine dans les romans? Quelle histoire racontent-ils? L'histoire d'un déclin? Celle d'un progrès? D'un échec? L'Histoire suit-elle une évolution cyclique, continue ou circulaire? Hasler adopte-t-elle un point de vue

⁴⁹ Cité d'après Hugo Aust, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁰ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

posthistorique ou présente-t-elle plutôt une préhistoire mythique? Quelle relation voit-elle entre mythe et Histoire? Comment la mémoire circule-t-elle d'une génération à l'autre? Quel genre de futur prévoit-elle pour l'humanité?

1.2.4. La Suisse entre mythes et réalité

Comme Hasler s'inscrit dans la lignée des auteurs qui s'opposent à la célébration non critique des mythes et symboles nationaux de la Suisse, nous consacrons le dernier chapitre de la présente thèse à l'image qu'elle véhicule de son pays par le truchement de l'Histoire. Ainsi, ce chapitre final élargit sensiblement la poétique du roman historique de Hasler aux enjeux helvétiques en lien avec le mythe des Alpes, le réduit helvétique et la légende de Guillaume Tell.

Ce chapitre soulève les questions suivantes. Quelle image de la Suisse montre-t-elle dans ses romans? Comment se situe-t-elle par rapport aux mythes fondateurs du pays? Que révèle-t-elle sur la Suisse par la mise en récit des Alpes et des lieux? Associe-t-elle le mythe de Guillaume Tell avec une liberté propre aux Suisses?

1.3. Corpus

Outre de nombreux livres pour enfants et trois recueils de poésie, l'œuvre de Hasler compte à ce jour onze romans historiques, soit un corpus amplement suffisant pour établir la poétique romanesque de l'auteure alémanique. Toutefois, il serait fastidieux et répétitif de traiter de ces onze romans en raison de la récurrence de certaines lignes directrices, telles la situation des femmes et la question du marginal en société. Afin d'éviter nombre de répétitions inutiles, nous nous limitons donc au corpus qui suit pour rendre justice à l'œuvre de Hasler, tout en évitant l'écueil de la redondance. Un résumé des romans vient après chaque titre.

Anna Göldin. Letzte Hexe. (1982)

Le 18 juin 1782, la servante Anna Göldin est reconnue coupable de sorcellerie et exécutée conformément à la loi. Celle que l'on surnomme la dernière sorcière européenne aurait ensorcelé la fille aînée de ses maîtres

qui, soudainement, s'est mise à cracher des objets métalliques sans que l'on arrive à prouver s'il s'agit d'une maladie ou d'une pure machination. Ce roman historique raconte donc la vie de cette femme qui tente de faire valoir ses droits à l'encontre du Dr. Tschudi, un membre bien en vue du patriciat.

Ibicaba. Das Paradies in den Köpfen. (1985)

En 1855, alors que famine et misère sévissent en Suisse, un groupe d'hommes, de femmes et d'enfants helvétiques émigre au Brésil dans le but d'améliorer leur sort. En vertu de contrats signés avec la firme Parcereiros, chaque famille reçoit une plantation de café censée leur appartenir après quelques années d'exploitation. Ainsi, ils pourront ensuite vivre libres de toutes dettes dans ce présumé paradis. Toutefois, les déceptions pleuvent dès leur arrivée sur le nouveau continent : les soi-disant colonisateurs ne sont rien de plus que des esclaves blancs. Rapidement, l'enseignant Thomas Davatz sort du rang et organise une révolte pacifique qui culmine des années plus tard avec l'abolition de l'esclavage au Brésil, en évitant le bain de sang anticipé.

Der Riese im Baum (1988)

Melchior, un géant de 2,34 m, parcourt l'Europe et expérimente le monde selon trois perspectives différentes : il voyage de foire en foire, devient soldat et travaille à la cour. À l'heure où l'importance des connaissances scientifiques prévaut sur le facteur humain, on le traite comme une erreur de la nature, on l'ausculte sans vergogne, on l'exhibe dans les foires et on le suit même à la trace, afin de ne pas manquer la chance d'exposer son squelette dans un musée après sa mort.

Die Wachsflügelfrau. (1991)

Dans un style journalistique, une narratrice contemporaine relate les faits saillants de la vie d'Emily Kempin-Spyri, la première juriste de langue allemande. En 1899, à la fin de sa vie, cette dernière postule pour un emploi de ménagère alors qu'elle se trouve à la clinique psychiatrique *Friedmatt* à Bâle. Ainsi se termine la vie de l'une des pionnières de la lutte pour les

droits des femmes. En raison de maints obstacles, elle dut émigrer aux États-Unis dans l'espoir d'obtenir l'emploi qu'on lui refusait en Suisse, son pays natal où on lui a certes décerné un diplôme, sans toutefois consentir à lui donner du travail.

Der Zeitreisende. Die Visionen des Henry Dunant. (1994)

Henry Dunant, fondateur de la Croix-Rouge et féministe, s'engage dans l'aide humanitaire après s'être trouvé par hasard sur le champ de bataille de Solferino en 1859. Avec son ouvrage *Erinnerung aus Solferino*, il provoque une onde de choc en Europe et pose les premiers jalons qui mènent à la fondation de l'organisme d'aide humanitaire. Or, des problèmes financiers servent de prétextes pour l'éloigner du processus décisionnel et des ennemis notoires, comme Gustave Moynier, tentent de s'appropriier injustement son idée. En raison de ces manigances, Dunant se voit contraint à l'exil en France et à la pauvreté la plus abjecte. Malgré l'adversité, Dunant poursuit ses objectifs avec ardeur et voit finalement son œuvre couronnée, à la onzième heure, du prix Nobel de la paix.

Tells Tochter. Julie Bondeli und die Zeit der Freiheit. (2004)

Toujours au fait des derniers débats philosophiques, Julie Bondeli tente de concrétiser l'esprit du Siècle des lumières en faisant fi de la notion de rang ou des rôles traditionnellement réservés aux hommes et aux femmes. Elle se heurte toutefois aux réticences de l'aristocratie bernoise, soi-disant éclairée, mais hostile aux « Femmes Savantes » qui revendiquent leur autonomie. Le destin peu orthodoxe de cette fille de patricien croise celui de nombreux intellectuels de l'époque dont Rousseau, Albrecht von Haller, Sophie de Laroche et Samuel Henzi, son professeur, qui fut exécuté en 1749 lors de la conjuration qui porte son nom aujourd'hui. Ce roman relate l'histoire de cette femme qui revendique l'autonomie sur tous les plans : au travail, en société et surtout en amour.

Le choix de ces romans repose tant sur le contenu que sur la forme, donc sur leur finesse narrative, qui fait montre d'un degré intéressant de complexité, et sur la richesse de leur conception historique. D'un point de vue thématique, ils

problématisent le rôle de la femme au cours de l'Histoire et la possibilité (implicite seulement) de fonder une société plus juste, en faisant le procès de l'*Aufklärung*, du traitement réservé aux marginaux, ainsi que de la Suisse.

Ainsi, les romans suivants sont écartés du corpus : *Die Vogelmacherin* (1997), *Aline und die Erfindung der Liebe* (2000) et *Stein bedeutet Liebe* (2007). Il en va de même pour les livres pour enfants et les recueils de poèmes et d'essais : *Freiräume* (1982), *Auf Wörtern reisen* (1993), *Der Jubiläums-Apfel und andere Notizen vom Tage* (1998), *Die namenlose Geliebte, Geschichten und Gedichte* (1999), *Sätzlinge* (2000). Cependant, nous faisons parfois allusion à certains poèmes de Hasler, dans la mesure où ils appuient ou complètent l'analyse des romans.

Pour sa part, le roman *Die Vogelmacherin* est écarté puisqu'il traite du même sujet qu'*Anna Göldin*, soit la persécution et l'exécution de présumées sorcières, un sort réservé aux enfants dans ce second roman. Si cet opus a le mérite de mettre en lumière un pan oublié de l'Histoire, il ne dévoile cependant rien de plus sur la poétique du roman historique de Hasler. Nous l'excluons donc pour éviter toute redondance. Quant à eux, les romans *Aline und die Erfindung der Liebe* et *Stein bedeutet Liebe* sont laissés de côté en raison de leur usage plus superficiel de l'Histoire. Le roman *Stein bedeutet Liebe*, le plus récent ouvrage de l'auteure, s'avère un roman fermé sur lui-même, qui ne comporte aucune ouverture sur le présent. Dans ce cas, Hasler flirte plutôt avec la biographie romancée, même si le roman s'avère aussi raffiné que les autres d'un point de vue narratif. Il en va de même pour *Aline und die Erfindung der Liebe*, où les citations imbriquées dans le corps du texte remplissent principalement un rôle de compléments, sans susciter d'ambiguïté ou de contradiction qui provoquent la réflexion. Par ailleurs, la question des femmes occupe déjà suffisamment de place dans le corpus.

1.4. État de la recherche sur l'œuvre de Hasler

Pour l'heure, trois travaux universitaires se penchent sur l'œuvre d'Eveline Hasler. D'abord, Yvonne Fluri analyse la question du *displacement* sur les plans du social, du genre et de l'opposition entre nature et culture dans *An keinem Ort Wurzeln schlagen. Nie sagen können: mein Bett, mein Tisch, meine Gabel. Displacement in Eveline*

*Haslers Romanen*⁵¹. Pour sa part, Martina Dória aborde l'utopie dans sa thèse intitulée *Utopia e emigração no romance Ibicaba. Das Paradies in den Köpfen de Eveline Hasler*⁵². En dernier lieu, Irena Šebestová consacre sa thèse (publiée chez Lang en 2002) à la littérature féminine helvétique des années 1970. Elle y livre un chapitre entier sur le roman *Anna Göldin*, qu'elle élève au rang d'archétype du roman féminin de l'époque pour deux raisons : d'abord, il utilise plusieurs motifs récurrents dans l'écriture féminine – critique du patriarcat, nouvelles expériences sexuelles, échec du couple, rôle de la mère, relation à la mère, au père⁵³ – et ensuite, il traite de l'exécution de la dernière sorcière européenne, ce qui, toujours selon Šebestová, est un motif paradigmatique pour les romans féministes de cette période.

De ces trois thèses, c'est celle de Šebestová qui comporte le plus d'affinités avec nos recherches, puisqu'elle brosse un portrait assez complet de la période où émerge la production romanesque de Hasler au tournant des années 1980, alors que la voix féminine gagne en importance tant sur le plan artistique que social. Fait à noter : aucune de ces thèses ne préconise une approche qui prend en compte l'ensemble de son œuvre. Aucune n'est basée sur le roman historique et ses procédés narratifs non plus. En ce sens, la présente thèse offre un point de vue inédit en proposant la première monographie destinée à l'œuvre romanesque de Hasler. Ainsi, nous posons de nouveaux jalons dans cette avenue de recherche, en décrivant de façon systématique sa poétique du roman historique.

Outre ces thèses de doctorat, on trouve quelques contributions supplémentaires, dont deux qui nous importent en raison d'une approche en partie basée sur le traitement de l'Histoire. D'abord, le petit collectif *Eveline Hasler in Porto: Akten des Workshops über Eveline Hasler in Anwesenheit der Autorin* (2002) compile cinq contributions faites lors d'une journée de colloque tenue en 2001 en présence de l'auteure au *Centro interuniversitário de estudos germanísticos* de la *Universidade de Coimbra*. Eveline Hasler y livre aussi des réflexions sur sa conception de l'Histoire.

⁵¹ Yvonne Fluri, *An keinem Ort Wurzeln schlagen. Nie sagen können: mein Bett, mein Tisch, meine Gabel. Displacement in Eveline Haslers Romanen*, Lizentiatsarbeit der philosophischen Fakultät, Zürich, Mai 2000.

⁵² Martina Dória, *Utopia e emigração no romance Ibicaba. Das Paradies in den Köpfen de Eveline Hasler*, Porto, Universidade de Coimbra, 2001.

⁵³ Irena Šebestová, *Frauenliteratur in der 70^{er} Jahre in der Schweiz*, op. cit., p. 101-124.

Ensuite, dans un ouvrage consacré à la narration (*Mittelbarkeit*) dans cinq romans suisses allemands, Patrick Heller expose sa fine analyse des méthodes narratives de Hasler à l'exemple du roman *Die Wachsflügelfrau*⁵⁴. Son approche narratologique avoisine celle privilégiée ici et le prochain chapitre complète en partie son analyse, puisque Heller relève avec raison des passages décisifs faisant montre de l'approche en partie métahistoriographique de Hasler⁵⁵.

Quelques autres articles sont dignes de mention. D'abord, Martina Dória se penche sur le roman *Die Wachsflügelfrau* et analyse de façon partielle des similarités entre le mythe icarien et le destin d'Emily Kempin Spyri⁵⁶. Or, sa contribution, quoique juste, s'avère par trop lapidaire et évacue nombre de points primordiaux à la fictionnalisation du mythe d'Icare. Notre chapitre quatre précise ces aspects. Dans „*Wörter die man schluckt werden lebendig*“: *Reflections on Eveline Hasler's Anna Göldin Letzte Hexe*, Erika Swales suggère quelques pistes d'interprétation sur l'usage que fait Hasler de motifs récurrents pour articuler la problématique de la domination des femmes, tout en respectant les métaphores de l'époque fictionnalisée. Son analyse montre que Hasler élargit leur portée dans l'horizon temporel du lecteur. Pour sa part, Felicity Rash analyse les métaphores de l'ombre et de la lumière qui permettent, en tant que représentations conventionnelles, de créer une analogie entre le passé et le présent pour ainsi dénoncer les dirigeants soi-disant éclairés de l'époque d'Anna Göldin et du géant Melchior Thut. Finalement, une dernière contribution ajoute à ce point de vue mythologique la question de l'intertextualité dans le roman *Tells Tochter*. Cet opus de Hasler allie historicité et mythe fondateur, en jetant un regard original sur la Suisse par l'entremise du destin de Julie Bondeli et de son influence sur la pièce de théâtre révolutionnaire que Samuel Henzi rédigea à partir du mythe de Tell⁵⁷. Dans l'article *Variation en deux temps sur le mythe de Guillaume Tell et l'identité suisse dans Tells Tochter de Eveline*

⁵⁴ Patrick Heller, « Rekonstruktion und Fiktion: Eveline Hasler, *Die Wachsflügelfrau* », dans *Ich bin der, der das schreibt: gestaltete Mittelbarkeit in fünf Romanen der deutschen Schweiz 1988-1993; Hermann Burger, Brenner; Lukas Hartmann, Die Seuche; Eveline Hasler, Die Wachsflügelfrau; Adolf Muschg, Der rote Ritter; Otto F. Walter, Zeit des Fasans*, Bern, P. Lang, 2002, p. 205-227.

⁵⁵ V. Chapitre 2, p. 46-57.

⁵⁶ Martina Dória, « Federn, Flügel, Seifenblasen. Zu Eveline Haslers Roman *Die Wachsflügelfrau* », dans *Partir de Suisse, revenir en Suisse*, Strasbourg, Presses universitaires, 2003, p. 271-278.

⁵⁷ Claudia Bérubé, « Variation en deux temps sur le mythe de Guillaume Tell et l'identité suisse dans *Tells Tochter* de Eveline Hasler », dans *Cahiers d'Études Germaniques* (Aix-en-Provence), vol. 53, no. 2, 2007, p. 251-266.

Hasler, nous entamons une réflexion sur le visage de la Suisse que Hasler présente dans son œuvre, réflexion qui culmine ici au chapitre cinq alors que tous les romans du corpus y contribuent. Avant d'en arriver là, il convient d'abord de présenter les techniques narratives au prochain chapitre.

2. Techniques narratives

2.1. Prémises

De prime abord, un coup d'œil au paratexte indique que les romans de Hasler insistent davantage sur l'autonomie poétique de l'œuvre que sur son historicité, puisque l'appellation *roman* se trouve sur la page frontispice de chaque volume, tout juste sous le titre. Le livre semble donc appartenir à ce genre général; la dénomination *roman historique* n'apparaît en aucun cas. Que ce choix revienne à la maison d'édition ou à l'auteure importe moins que le fait qu'un lecteur peu familier avec le contexte suisse puisse d'abord conclure qu'il s'apprête à lire une œuvre de pure fiction. Cela s'avère d'autant plus probant dans les cas de *Die Wachsfügelfrau*, *Ibicaba* et *Der Riese im Baum*, comme ces titres ne mentionnent pas le nom d'acteurs historiques qui dénoteraient le contenu historiographique du roman. La porte d'entrée dans le récit relève donc de la fiction.

Or, la typographie employée contredit d'emblée ce postulat, car le simple fait de feuilleter le roman révèle la présence de plusieurs passages en italique, qui se distinguent ainsi du reste du texte. Ce type de caractère signale le recours à des citations tirées de documents originaux de toutes sortes – des extraits d'œuvres de fiction, des documents légaux et archivés, des articles de journaux, des lettres... – que Hasler imbrique dans le roman en indiquant la source : le plus souvent, elle nomme l'auteur et le titre du document dans un passage qui précède ou qui suit la citation en italique; parfois, elle se contente d'énoncer la source entre parenthèses, directement dans le corps du texte. Toutes ces citations s'avèrent vérifiables. Hasler ne feint en aucun cas l'historicité en introduisant des documents fictifs, comme le fait par exemple Uwe Timm dans *Morenga*, un roman avec une thématique apparentée à *Ibicaba*. Timm y relate les guerres de libération de 1904 dans les colonies allemandes en Afrique du Sud-ouest. Pour ce faire, il amalgame des documents historiques qu'il complète par le témoignage fictif du vétérinaire Gottschalk, un seuil qui débouche sur la fiction et que Hasler ne franchit pas.

Cette importance accordée aux sources et à leur statut, qui diffère de celui de la fiction, octroie à l'ensemble une apparence de véracité historique. Les citations

conservent donc un caractère factuel, opposé à la fiction, dans la mesure où le changement de typographie signale leur présence. Le roman précise ainsi qu'il respecte à la fois leur authenticité et leur autonomie. Hasler se garde toutefois d'ajouter, à l'instar des manuels d'histoire, des notes ou des commentaires en bas de page. Ainsi, le texte préserve l'aspect continu du roman, à l'exception de la différenciation visuelle entre passages fictionnels et documents originaux en italique. Cette facture rappelle donc constamment au lecteur, même si les citations forment moins de la moitié du contenu (peut-être le tiers), que le roman se situe au point de rencontre entre la fiction historique et l'historiographie, étant donné que ces deux genres apparentés reposent sur les mêmes sources.

La fin des romans réitère un attachement à l'authenticité historique. Les dernières pages prennent en effet la forme d'une brève annexe, sans en porter le nom, où Hasler indique systématiquement ses principales sources et dissocie cette section visuellement, en employant le plus souvent une police de caractère plus petite. Ses sources se distancient donc de la fiction. Hasler procède ainsi à ce qu'on pourrait assimiler à un contrôle des sources : elle les répertorie dans une bibliographie à l'instar d'un récit historiographique. Elle souligne de la sorte que les sources font référence à un tout qui ne se résume pas à du langage et des pensées. Par contre, les sources sont intégrées dans la fiction par d'autres moyens que ceux employés par les historiens, donc pas exclusivement au moyen de citations, comme nous l'indiquons ci-dessous. Outre cette annexe, deux romans comportent un épilogue (*Nachbemerkung*) où le ton de la romancière s'efface pour désormais laisser place à celui d'un résumé qui retrace le cours des événements de façon factuelle, au-delà de toute prétention littéraire. Même si l'étanchéité entre la fiction et les faits n'est pas parfaite, le changement de ton est évident.

À la fin d'*Ibicaba*, Hasler résume l'évolution des colonies après le départ de Davatz et le procès intenté contre Vergueiro, tout comme elle relate l'écho qu'a trouvé l'exécution de la prétendue sorcière dans *Anna Göldin*. Cette posture correspond à celle de l'historien, d'abord soucieux de défendre son propos, et qui invite ensuite le lecteur à se documenter. Ces résumés de la suite des choses en fin de roman n'appartiennent plus à la fiction historique. Ils ne s'emploient plus à montrer l'Histoire en terme de *showing*, mais plutôt à la dire au sens d'un *telling*,

une forme de discours qui correspond plus à l'historiographie récusant de prime abord la mise en scène du passé. Ainsi, Hasler concourt à enrichir les connaissances historiques sur un sujet donné, d'autant plus qu'elle a souvent recours à des documents non parus conservés seulement dans des archives où le commun des mortels ne se rend pas. À la fin du roman *Anna Göldin*, Hasler publie par ailleurs un document inédit, qui témoigne également de cette volonté de contribuer à l'avancement du savoir. Le roman historique recèle de fait une valeur de complément à l'historiographie.

Ces quelques remarques préliminaires soulèvent de nombreuses questions à propos des rapports qu'entretiennent l'Histoire et la fiction dans l'œuvre de Hasler. De prime abord, les deux typographies employées dans le roman semblent tracer une frontière définie entre les récits fictionnel et authentique, les faisant ainsi évoluer en parallèle. Cependant, chaque citation s'inscrit soigneusement dans le récit fictionnel en fonction d'un but précis : confirmer une hypothèse, signaler une contradiction, corriger l'historiographie officielle, actualiser l'Histoire dans la perspective du lecteur, l'amener sur une fausse piste... Il convient donc de se pencher plus précisément sur les techniques narratives développées par Hasler pour fictionnaliser les passages originaux et d'établir leur fonction. Si l'usage de l'italique et les sources répertoriées en fin de roman feignent la neutralité propre à l'historiographie, Hasler se livre plutôt à un jeu raffiné avec l'Histoire.

2.2. Fictionnalisation des documents historiques

La fictionnalisation des documents vise le plus souvent à repositionner le lecteur dans la perspective historique d'un personnage et à la rendre compréhensible. Dans *Ibicaba*, les extraits tirés du journal *Der Kolonist* servent de justification au départ des Helvètes. Alors qu'une sévère famine sévit en Suisse, cette publication relate que les soi-disant colonisateurs ne souffrent certainement pas du mal du pays au Brésil, puisque leur demeure est confortable et leur table bien garnie (v. I., 30-31). Cette séquence se termine sur une citation, sans aucun commentaire de la narratrice. Le deuxième extrait du journal est d'ailleurs introduit par une courte phrase nominale des plus lapidaires : « *Und in der Dezemberrnummer* » (I., 31). L'épisode qui suit ces citations décrit les conditions de vie dans une Suisse en pleine industrialisation, où

l'urbanisation raréfie les logements et cause une hausse marquée de la pollution. Ainsi, le contraste créé par la juxtaposition psychologisante de ces extraits suffit à justifier la quête des protagonistes qui partent en direction des plantations. Le lecteur pressent que ces reportages embellissent le tableau. Par ailleurs, le titre – *Ibicaba. Das Paradies in den Köpfen* – s'est déjà chargé de l'aiguiller dans cette direction. Ainsi, le lecteur juge doublement les événements, selon la perspective du personnage et la sienne, à des années de distance. On peut supposer qu'un lecteur contemporain habitué aux stratégies discursives des médias modernes n'aurait probablement pas adhéré si facilement aux récits du journal *Der Kolonist* et se serait méfié d'éloges de la sorte. L'appropriation du discours de l'époque par les figures principales l'actualise donc pour le lecteur.

Hasler tire également certains épisodes des sources historiques dont elle s'inspire, et ce, sans insérer un extrait dans le corps du texte. Toutefois, elle mentionne qu'il s'agit d'un fait historique. Dans *Anna Göldin*, la narratrice évoque l'attirance sexuelle qu'exerce l'accusée :

Mitgenommen sieht die Anna aus, gar nicht wie eine Hexe; Blendwerk, das durchschaut man. Sie ist immer noch ein stattliches Weibsstück, es müsste eine Lust sein, an ihr die Hexenmale zu suchen, die der Teufel an versteckten Stellen zu applicieren pflegt, um seine Buhlschaft zu besiegeln. Der Scharfrichter wird das machen. Aber soweit ist es noch nicht (A., 182).

Hasler se base donc sur un fait, sans débiter par l'énonciation de l'événement, ni par une citation qui peut le prouver, mais plutôt par les pensées du bourreau qui fantasme sur Anna, soulignant de la sorte le caractère choquant de ce qui suit. Seul l'usage du subjonctif 1 indique qu'il s'agit d'une opinion attribuée à un autre personnage. Or, ce n'est qu'à la toute fin du paragraphe que le lecteur comprend de quoi il retourne. L'efficacité de ce passage repose ainsi sur la fictionnalisation de la perspective d'une figure romanesque qui entre en conflit avec la perception que le lecteur se fait d'Anna. L'auctorialité de la voix fait encore une fois montre du critère de véracité historique qui traverse l'œuvre de Hasler, en tant qu'elle justifie ce qu'elle avance, se gardant de porter de fausses accusations.

Si les extraits précédents insistent sur l'apport poétique des sources historiques, qui se voient fictionnalisées selon la perspective d'un personnage et qui inspirent une scène fictive, ils concourent d'autant plus à assurer l'apparence

d'authenticité historique du roman. Dans un même ordre d'idée, la narratrice⁵⁸ commente parfois le contenu des citations, allant jusqu'à corriger ce qu'on y affirme. Elle dément entre autres le récit d'un historien qui relate « l'affaire Göldin », alors qu'il n'a pas personnellement pris part aux événements : « *Lehmann hat Anna nicht gekannt; er kam erst nach ihrer Hinrichtung, im Juni 83, nach Glarus* » (G., 80). Ainsi, Hasler réussit à le discréditer par la simple énonciation d'un fait vérifiable. Les recherches historiques de Hasler contribuent donc à remettre en question certaines sources dont la crédibilité suscite des doutes. Le roman historique, bien qu'il revendique une autonomie esthétique et fictionnelle, exerce donc son pouvoir critique en indiquant la partialité des sources au lecteur, lequel peut éventuellement chercher à en connaître davantage sur le sujet. En poursuivant le même objectif, Hasler mentionne parfois l'absence de source qui pourrait justifier une hypothèse ou ce que d'aucuns rapportent sans preuve. Dans *Der Zeitreisende*, elle fait allusion à la relation amoureuse que Dunant semble entretenir avec Léonie Kastner, en employant une suite de questions rhétoriques :

Irgendwann hatte er dann den Kontakt zu Léonie Kastner vollständig abgebrochen. Entzog er sich selbst diesen letzten Halt? Litt er so sehr an der Aussichtslosigkeit dieser Beziehung? Jedenfalls hatte sich sein Schuldenberg noch einmal zwischen ihn und einen Neubeginn gestellt.

Die Zeugnisse über diese seltsame Beziehung sind vernichtet, nur da und dort findet sich in Dunants Heften eine schlecht verwischte Spur (Z., 180).⁵⁹

Ce passage précède la citation d'une lettre de Dunant qui, selon Hasler, constitue une des rares sources sur cette relation. Ce geste rend donc compte du travail de recherche préalable au roman de façon implicite et plaide ainsi en faveur de la véracité historique.

Dans la plupart des extraits précédents, la narration juge de la qualité et des limites des sources, en se coiffant du chapeau de l'historien et de son aura de prétendue objectivité. Malgré les apparences, rien n'est laissé au hasard. Toutefois, Hasler juxtapose également certains passages originaux et fictifs en faisant

⁵⁸ La présente thèse privilégie l'emploi du terme « narratrice », plutôt que « narrateur », en raison de la parenté entre l'auteure et la voix du récit initial dont traite cette section (v. p. 45). Dans *Die Wachsfügel Frau*, la narratrice se présente d'ailleurs en tant qu'un « je » féminin : « *Eine Frau stellt Nachforschungen an über eine Frau, die von ihrer Zeit nicht vorgesehen war, und die es heute, hundert Jahre später, immer noch nicht geben darf* » (W., 6).

⁵⁹ Puisque le présent chapitre traite avec précision des procédés narratologiques employés par Hasler, les citations sont ainsi placées en retrait, même si elle sont courtes, pour reproduire les alinéas du roman. Dans les chapitres suivants, les citations ne dépassant pas quatre lignes seront intégrées au corps du texte, sans se soucier des alinéas.

l'économie de tout commentaire. Dans le roman *Der Zeitreisende*, Hasler accole deux citations tirées des écrits de Suttner et de Dunant, que précède une brève introduction sur le militarisme :

Die Staaten rüsten für Milliarden auf, man entzieht dieses Geld der Wirtschaft, der sozialen Fürsorge, der Wissenschaft, der Kultur, schaukelt sich auf im Sinne des Zweiengesangs, den die Suttner in Ihrem Buch zitiert :

Meine Rüstung ist die Defensive,

deine Rüstung ist die Offensive.

Ich muss rüsten, weil du rüstest,

weil du rüstest, rüste ich...

In L'Avenir sanglant hatte Dunant eingetragen :

Warum begreifen die heutigen Menschen, die sich Christen nennen, nicht, dass sie schuldiger sind als Kain, dessen Name sie mit Abscheu aussprechen, dass sie den Mord organisiert haben, kalt, vorsätzlich, wissentlich, beinahe religiös (Z., 170).

Dans un premier temps, Hasler fait entrer en dialogue des documents originaux d'une nature différente en les paraphrasant. Cette absence de tout commentaire de la part de la narratrice confère d'autant plus d'impact aux citations, du fait que le lecteur se voit livré à son propre jugement. La généralité du propos et l'expression « *die heutigen Menschen* » de Dunant font également appel au lecteur, qui constate que le monde a peu changé depuis leur époque. Hasler laisse ainsi le soin d'interpréter le lien logique entre les passages fictionnels et authentiques, mais leur juxtaposition suggère déjà la réponse. Comme dans les cas précédents, l'imbrication des citations sans commentaire n'a rien de neutre.

Tous les exemples précédents témoignent donc de la grande part fictionnelle du traitement de l'Histoire chez Hasler, car sous une apparence d'objectivité garante de l'authenticité du récit et de l'autonomie des sources, l'imbrication des citations engendre une structure fictionnelle, qui mène le lecteur à adhérer aux mêmes conclusions que la narratrice. La narration suggère le plus souvent l'interprétation à donner au document original en italique. Ainsi, les romans de Hasler ont peu à voir avec un collage de citations sans commentaire, comme dans le cas du roman *Der kurze Sommer der Anarchie* de Hans Magnus Enzenberger, qui repose entièrement sur un amalgame de citations originales de toutes sortes. Relatant la vie du métallurgiste espagnol Buenaventura Durruti, Enzenberger pousse la littérature documentaire à sa dernière limite en faisant fi de toute instance narrative. Seul le flot des citations crée un fil narratif. À sa parution, l'ouvrage provoque un tollé parce qu'il remet en cause la définition même du roman : ce type de montage mérite-t-il ce titre? En revanche, les extraits choisis par Hasler visent

plutôt à soutenir son interprétation, car ils s'inscrivent dans le cadre narratif du roman. Au-delà de la fictionnalisation des documents originaux, il convient maintenant d'identifier d'autres stratégies narratives récurrentes de Hasler : la structure des romans et la voix employée. Ces observations mènent ensuite à une analyse du corpus en matière d'intention et d'actualité.

2.3. Structures narratives bipartites et tripartites

Sur le plan structurel, l'ensemble des romans de Hasler se résume à deux schémas narratifs, des structures bipartites ou tripartites, qui font montre d'un degré différent de complexité. La structure bipartite désigne d'abord l'emploi de deux récits enchâssés qui relatent un épisode de la vie de la figure historique principale, en adoptant deux points de départ distincts dans le temps, et qui fusionnent à la fin du roman. Les deux récits procèdent chronologiquement, le premier à partir de l'épisode clef du roman, et l'autre en se basant sur des événements pertinents qui le précèdent, le plus souvent d'un point de vue *ab ovo*, de l'enfance à l'âge adulte. Ces récits bipartites évoluent ainsi simultanément et de façon parallèle dans le roman, d'où l'absence de linéarité. Or, une certaine homogénéité naît du fait qu'une seule et même instance narrative mène les deux récits d'un point de vue extra et hétérodiégétique, à la troisième personne, pour reprendre la terminologie de Genette⁶⁰. Les romans *Ibicaba* et *Tells Tochter* obéissent à ce schéma bipartite.

Ibicaba s'ouvre en effet sur la traversée de l'Atlantique qui précède l'arrivée des soi-disant colonisateurs helvétiques au Brésil. Au moyen du discours direct libre, la narration situe d'emblée le lecteur dans le présent de Davatz : « *Dieser Traum, Barbara, von der Veredelung des Menschen. Schau dir diese Fracht an, eine Arche Noah der Elenden: Ausgezehrte, von der Maschine Kaputtgemachte, Witwen, Kranke. Ein Blödsinniger aus Matt, zwei Blinde aus dem Kanton Aargau, ein Lahmer aus dem Zürcher Oberland* » (I., 7). D'entrée de jeu, la narratrice met en doute le succès de l'expédition que le lecteur suit dès lors de façon chronologique, avec l'évolution des personnages en cause. Trois paragraphes plus loin, la narration effectue un retour dans le temps, donc par analepse, pour spécifier le lien unissant Davatz et Barbara :

⁶⁰ Gérard Genette, *FIGURE III*, Paris, Seuil, 1972.

« *Anna Barbara Simmen. Sie war vor einiger Zeit seine Schülerin gewesen in Fideris* » (I, 7). Ainsi débute le second récit enchâssé qui relate le passé récent de ces deux personnages principaux, afin de justifier leur émigration au Brésil. Le plus souvent, la narration passe de la sorte d'un récit à l'autre, en énonçant de façon succincte, par des phrases nominales comme dans l'exemple précédent, le lieu, le temps et les figures impliquées. Cette stratégie narrative vaut aussi pour les romans à structures tripartites décrits ci-dessous. La rapidité de ces changements, une demi-page dans ce cas, n'est pas rare, même si leur fréquence et leur durée ne semble pas obéir à des règles précises; un récit peut s'échelonner sur quelques paragraphes ou sur quelques pages avant de laisser place à l'autre. Dans *Ibicaba*, les deux récits enchâssés alternent ainsi jusqu'à ce que les colonisateurs helvétiques obtiennent justice et que Davatz retourne en Suisse pour échapper aux menaces.

Le roman *Tells Tochter* se développe selon un schéma narratif analogue qui, au moyen de deux récits enchâssés, relate les vains efforts de Julie Bondeli en vue d'établir son autonomie en tant que femme célibataire et éduquée, un chemin peu fréquenté en cette deuxième moitié du 18^e siècle. Privilégiant l'aspect sombre de son parcours, Hasler met d'abord en relief la période débutant après la mort de Samuel Henzi, son professeur exécuté en 1749, et s'étendant jusqu'à ce que Julie s'adjoigne à la famille Sandoz de Neuchâtel puis quitte Berne. Le roman s'ouvre sur ce récit chronologique, dans lequel un second vient s'enchâsser, afin de mettre en lumière la relation entre élève et professeur, à partir de la rencontre de Julie Bondeli avec Samuel Henzi. Le second récit a donc pour fonction d'explicitier, à intervalles chronologiques, le premier récit, soit l'échec de Julie de s'affranchir des prérogatives sociales dans le contexte de l'Ancien Régime bernois, en détaillant les événements qui le justifient. Comme dans le cas d'*Ibicaba*, *Tells Tochter* s'articule autour d'une seule instance narrative de type extra et hétérodiégétique à la troisième personne. Il en résulte deux romans historiques de facture plutôt classique, même si la progression n'est pas linéaire.

Contrairement aux romans à structure bipartite, ceux qui répondent au second schéma narratif développé par Hasler, la structure tripartite, ne s'emploient pas seulement à fictionnaliser un épisode déterminant de la vie du protagoniste principal, mais actualisent plutôt son existence du début à la fin. Sur un plan

structurel, ils s'avèrent d'autant plus complexes et efficaces du fait qu'ils développent d'autres stratégies narratives afin de mettre davantage en évidence l'interprétation de l'Histoire avancée par le roman. Or, cette structure tripartite se donne à voir à des degrés divers dans les romans retenus dans notre corpus (*Anna Göldin*, *Der Riese im Baum*, *Die Wachsflügel* et *Der Zeitreisende*) et repose sur un enrichissement de leur structure bipartite qu'ils conservent. À ces deux récits, chronologiques, enchâssés et menés d'une seule voix, ces romans en ajoutent en effet un troisième, le récit initial, qui vise à encadrer la structure bipartite. Au lieu d'alterner avec eux, le récit initial coïncide plutôt avec l'horizon temporel d'une narratrice assimilable à Hasler et se distingue par l'emploi d'une autre voix, le « je ». Tous les romans tripartites comportent un passage similaire à celui-ci, tiré de l'amorce de *Der Riese im Baum* :

Gut zweihundert Jahre nach dem Tod des Riesen komme ich an einem Juniabend ins Tierfeld.

Ich beobachte die Kaskaden von feinsten Lichtteilchen über den Felswänden, nur noch zwischen den Wolkenkratzern in Manhattan haben mich Licht- und Schattenspiele in ähnlicher Weise fasziniert. Als einziger Schlafgast dieser Nacht beziehe ich in dem kleinen Hotel am Rande der Talmulde ein Zimmer.

Einen Steinwurf entfernt von meinem Fenster gegen die Felswände hin, sei der Riese 1736 geboren, hat mir die Wirtin gesagt, in ihrer Kindheit habe man die niedrige Holzhütte abgebrochen (R., 7).

Le récit initial du roman tripartite met donc en place une narratrice contemporaine de l'auteure helvétique (et du lecteur au moment de la parution du roman) qui relate, sur un ton journalistique, le travail de recherche préalable au roman d'un point de vue intra et homodiégétique. Ce type de passages métahistoriographiques jette un pont entre le lecteur et le sujet historique en actualisant les événements dans une perspective contemporaine. Les romans *Anna Göldin*, *Die Wachsflügel* et *Der Zeitreisende* fonctionnent tous de cette façon et comportent un passage similaire d'entrée de jeu⁶¹. Ce récit initial s'échelonne sur quelques pages — au minimum une dans *Anna Göldin* et au maximum deux dans *Die Wachsflügel* —, et qui prennent l'allure d'une préface avant de se terminer pour faire place aux récits de la structure bipartite. À cet égard, le roman tripartite *Anna Göldin* fait quelque peu figure d'exception, car le récit initial s'insère dans le premier chapitre

⁶¹ « Auf Annas Spuren habe ich in diesen Büchern nach den Bedauern der steinigen Äcker gesucht. » (A., 7) ; « Ich habe aber Kopien von Briefen, insistiere ich. (W., 5) ; « Ich darf Emily also unbesorgt unter ihr spazieren lassen. Ich kann heute, im Jahre 1989, eine Broschur kommen lassen mit dem Titel Bauminventar der Friedmatt. » (W., 6) ; « Im Januar 1993 fahre ich nach Genf, ich habe vor, im Suttner-Fried-Archiv, das sich im Palais des Nations befindet, Dunants Briefe an die Friedenskämpferin Bertha von Suttner zu lesen » (Z., 5).

du roman, qui enchaîne d'emblée avec le premier récit de la structure bipartite, contrairement aux autres où le récit initial constitue un chapitre en soi.

Le récit initial se distingue donc nettement du reste du roman : les deux premiers récits de la structure bipartite opèrent sur un mode extra et hétérodiégétique à la troisième personne, alors que le récit initial amorce le roman de façon intra et homodiégétique, à la première personne du singulier. Cette structure concourt ainsi à signaler au lecteur que le roman qui suit s'avère une reconstruction de l'Histoire dont une narratrice tire les ficelles. D'aucuns seraient cependant tentés de considérer le récit initial comme une préface, qui chapeaute la fiction sans y appartenir. Or, Patrick Heller démontre avec raison dans le chapitre *Rekonstruktion und Fiktion: Eveline Hasler, Die Wachsflügelfrau* de son ouvrage sur la narration (*Mittelbarkeit*) dans cinq romans suisses d'expression allemande, que l'usage de verbes au présent intègre le récit initial dans la fiction historique :

Die Wahl der Präsens jedoch macht deutlich, dass der Rahmen bereits zum Roman gehört, dass auch die Situation im Rahmen eine Situation innerhalb des Romans ist. Das Präsens hat hier fiktionalisierende Funktion und weist darauf hin, dass nicht ein reales, sondern ein erfundenes Ich auftritt. Die am Anfang des Romans stehende Situation ist nicht die Situation, wie sie sich tatsächlich abgespielt hat ; es ist eine Situation, die dafür steht, wie sich das Ganze abgespielt haben könnte ; quasi stellvertretend für die wirkliche Situation soll sie aufzeigen, wie es hätte sein können⁶².

Le récit initial a en effet pour but d'actualiser la recherche préalable au roman pour faire découvrir pas à pas les enjeux de l'existence du protagoniste principal. À cet effet, Hasler emploie d'autres stratégies récurrentes que Heller ne manque pas de souligner dans son chapitre. Il y mentionne d'abord la distance temporelle entre la narratrice homodiégétique et l'événement historique en question, similaire à la distance qui en sépare aussi le lecteur. Ensuite, il relève la proximité physique de la narratrice assimilable à l'auteure qui visite un lieu concernant la vie du personnage : le cimetière où se trouve la dépouille d'Anna Göldin, l'institut psychiatrique dans lequel Emily Kempin fut internée et les archives portant sur Dunant à Genève⁶³. Le récit fictionnel débute donc à un endroit où les recherches furent effectuées. Ces deux éléments font invariablement partie de la « recette » de Hasler. Si on peut lui reprocher à cet égard de trop peu se renouveler, nul doute ne subsiste à propos de l'efficacité de sa méthode pour actualiser l'Histoire et ancrer le

⁶² Patrick Heller, *op. cit.*, p. 210.

⁶³ V. *Ibid.*, p. 203-205.

lecteur dans la réalité de sa recherche. La récurrence de ses stratégies d'un roman à l'autre plaide aussi en faveur d'une facture poétique efficace, bien établie et de fait digne de notre étude.

Dans son chapitre, Patrick Heller se penche spécifiquement sur le roman *Die Wachsfügelfrau* qu'il considère à la fois comme typique de l'œuvre de Hasler et comme une version améliorée des caractéristiques propres à l'ensemble de ses romans historiques. La romancière helvétique y tire en effet parti au maximum du récit initial et de la narratrice homodiégétique, car celle-ci revient à la toute fin du roman alors qu'elle commente explicitement, à la première personne, l'épisode historique fictionnalisé dans la structure bipartite⁶⁴. Tout le roman s'inscrit désormais dans un cadre narratif contemporain qui, au début et à la fin, invite le lecteur à comparer le passé et le présent. Ce retour de la narratrice du récit initial à la fin du roman fait défaut aux autres romans tripartites, d'où une fin plus ouverte en l'absence d'une narratrice qui tire explicitement des conclusions pour le lecteur. D'autant plus claire, la structure tripartite de ce roman fait figure à juste titre de version perfectionnée. Or, on peut désormais remettre en doute l'aspect typique de ce modèle depuis la publication d'autres romans historiques de l'auteure, car les romans à structure bipartite occupent désormais davantage de place dans son œuvre. Au moment de la publication de l'ouvrage de Heller en 1996-97, seul *Ibicaba* ne comporte pas de récit initial avec une narratrice inscrite dans le prolongement de Hasler, ce qui fait que Heller lui confère un statut d'exception. Depuis, trois romans s'articulent autour de la même structure, sans passage métahistoriographique ni récit initial : *Aline und die Erfindung der Liebe* (2000), *Tells Tochter* (2006) et *Stein bedeutet Liebe* (2008). Ces romans, dont deux écartés du corpus pour des raisons autres que leur structure⁶⁵, portent à quatre le nombre de romans historiques bipartites, contre quatre tripartites. Si le roman *Die Wachsfügelfrau* exploite à l'extrême le récit initial et du coup son efficacité, la subtilité des récits bipartites par rapport à une interprétation moins directe de l'Histoire gagne cependant du terrain avec le temps.

⁶⁴ « Von der Kempin ist keine Spur geblieben, Widerstände haben sie aufgerieben, der Krebs hat sein Werk von innen her getan, eine dünne Haut, zerfallen. Nicht einmal eine Personalkarte, hat der Direktor der Anstalt in Basel geschrieben. Es darf sie auch heute, hundert Jahre später, noch nicht geben, Emily Kempin-Spyri, erste Juristin. » (W., 260)

⁶⁵ V. Corpus, p. 29-32.

La fréquence de ces deux structures ne fait toutefois pas varier les multiples stratégies narratives employées afin d'effectuer un passage réussi, le plus souvent rapide, d'un récit à l'autre ou à l'intérieur d'un même récit. Toujours à l'exemple de *Die Wachsflügelfrau*, Heller relève quatre techniques principales : 1) l'évocation d'un souvenir, d'un mot-clef ou d'une pensée qui déclenche une analepse menant à l'autre récit, 2) une présentation scénique, quasi théâtrale, d'un autre lieu et d'un autre temps précédée d'une phrase analogue à un titre, 3) l'usage de phrases infinitives sans précision de la voix émettrice et 4) le saut d'un récit à l'autre sans lien logique⁶⁶. Nous entendons maintenant y ajouter deux autres méthodes – l'interpellation directe d'un personnage et l'emploi du discours indirect en amorce d'un récit – et nuancer celles énoncées par Heller, tant à la lumière des romans bipartites que tripartites.

D'abord, Heller montre que des objets peuvent être à l'origine d'un retour dans le temps qui mène le lecteur dans le second récit, comme dans le cas de la statue de la Liberté qui évoque les souvenirs de la juriste dans l'exemple suivant, qu'il cite⁶⁷ :

*Erinnern Sie sich an die Statue, Frau Kempin?
O ja. Sie lächelt.
Wie sollte sie je ihre Gefühle, die Hoffnungsvolle Beschwingtheit vergessen,
damals, beim ersten Anblick der „Liberty Entlightening the World“?*

*Herbst 1888.
Da ist sie im Morgenlicht.
Endlich sieht sie sie mit eigenen Augen.
Liberty, Kolossalfrau des Rechts.
Ein bisschen entrückt, verhüllt von querfliegenden Nebelstreifen (W., 12).*

L'évocation de la statue provoque donc l'analepse. Ce changement est marqué par un nouvel alinéa et une suite de courtes phrases qui font figure de paragraphes. Ces indications fonctionnent à l'image des didascalies de théâtre en tant qu'elles donnent d'emblée, et de façon concise, le temps, le lieu, les actants et, au besoin, des éléments de décor. À la suite de ces informations scéniques, le récit reprend son cours habituel avec des paragraphes généralement plus longs. Cependant, il ne faut pas négliger la question de l'infirmière qui déclenche aussi les souvenirs d'Emily Kempin; l'objet sert de support à la pensée sans toutefois jouer un rôle autonome.

⁶⁶ V. Patrick Heller, *op. cit.*, p. 211-224.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 217.

D'autres passages confèrent une volonté propre aux objets, qui agissent donc au-delà des intentions des personnages, pour effectuer un changement de récit. Dans le cas du roman *Der Riese im Baum*, dont nous avons cité précédemment l'amorce du récit initial (alors que la narratrice homodiégétique séjourne dans un hôtel à proximité du lieu de naissance du géant), l'enchaînement au premier récit de la structure bipartite s'effectue au moyen d'un objet :

Beim Aufwachen dreht sich an meiner Quarzuhr, einer in Hongkong gekauften Omega, der Zeiger in sinnloser Schnelle, erst beim Frühstück, mit Hilfe einer bei der Wirtin geborgten Nadel, habe ich den Zeiger zum Stillstand bringen können, nie vorher oder nachher ist die sonst tadellos laufende Uhr ausgeflippt, hat einen ähnlichen Marathonlauf gemacht durch die Zeit (R., 7).

En se dérégulant, la montre de la narratrice homodiégétique met fin au récit initial et provoque un retour dans le temps qui fait aboutir le lecteur dans la structure bipartite. Ce changement ne dépend en rien de la volonté de la narratrice, qui tente de rectifier l'heure, ni de celle d'un personnage.

Si la narration de Hasler tire profit de l'économie propre aux didascalies théâtrales, le langage cinématographique actualise aussi l'Histoire en déplaçant son point de vue comme le ferait un regard. L'usage des objets pour passer de l'un à l'autre des deux récits principaux s'inspire aussi du langage cinématographique. Dans *Der Zeitreisende*, Dunant fait cadeau d'une orange aux enfants de l'enseignant Sonderegger et le fruit mène à l'autre récit, car la narration reste « braquée » sur l'objet, en progressant à la manière d'une caméra, tandis que tout le reste du décor change. La section suivante opère un retour dans le temps en insistant sur cette image : « *Die Orange, die damals durchs Gras rollte* » (Z., 27). L'adverbe « *damals* » suffit à signaler l'analepse et l'objet transporte ainsi le lecteur à une autre époque, dans un autre lieu. Dans *Tells Tochter*, cette technique opère d'une façon analogue : « *Die Gäste in Gruppen an der Freitreppe. Unwillkürlich ergibt sich Gelegenheit, nach oben zu schauen und die Hallertochter mit dem Töchterchen des Gastgebers zu vergleichen* » (T., 30). Postés au pied d'un escalier, les invités se tournent vers le haut comme une caméra sur son trépied. Hasler mentionne par ailleurs que, lors de la genèse de chaque roman, elle les conçoit d'abord visuellement : « *Wenn der Teppich der Fakten*

einmal trägt, kann ich oft die Figuren des Romans wie in einem inneren Film agieren sehen »⁶⁸.

L'aspect théâtral du roman *Die Wachsflügel* occupe beaucoup moins d'importance dans les romans bipartites qui mettent moins systématiquement en retrait les phrases pronominales : « *Henzi führte die junge Bondeli eines Tages in sein Lesekabinet ein, die Schülerin betrat es wie ein Heiligtum. Wände, Fensternischen voller Bücher, Bücher auf dem Regal über den Türen, Bücherstapel auf der Treppe zur Büchergalerie. Henzi griff nach einem in Leder gebundenen Band. Als Julie ihn aufschlug, erkannte sie erstaunt die Schriftzüge des Lehrers* » (T., 46-47). Dans cet extrait, les phrases d'expositions scéniques s'entremêlent avec celles qui décrivent l'action proprement dite et ne forment plus un paragraphe à elles seules. La narration ne sépare plus le temps du lieu non plus : « *Die Orte des Glücks in diesem heißen Sommer 1759 : mal bei Tschanner im Bellevue, mal bei der gastfreundlichen Frau Stürler im Altenberg, mal im Buchsiguté. Hier führt Julie Wieland gerne zu den drei hohen Ulmen, wo sie als Kind mit Henzi saß* » (T., 101). Si l'on dénombre quelques changements très rapides de récit (v. T., 101; 113; 139; 158; 214), ils se font de plus en plus rares et n'ont pas l'efficacité de *Die Wachsflügel*, sans contredire le roman le plus « théâtral » de Hasler, celui qui fait le plus l'économie de phrases de liaison entre les récits, ce qui corrobore les propos de Heller, qui y voit une version plus conséquente des romans de Hasler.

À ces stratégies narratives s'ajoute l'interpellation directe d'un personnage. Dans *Ibicaba*, le premier récit de la structure bipartite débute avec le voyage en mer des futurs colonisateurs helvétiques, tandis que le second s'attarde à justifier les raisons à l'origine de leur départ. La pauvreté et l'ennui de l'enseignant Davatz servent d'explication. Alors qu'il lit le journal *Der Kolonist*, que Hasler imbrique en italique dans le récit, un alinéa et son nom servent de tremplin pour passer de l'école de village en Suisse au bateau sur l'Atlantique :

*Und in der Dezemberrnummer :
Ein Faktum ist bereits dieses, dass die 67 bettelarmen Hessenfamilien, die im Jahre 1847 als die Ersten auf Vorschüsse nach jenen Kolonien gelangten, dort als Pächter nicht bloß ihre Schulden schnell tilgten, sondern zu solchem Wohlstande kamen, dass seither 30 Familien weiter gezogen sind, und bedeutende Ländereien gekauft haben... »*

⁶⁸ 'Ich bin zwischen den Wörtern zu Hause', p. 37.

*Thomas !
Der Lehrer schreckte aus seinen Erinnerungen auf, seine Frau war in die Kombüse
getreten, den Jüngsten im Arm (I., 31).*

L'interpellation de Davatz transpose le lecteur dans le présent historique du personnage principal. L'usage du mot « *Erinnerungen* » lève toute équivoque : Davatz n'est plus dans sa salle de classe, mais bien sur le bateau. Un changement similaire de récit extirpe également Barbara d'une rêverie liée au passé (v. I., 19). L'emploi du discours indirect vise aussi à ancrer le lecteur dans le présent des personnages, alors que la narratrice tarde à mentionner le locuteur :

*Die Toten sind mächtig. Zwar unsichtbar, aber wirklicher als die Lebendigen, die noch sterben müssen, sagt Samuel.
Er wolle in der Kutsche des Prädikanten mitfahren. Nur bis Schwanden
(R., 99).*

Sans préavis, le récit débute par des paroles à l'indicatif et, une fois la voix établie, la narration se poursuit au subjonctif 1 dans un paragraphe distinct. La séparation des deux modes constitue une façon supplémentaire d'actualiser le discours.

Cette description des techniques narratives employées pour passer d'un récit à l'autre dans les romans historiques bipartites et tripartites de Hasler souligne que la tâche d'actualiser l'Histoire pour le lecteur ne revient pas seulement à la narratrice contemporaine du récit initial, intra et homodiégétique. Celle de la structure bipartite, extra et hétérodiégétique, s'y emploie tout autant. Cette double voix pose toutefois le problème de la distance entre ces deux instances d'abord, et de celle qu'elles prennent par rapport aux événements en second lieu. Si la voix hétérodiégétique semble de prime abord plus distanciée des personnages que l'homodiégétique (car les procédés narratifs limitent parfois les interventions directes de la narratrice avec les phrases d'expositions), une analyse plus poussée montre que la distance s'avère parfois beaucoup plus ténue. Elle varie considérablement dans le roman. Il en résulte parfois une certaine ambiguïté concernant l'appartenance de la voix, attribuable parfois tant à la narratrice qu'à un personnage. La prochaine section entend donc s'interroger sur la variation de la distance entre la voix et le sujet historique. Nous proposons toutefois de nous concentrer sur l'instance narrative des deux récits enchâssés de la structure bipartite, en laissant de côté les figures romanesques. Ces dernières ne sont prises en compte que lorsque leurs propos recourent ceux de la narratrice, et ce, même s'il

fait consensus que le phénomène de la voix dans le roman est multiple : à chaque instance narrative – le narrateur et les personnages – correspond un acte de parole distinct.

2.4. Les voix dans le roman

De prime abord, la narration à la troisième personne demeure plutôt près de la figure principale, puisqu'elle ne relate que des événements liés à cette personne. Au lieu de décrire les événements à distance en vertu de son point de vue auctorial, la narratrice privilégie le plus souvent une approche de proximité, presque focalisée, avec les personnages principaux et qui donne ainsi à voir les personnages secondaires. Dans *Ibicaba*, la narratrice s'appuie par exemple sur la figure de Barbara, le contrepoids féminin de Davatz, pour donner au lecteur un tour d'horizon du bateau et montrer la misère dans laquelle vivent les émigrants helvétiques. Hasler crée à cet effet un prétexte plausible, l'Histoire comme elle a pu se passer, en faisant disparaître Heinrich, le fils de Davatz. La description du bateau progresse en même temps que la recherche de Barbara, qui questionne les passagers (v. I., 11-16). Toujours dans *Ibicaba*, le récit fait même mention de plusieurs noms d'acolytes secondaires de Davatz, alors qu'on les dénombre à leur arrivée au Brésil. Même si ces noms ne figurent pas en italique, on peut supposer qu'ils sont authentiques en raison de la prémisse de Hasler qui vise à redonner une voix aux oubliés de l'Histoire, comme elle l'indique en entrevue. À la question de Felizitas Von Schönborn, qui lui demande si elle se sent comme le « porte-voix » de ses personnages, Hasler répond :

Vielleicht, denn ich verleihe ihnen ja eine Stimme. So war eine Figur wie Thomas Davatz, der Armenschullehrer aus « Ibicaba », völlig in Vergessenheit geraten. Man könnte fast sagen, dass es mir nach 140 Jahren zufiel, für ihn eine Sprache zu sein, seine Geschichte neu zu erklären und unter die Leute zu bringen. Eine verdrängte Geschichte arbeitet sich zu einem gewissen Zeitpunkt wieder ins Bewusstsein⁶⁹.

Elle entend donc donner à ses personnages une seconde voix en conformité avec leur existence, d'où l'idée d'une narration qui ne s'éloigne pas de leur point de vue. Selon la typologie de Nünning, cette attitude place l'œuvre de Hasler dans la catégorie des romans historiques révisionnistes en tant qu'elle prend le point de

⁶⁹ 'Ich bin zwischen den Wörtern zu Hause', p. 38.

vue de figures écartées de l'Histoire dite officielle et essaie ainsi de leur redonner leurs lettres de noblesse.

On peut supposer que pour cette raison, Hasler n'adopte pas le point de vue d'Uwe Timm dans *Morenga* qui, comme mentionné en début de chapitre, relate des guerres de libération dans les colonies allemandes du sud-ouest de l'Afrique. Timm y alterne les voix, passant de la perspective allemande à celle des Africains, faisant naître du coup des opinions plus fortement divergentes. À cet égard, Hasler s'oppose à tout un courant du roman historique qui préconise la fictionnalisation de la société et de ses mécanismes au détriment d'une prépondérance accordée à l'individu. En tête de ces romans figure le *Wallenstein* (1920) d'Alfred Döblin, qui relate la guerre de Trente Ans en se basant sur la théorie de la *Tatsachenphantasie*, une approche qui coupe court à toute introspection explicite. La narration procède d'un montage de documents de toutes sortes, sans chronologie ni lieux fixes, d'où l'émergence d'un récit décentré où aucun personnage ne sort du lot pour devenir principal.

Au contraire, la narration des romans de Hasler s'applique à conserver une grande proximité avec les personnages principaux. À cette fin, la narration extra et hétérodiégétique a principalement recours au discours direct pour relater les dialogues entre les actants. Or, cette apparente distance varie en raison d'un recours relativement peu fréquent au discours indirect libre qui, par définition, rapproche la perspective du personnage et celle de la narratrice. La ponctuation permet à l'occasion de souligner cette proximité des points de vue. Dans *Anna Göldin*, la narratrice transmet l'enthousiasme de la domestique pour son nouvel emploi par l'ajout d'un point d'exclamation et par l'usage du présent dans le discours indirect libre : « *Ihre Hand strich über die Türfalle, dunkelgelbes Messing, fast blind, auch die Beschläge kaum geputzt. Wenn sie das Haus übernimmt, wird das anders glänzen !* » (A., 10). Le changement de temps de verbe permet à la narratrice de souligner de l'intérieur la bonne foi d'Anna, créant ainsi un contraste avec le sort qu'on lui réserve. Le capital de sympathie du lecteur augmente alors pour le personnage, ce à quoi contribue également l'usage du discours indirect libre. Un second extrait tiré du même roman positionne aussi le lecteur à la place de la figure romanesque.

*Anna betrachtete sie mit Widerwillen als Vorboten des Winters. Das Jahr ist über den besten Punkt hinaus, lass dich durch diese Nachsommertage nicht täuschen, die Schatten nehmen zu. Die Brombeere, deren Saft in der letzten Wärme des Jahres auskocht, zittert vor dem Reif.
Such dir ein Dach (A., 20).*

Le fait de rapporter les pensées d'Anna sous la forme d'un bref monologue intérieur et d'isoler la phrase impérative dans un paragraphe permet au lecteur de se mettre momentanément à la place de la domestique et de sentir l'urgence de la situation, selon sa perspective. L'emploi du discours indirect libre crée donc une proximité momentanée entre le lecteur et la protagoniste.

Ces exemples du recours au discours indirect libre témoignent de la qualité de l'œuvre qui, sous les apparences d'un récit historique assez neutre, implique le lecteur dans la fiction au moyen d'une identification au personnage. Or, ces stratégies narratives sont l'apanage de toute œuvre de fiction et constituent le canevas de base de Hasler. D'autres stratégies narratives, que Hasler utilise moins fréquemment, dévient de ce modèle et s'avèrent d'autant plus intéressantes, puisqu'elles signalent toujours un moment critique dans la vie du personnage, que ce soit par l'usage du « je » ou par l'ambiguïté de la voix employée.

En de rares exceptions, Hasler procède à un changement de voix inattendu, de la troisième à la première personne du singulier, alors que le destin de l'individu atteint un apogée tragique. Il en résulte une identification momentanée du lecteur avec le personnage. Dans *Anna Göldin*, la réaction de la prétendue sorcière au prononcé de la sentence qui la condamne à mort s'opère ainsi :

*Um den Himmel muss man sich hier mehr als anderswo bemühen. Der Blick nach oben, mit zurückgelegtem Kopf, braucht Kraft, Annas Nacken ist steif, die Augenmuskulatur ermattet.
Macht die Ketten länger, Blumer.
Ich möchte am Fenster stehen. Luft. **Ich** ersticke. [Nous soulignons]
Noch gibt es, wenn sich die Augen nach oben richten, das bisschen Helligkeit zwischen den Spitzen der Berge, blaues, reines Himmelskonzentrat.
Anna, sagt Blumer, der Rat hat über Euer Schicksal beschlossen, Tod durchs Schwert, lautet das Urteil (G., 216-217).*

De façon tout à fait impromptue, la phrase à la première personne élimine un instant la distance entre la narratrice et la figure principale au moyen du discours direct. Aucun autre passage du roman n'est écrit à la première personne, à l'exception du passage métahistoriographique de la narratrice homodiégétique qui relate ses recherches en début de roman : « *Auf Annas Spuren habe ich in diesen*

Büchern nach den Bebauern der steinigen Äcker gesucht » (A., 7). La narratrice hétérodiégétique montre donc une sympathie pour la prétendue sorcière dont fait montre également la narratrice, en partie assimilable à l'auteure, dans la première phrase du roman : « *Anna, traurige Berühmtheit* » (A., 7). Ensuite, la narration reprend son cours habituel. Hasler insiste donc sur le tragique lié à ce destin, évitant ainsi de donner dans un pathétisme qui risquerait d'élever le personnage au rang de martyr, s'il s'exprimait au « je » tout du long, et de laisser un arrière-goût de discrédit au terme de la lecture. Ce refus de toute victimisation augmente le capital de sympathie pour Anna Göldin, tout en renforçant de cette manière la lecture féministe de cette injustice.

Dans son chapitre sur *Die Wachsflügelfrau*, Patrick Heller note aussi un passage ambigu dans lequel la narratrice semble s'adresser au personnage de façon directe, en la tutoyant. Or, comme Heller le mentionne, il s'avère hasardeux de départager la voix⁷⁰ :

Emily, Stehauffrau. [...]
Diesen Punkt unter dem Nabel spüren, wo sich Erfahrungen, Hoffnungen, Utopien festsetzen. Einen Schwerpunkt finden, der einen immer wieder aufrichtet. Diese Technik wirst du dir zu deinem Vorteil aneignen müssen, Emily.
Jahre danach : Erfahrungen haben sich eingenistet, verhärtet.
Arzthände tasten die Stelle unter dem Nabel ab. Ein Geschwür, Frau Kempin, es wächst, wird schwerer. (W., 218)

S'agit-il d'un monologue intérieur? Est-ce plutôt la narratrice qui montre son empathie pour le personnage? L'usage du terme « *Frau* » dans la dernière phrase permet d'en douter. Or ces passages plaident aussi en faveur d'une proximité et d'un parti pris de la narratrice pour ses personnages, comme dans le cas précédent d'Anna Göldin.

Si la perspective du lecteur coïncide un instant avec celle du personnage, il s'avère plus plausible que l'acte de parole soit attribuable au personnage et non pas à la narratrice. Toutefois, d'autres passages sont aussi source d'ambiguïté, puisqu'il s'avère difficile d'identifier avec certitude l'émetteur des paroles. Souvent, ces extraits semblent exprimer une vérité universelle, qui correspond tant à la situation du personnage qu'à celle du lecteur. Dans *Anna Göldin*, la prétendue sorcière se

⁷⁰ Patrick Heller, *op. cit.*, p. 225.

perd dans une rêverie, à la suite du décès de son jeune frère, et la phrase qui conclut cette séquence semble orpheline, c'est-à-dire sans voix précise :

Anna hatte sich das, in ihrem Kirchenstuhl sitzend, ausgemalt, die Toten unter uns, Abertausende von Toten nur schon im Glanerland, abgelagert wie das Geröll auf den Berghalden, eine Handvoll Lebende im Tal.

Schützt die Minderheit der Lebendigen, die Toten nehmen täglich zu (G., 44).

La dernière phrase de cet extrait peut d'abord exprimer la perspective d'Anna qui souhaite survivre à son procès, d'où l'emploi probable de l'impératif qui ajoute une charge émotive au discours. Cependant, il peut également s'agir d'un souhait formulé par la narratrice et qui dénote son implication. Le caractère universel des propos sur la mort confère au « cas Göldin » un caractère exemplaire et l'inscrit de ce fait dans un cadre historique plus large, qui sous-entend que si l'on a échoué dans cette affaire, il revient à la postérité – voire au lecteur – d'agir autrement aujourd'hui. Ainsi naît une ambiguïté à propos de l'horizon temporel de cette parole, puisque le récit s'éloigne du prétérit associé au passé historique des personnages et du temps de la narration. Le doute au sujet de la voix opère donc un rapprochement entre le passé historique et le présent du lecteur. En de pareilles occasions, la narration ne manque pas de rappeler la narratrice homodiégétique du début, tirant les ficelles du récit historique, qu'elle essaie de lier au présent. Elle intervient donc implicitement dans la présentation de l'Histoire de la structure bipartite, à l'instar de la fictionnalisation de ses méthodes de romancière décrites ci-dessus.

L'usage de parenthèses dans le roman conforte également cette idée, même si ces passages se font plutôt rares. Il faut cependant mentionner que les parenthèses servent parfois tout simplement à garantir l'économie du récit, comme elles permettent d'ajouter des informations moins importantes, sans avoir à élaborer. Dans un passage d'*Anna Göldin*, la parenthèse résume une action parallèle qui fait allusion aux pensées des autres figures présentes, alors que Frau Zwicky vante les mérites de Lavater :

Bei Lavater ist Herz, Gefühl, Sprachstärke. Wirksamkeit in Größe und Weite. Aber was sage ich Euch, Anna. Manchmal unterhalte ich mich mit Euch wie mit meinesgleichen, vor allem, seit mein Johann Heinrich nicht mehr da ist. Das kommt davon, wenn man so lang und nah zusammenwohnet, da treten Unterschiede zurück, das Gemeinsame tritt herfür. (Da schaute Melchior Anna quer über den Tisch an. Hörst du das, bedeutet sein Blick, wir können Hoffnung haben. Sie denkt wie wir.)

Lavater habe sie damals mit ihrem Mann in Zürich besucht, als er noch Helfer gewesen sei an der Waisenhauskirche (G., 48).

Cet extrait montre que la parenthèse n'interrompt pas le récit de la mère et indique d'emblée au lecteur qu'il faut lire ce passage à un autre niveau, dans une interrelation marquée par la simultanéité. Le discours indirect libre permet suffisamment de concision pour que la logique des paroles rapportées demeure opérante, lorsque la parenthèse se ferme; le discours de la mère se poursuit au subjonctif 1. Ainsi, l'usage des parenthèses met en place deux niveaux discursifs distincts, séparés au moyen de la ponctuation. Bien que la description d'une action parallèle entre parenthèses semble somme toute banale, elle ne manque pas de rappeler la structure du récit décrite par Todorov, qui s'inspire du formalisme pour opérer une distinction entre deux types de discours. Selon sa définition, le « temps de la fable », le niveau de l'action, côtoie la « narration », les modes et le temps du récit⁷¹. Quant à l'exemple précédent de Hasler, il implique le parallélisme de deux modes d'action. Or, d'autres passages entre parenthèses relèvent plutôt d'un ordre discursif qui se dissocie du corps habituel du texte, à l'image du modèle de Todorov.

À ce chapitre, la parenthèse sert d'abord à signaler l'omniscience de la narration historique, laquelle vient inscrire les événements dans un contexte plus large, et incite le lecteur à s'engager dans une lecture active. Dans le roman *Der Zeitreisende*, un commentaire entre parenthèses vient corriger une supposition de Dunant selon laquelle l'enseignant Sonderegger a toute la vie devant lui. En vertu de sa connaissance auctoriale du futur des protagonistes, la narratrice vient démentir ses propos :

Sie verzetteln sich, rügte Dunant. Das rote Kreuz muss Priorität haben. Es geht nicht um mich, aber ich muss meinem Werk vor meinem Tod eine feste Form geben, sonst versinkt was ich aufgebaut habe, in Vergessenheit. Oder ärger: Es wird missbraucht, verändert. Sie sind ja noch jung, Sonderegger, haben Jahrzehnte vor sich.

(1904 wird sich Dunant an diesen Satz erinnern: Als 42jähriger, sechs Jahre vor Dunants Tod, wird Sonderegger nach einer begeisternden Rede an der Versammlung der schweizerischen Turnlehrer tot zusammenbrechen.) (Z., 32-33)

À première vue, le deuxième paragraphe pourrait très bien se passer des parenthèses; la mention de l'année et l'usage du futur indiquent d'emblée qu'il

⁷¹ Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 281.

s'agit d'une projection dans l'avenir. Hasler privilégie toutefois l'usage de cette ponctuation qui insiste sur deux niveaux de lecture : le récit de la vie du protagoniste et le niveau du commentaire; l'Histoire et l'interprétation que l'on en fait diffèrent. Hasler se garde donc d'imposer trop fortement un point de vue au lecteur puisqu'elle lui signale par la ponctuation que ce passage relève de l'interprétation.

La parenthèse joue également un rôle critique. Dans le roman *Anna Göldin*, la narratrice hétérodiégétique oriente la lecture féministe au moyen d'un passage entre parenthèses, alors qu'elle résume le destin de Jakob Roduner, un personnage secondaire avec qui la prétendue sorcière a eu un enfant, dont le décès peu après la naissance lui a valu des accusations d'infanticide. « *Die Wollust der Mäde, der Frauen im allgemeinen, hatte der Pfarrer von Salez gesagt und der Klage einen aus der Tiefe kommenden Seufzer nachgeschickt. (Von der Wollust Jakob Roduners war nicht die Rede, der war weit vom Schuß, führte in Holland Krieg.) Sein pfarrherrlicher Nachbar aus Sax pflichtete ihm bei* » (G., 132). Cette parenthèse insiste d'abord sur l'auctorialité de la voix narrative, dont les connaissances dépassent celles liées au procès, et souligne l'écart entre le sort réservé aux hommes et aux femmes dans une société toujours prompte à critiquer la moralité de ces dernières. La parenthèse dissocie donc du corps du texte la critique des événements. Ponctuellement, le lecteur se voit engagé dans une critique de l'Histoire.

La parenthèse vient donc radicaliser le propos et formule le sous-entendu à propos du sort injuste réservé à cette classe. Or, cette critique aurait pu sortir de la bouche du personnage, mais Hasler préfère plutôt formuler un commentaire entre parenthèses, soulignant ainsi l'aspect interprétatif du roman historique, en tant qu'elle explicite un point de vue possible du protagoniste, qu'elle se garde bien de lui imposer sans équivoque. Ainsi, elle obtient un double effet : elle incite d'abord le lecteur à s'impliquer, en faisant appel à son émotivité au moyen de l'injustice, et elle l'invite ensuite à porter un jugement, tant sur le passé que sur le présent, ce qui dévoile implicitement le caractère non figé de l'historiographie. Ces passages révèlent l'aspect métahistorique de l'œuvre puisqu'ils manifestent une forme de conscience historique, dans la mesure où la narratrice inscrit l'événement en question dans une perspective historique plus large, en faisant des liens avec le

lecteur contemporain et d'autres périodes du passé. Ils contribuent également à orienter les grandes lignes de la mémoire collective en suggérant une interprétation de l'Histoire qui invite le lecteur à tirer ses propres conclusions.

Le recours à l'ironie dans les passages entre parenthèses concourt également à la poursuite de ces objectifs. Les quelques passages tirés du roman *Anna Göldin* montrent que cette verve se dirige à l'encontre des détracteurs de la bonne et tentent ainsi de discréditer la classe dirigeante. Dans un passage où l'on demande à Anna de guérir l'enfant qu'elle a soi-disant ensorcelée, la voix auctoriale entre parenthèses tourne au ridicule un cliché en lequel le père semble croire :

Der Fünferichter tritt vor, bittet Anna förmlich, dem Kind zu helfen. Aufforderung zum Gegenzauber. Ob sie dazu Kräuter, Medikamente brauche? (Man weiß ja, dass dergleichen Leute sich der Kräuter bedienen, schon Homer erzählte vom Zauberkraut Moly, das Helena dem Telemachos in den Wein gegeben hat; das Johanniskraut schlägt den Teufel in die Flucht, Farnsamen machen den Träger unsichtbar, Schreckkörner, die Samen der Pfingstrosen, nehmen Kindern die Furcht, oder gar Alraun, die menschenähnliche Wurzel, die unter dem Galgen wächst, aus dem Harn des gehängten Diebs...) (G., 182-83).

Cet ajout de connaissances historiques et mythologiques, ayant peu à voir directement avec le propos du roman, pourrait servir à défendre le médecin, mais l'expression « *man weiß ja* » suffit à le discréditer en induisant une ironie, montrant ainsi que l'apanage de la connaissance des êtres mieux nantis ne garantit pas leur juste usage. Ainsi, la parenthèse sous-entend la voix de la critique qui rappelle la narratrice homodiégétique assimilable à l'auteure dans cette structure bipartite, en insistant sur la présence de deux niveaux discursifs. Cette structure rappelle la distinction visuelle entre les passages fictionnels et les citations en italique, une autre façon de distinguer fiction et faits attestés. En fin de compte, nombre de ces passages sur la variation de la voix mettent en relief le parti pris de la narratrice pour la figure historique principale. Cette posture empathique révèle une partie de l'intention poursuivie par Hasler. Cette dernière justifie l'actualisation d'un sujet historique plutôt qu'un autre. Nous entendons maintenant nous pencher sur les liens qu'établit la fiction entre le sujet historique et l'actualité par l'entremise de la fictionnalisation des techniques de la romancière dans le roman et de l'évocation du présent de la narratrice assimilable à l'auteure.

2.5. Actualité et intention

Comme indiqué précédemment, la présence d'une instance narrative à l'image de la romancière dans le récit initial crée d'emblée un cadre qui actualise le récit historique de la structure bipartite. Le roman *Die Wachsflügelfrau* pousse cette logique jusqu'au bout en ramenant la narratrice homodiégétique à la fin du roman pour faire le bilan de ses recherches sur Emily Kempin qui a sombré dans l'oubli. En vertu de ce cadre, le roman s'avère de loin le plus explicite des romans au chapitre de l'intention. En effet, le point de vue féministe, dévoilé d'entrée de jeu, est repris à la fin; la boucle est bouclée. Hasler entreprend ainsi de mettre en lumière le destin d'une féministe qui, à titre de première juriste germanophone, a le mérite de poser des jalons pour les générations futures⁷².

Seul un autre roman du corpus, *Der Zeitreisende*, précise de la sorte son intention dans le récit initial, alors que la narratrice intra et homodiégétique fictionnalise ses recherches. Elle se trouve alors aux archives *Suttner-Fried* à Genève et cite une question de Bertha von Suttner qui s'adresse à un lecteur éventuel, qu'elle trouve ici en l'alter ego de la romancière :

Das zwanzigste Jahrhundert wird nicht zu Ende gehen, ohne dass die menschliche Gesellschaft die größte Geißel – den Krieg – als legale Institution abgeschüttelt haben wird... Und so frage ich hier einen viel, viel späteren Leser, der diesen Band vielleicht aus verstaubtem Bodenkram hervorgeholt hat: Nun, wie ist es gekommen, hatte ich recht? Der möge dann auf den Rand die Antwort schreiben – ich sehe die Glosse schon vor mir: Ja, Gott sei Dank! (19??) (Z., 5).

Avant de citer ce passage, la narratrice décrit d'abord le contexte de quasi-paranoïa dans les lieux publics, puisqu'elle doit se soumettre à nombre de mesures de sécurité pour accéder aux archives. En fin de section, elle fait allusion à l'omniprésence des guerres à l'écran, en allumant le téléviseur de sa chambre d'hôtel. D'entrée de jeu, le roman invite le lecteur à se questionner sur le militarisme et sa perpétuation, de Dunant à aujourd'hui.

Dans les autres romans, la narratrice du récit initial ou de la structure bipartite ne dévoile pas d'emblée l'intention qu'elle poursuit en actualisant un pan

⁷² Au chapitre quatre, nous nous penchons expressément sur la critique que fait Hasler du mouvement féministe de la fin du XX^e siècle et lors de ses premiers balbutiements à l'époque d'Emily Kempin. V. Chapitre 4, p. 141-151.

de l'Histoire. La narratrice homodiégétique se contente alors de marquer la distance temporelle avec les événements en un endroit qui y est relié. En revanche, Hasler développe plutôt d'autres stratégies d'actualisation. Dans *Anna Göldin*, le parti pris pour les femmes se donne d'abord à voir plus subtilement dans la fictionnalisation même de la prétendue sorcière, aux attributs d'une femme libérée avant son temps. Ses habits, à la toute dernière mode de Paris, font l'envie de Frau Tschudi (v. A., 14); même ses méthodes de travail ont évolué (v. A., 11). De fait, Anna incarne un principe féminin naturel, antagonique à la rationalité qui prime dans cet ordre social dirigé par des esprits masculins soi-disant éclairés. Outre cette fictionnalisation qui adopte un point de vue féministe, la narratrice relate un dialogue entre Melchior Zwicky et Anna, les amoureux qui se projettent dans le temps dans l'espoir qu'un amour comme le leur puisse se montrer au grand jour à l'avenir :

*Ein Zwicky heiratet keine Magd.
 Du meinst, das wird sich mit den neuen Zeiten ändern ? Eines Tages werde der Hag
 niedergerissen zwischen Magd und Herr, Herrin und Knecht ?
 Schauderhaft, dieser Gedanke.
 Alle Verkehrtheit – alle – Melchior, kommt vom Teufel. Die neue Zeit, sie kommt,
 hatte Melchior zu Anna gesagt.
 Sie weiß nicht, was sie davon halten soll.
 Möchte in die Zukunft blicken können mit so einem Fernrohr, mit dem Melchior
 nachts nach den Sternen schaut.
 In hundert, nein, zweihundert Jahren müßten wir leben, Anni.
 Schwindelerregend : 1981, 1982.
 Sie denkt sich aus, wie es dann sein wird. [...]
 Mann und Frau werden sich in die Arme fallen in unschuldiger Nacktheit.
 Löwen kommen aus den Büschen, Hasen, Tauben.
 Und die Vernunftwörter, die Nützlichkeitswörter, mit denen Männer Spieße gegen
 die Liebe, gegen die Frauen drehen ? Alte Formeln, vergessen, tot. (A., 104)*

Les années évoquées, 1981 et 1982, coïncident avec l'année de parution du roman (en 1982), exactement 200 ans après l'exécution de la prétendue sorcière en 1782. Le *timing* de Hasler est impeccable. Ainsi, la narratrice interpelle directement le lecteur contemporain de Hasler et l'invite à se questionner sur l'évolution des relations hommes femmes. Pour ce faire, elle met en relief les réticences mêmes d'Anna, qui peine à s'imaginer un changement si radical des mœurs. De là naît une sorte de fable sur l'harmonie naturelle entre les hommes et les femmes. Cette fiction rappelle un état préalable à la chute d'Adam et Ève du paradis et libère ainsi la race humaine d'un péché originel découlant de la hiérarchie sociale et de l'antinomie entre les sexes. Cette harmonie de l'Homme avec la nature l'emporte désormais sur les prétentions soi-disant éclairantes de l'*Aufklärung*, évoquée par les

« Vernunftwörter » et les « Nützlichkeitwörter ». Anna dénonce ainsi le pragmatisme des Lumières, qui la place sous le joug des castes et la mène ensuite à sa perte. Au moyen de cette projection dans l'horizon temporel de la parution du roman, la narratrice invite implicitement le lecteur à juger les relations hommes femmes deux siècles plus tard. La narratrice se garde toutefois d'imposer un jugement négatif, laissant plutôt œuvrer le contraste de l'idylle d'Anna avec la réalité et ses embûches, d'alors et d'aujourd'hui. Hasler plaide ainsi pour une égalité entre les sexes basée sur l'égalité et non un antagonisme irréfutable. Elle exprime un souhait analogue par la bouche d'Emily Kempin, qui se projette aussi dans l'avenir dans *Die Wachsflügel Frau*: « Im nächsten Jahrhundert werden die Männer wohl mehr Zeit haben, sich an die neuen Frauen zu gewöhnen. Sie werden es müssen, Kempin, das Rad dreht sich nicht zurück » (W., 152). Encore une fois, la projection effectue un bond calculé et atterrit à l'époque du lecteur. Emily Kempin meurt en 1901 et le roman paraît en 1991, juste avant l'entrée dans le XXI^e siècle. De façon implicite, le lecteur est invité à comparer les deux époques et à évaluer les progrès de la femme en société.

Cette problématique de l'amour rendu impossible en raison des castes trouve un écho dans l'opus *Tells Tochter* que Hasler publie en 2004, près d'un quart de siècle après la parution de son premier roman historique, *Anna Göldin*. Outre la problématique amoureuse, le titre fait d'emblée allusion à Guillaume Tell, le mythe fondateur par excellence de la Suisse, et interpelle d'emblée les lecteurs helvétiques, tout juste après les célébrations du 200^e anniversaire du *Guillaume Tell* de Schiller en 2004. La légende veut que le célèbre archer eût un fils et non une fille. La provocation de Hasler vient à point nommé. Or, le mythe de Tell permet à Hasler de visiter d'un point de vue critique la mythologie fondatrice de la Suisse en lui amalgamant une perspective féministe, comme nous le montrons au chapitre cinq. Ainsi, *Tells Tochter* pose le problème de la liberté amoureuse dans un tout autre contexte que celui d'*Anna Göldin*. Fille de patricien, Julie Bondeli appartient par ailleurs à une classe autrement plus élevée que la servante accusée de sorcellerie. Dans ce roman, Hasler fait également allusion à des siècles futurs dans le but d'actualiser l'Histoire à l'aube des années 2000 :

Julie verschließt diese Szenen im Gefühl der Ohnmacht tief in ihrem Innern. Nie wird sie eine Zeile über ihn schreiben, umsonst suchen die Literatinnen späterer Jahrhunderte, über die Briefe der Bondeli gebeugt, nach der Blutspur. Ereignisse von erschreckendem Weiß, ausradiert unter der unbarmherzigen Sonne der ersten Julitage von 1749. Später wird man sich wundern, mit welcher Heftigkeit sie sich

für den missverstandenen Rousseau einsetzt – die Einsamkeit meiner frühen Jahre, wird sie an Suzanne Curchod schreiben (T., 187).

L'année 1749 fait référence à l'exécution de Samuel Henzi, le professeur de Bondeli, avec qui la narratrice sous-entend une idylle amoureuse, sans en trouver la preuve. Par souci d'authenticité historique, la narratrice mentionne que cette relation présumée relève de l'hypothèse. Ce passage fictionnalise en outre les recherches de la narratrice, même si ce roman s'articule autour d'une structure bipartite. Malgré l'absence d'une narratrice intra et homodiégétique dans un récit initial, la narratrice hétérodiégétique mentionne ses recherches. Ce passage remplit donc deux fonctions : d'abord, se porter garant de la véracité historique en instituant une limite à la fiction, et ensuite actualiser l'Histoire pour le lecteur en la montrant telle une construction dont on tire les ficelles.

Ibicaba actualise aussi la mésaventure des émigrants helvétiques au Brésil en faisant allusion à un document que la narratrice décrit subtilement, évoquant de fait la méthode du romancier historique. Il ne manque pas de souligner le caractère historique du roman, telle une volonté de la narratrice homodiégétique de rappeler sa présence. Elle évoque donc l'allure générale de l'écriture de Davatz et sous-entend qu'elle a effectivement son compte-rendu de l'expédition sous les yeux : « *Hastig schob Davatz die mit seiner regelmäßigen Schrift bedeckten Blätter beiseite* » (I., 180). L'usage des sources visuelles procède du même type de fictionnalisation dans *Der Zeitreisende*. Hasler y décrit physiquement Clara Barton à l'aide d'une photo, une alliée de Dunant qui œuvre aux États-Unis :

In der Einsamkeit von Trogen und Heiden entsteht ihr Bild vor seinem inneren Auge. Er sieht sie als Vierzigjährige, der sensible Mund ist eine Spur zu breit, die hohen Wangenknochen geben dem Gesicht einen heiteren Zug. Die dunklen Augen voll spöttischer Zärtlichkeit. Ihr Haar ist das Schönste an ihr : füllig, von glänzend schwarzer Farbe. Aus Glen Echo bei Washington wird sie ihm ihr Foto nach Heiden schicken (I., 60-61).

À la toute fin de ce passage, la narratrice mentionne que la description se base sur une photo et qu'il ne s'agit pas d'une description littéraire, qui tente de conférer à un personnage fictif un aspect physique qui sied à sa personnalité. Ce travail des sources historiques impossibles à citer contribue à renforcer l'historicité du roman et l'impression de sérieux de la recherche historique de Hasler. Or, certains passages des romans font aussi directement allusion à ses méthodes de travail, sans toutefois recourir à des documents originaux.

À deux reprises, le roman *Ibicaba* fait référence au travail de Hasler par l'entremise des personnages. Alors que les colonisateurs entreprennent la longue marche qui mène à leur plantation respective, Davatz tombe de cheval, et en conclusion de cet épisode, une phrase attribuable au personnage de Barbara résume les propos du philosophe Ernst Bloch, qui font écho à une citation placée en incipit du chapitre – « *Einmal zog einer weit hinaus, das Fürchten zu lernen. Das gelang in der eben vergangenen Zeit leichter und näher, diese Kunst war entsetzlich beherrscht* » (I., 81). Le dialogue qui suit rappelle donc ces propos de Bloch dans une première phrase et, pour toute réponse, Davatz émet l'hypothèse que quelqu'un – implicitement Hasler – parlera de cette personne un jour.

*Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen.
Von dem wird man vielleicht noch erzählen, Barbara* (I., 102).

Un lecteur attentif ne manque pas de faire le lien entre ces paroles de Davatz et l'ensemble du roman, puisque l'ouvrage qu'il tient entre ses mains donne raison au protagoniste; Hasler lui redonne vie des décennies plus tard.

Le roman se termine également sur un passage analogue qui souligne le travail de la romancière, alors qu'un personnage secondaire, Salutz, commente le retour de Davatz en Suisse, en raison de son incapacité à s'adapter complètement à son pays d'accueil : « *Ein gnädiger Abgang. Diethelm lachte auf seine unbekümmerte Art. Er hat zu viel mitgebracht von drüben: seine Prinzipien, seine Erwartungen, sein Brustleiden auch. Salutz nickte. Für den Heldentod ist er nicht geschaffen; vielleicht wird er irgendwo als Dorfschullehrer oder Postbeamter uralt, gerät sanft in Vergessenheit!* » (I., 276). Le point d'exclamation souligne l'accent qu'ajoute Salutz à ses propos rapportés dans un discours indirect libre. Or, cette ponctuation peut être interprétée de diverses manières. On peut d'abord y voir le simple étonnement de Salutz quant au fait qu'un individu comme Davatz puisse apporter une si grande contribution sociale. D'autre part, il est aussi permis d'en faire une lecture ironique si on adopte la perspective de la narration. Par ce personnage secondaire, la voix évoque la contribution historique de son roman, qui évite que Davatz ne sombre dans l'oubli. Il s'agit donc d'une ironie dramatique, car le lecteur en sait plus que le personnage de Salutz, et le roman qui se termine élimine la possibilité qu'entrevoit ce

personnage secondaire. Davatz retrouve ses lettres de noblesse grâce au roman de Hasler.

Si ces passages actualisent l'Histoire dans *Ibicaba*, ils en dévoilent peu sur l'intention qui se cache derrière. Elle se donne toutefois à voir dans le contraste entre nature et culture, nature et civilisation. La famine qui sévit en Suisse, en raison de mauvaises récoltes dues à des intempéries et à l'industrialisation rampante, pousse les émigrants helvètes à tenter leur chance au Brésil. Dans un va-et-vient constant entre la Suisse et les plantations, le roman met en relief l'impact de l'homme sur la nature et tient implicitement un propos écologique tout à fait en phase avec une conscience environnementaliste qui prend de plus en plus d'importance à l'échelle planétaire à la fin du XX^e siècle, lors de la parution du roman. Le passage suivant invite le lecteur à comparer les effets de l'homme sur la nature à partir de 1798, donc environ 50 ans avant le départ de Davatz et ses acolytes pour *Ibicaba*, jusqu'à un futur éloigné du lecteur contemporain de Hasler :

Malthus hat schon Anno 1798 ein Chaos prophezeit, weil sich nach seiner Berechnung die Weltbevölkerung alle fünfundzwanzig Jahre verdoppelt und die Landwirtschaft mit diesem Wachstum in geometrischer Reihe nicht Schritt halten kann. Malthus meint, in zwei Jahrhunderten werde die Bevölkerung zu den Lebensmitteln im Verhältnis von 256 zu 9 stehen; in drei Jahrhunderten von 4096 zu 13; und in 2000 Jahren werde es beinahe unmöglich sein, den Unterschied zu berechnen (I., 53).

Cette citation d'un document authentique s'applique tant à la conception du monde des colonisateurs suisses qu'à celle de la narratrice homodiégétique de 1988, année de la première édition du roman. Si les pays développés d'aujourd'hui ne souffrent pas de sous-alimentation comme c'était le cas en Suisse alors, d'autres pays subissent le contrecoup de l'expansion économique de l'Occident. Les ressources planétaires ne suffisent pas. Même si l'intention des romans de Hasler se dévoile parfois de façon implicite seulement, son propos s'avère beaucoup plus engagé qu'il y paraît de prime abord. Même vingt ans après sa parution, le roman ne perd rien de son actualité, les enjeux environnementaux n'étant pas réglés. *Der Riese im Baum* défend un point de vue analogue en opposant le géant ostracisé, symbole de la nature, à l'exploitation forestière et touristique des Alpes, un aspect du roman développé au chapitre suivant. Cette perspective se dévoile implicitement, par le choix du sujet, et non par des passages faisant allusion au présent.

Au chapitre de l'intention et de l'actualité, les romans historiques de Hasler peuvent donc être rassemblés en un dénominateur commun de gauche, en faveur de la protection de l'environnement, du pacifisme et des minorités. Ses romans fictionnalisent tous des enjeux cruciaux auxquels les Hommes n'ont pu apporter de solution convaincante. Hasler étaye donc ces enjeux globaux par le truchement d'un destin individuel en faisant preuve de beaucoup d'adresse sur le plan narratif. Chaque roman se joue en effet subtilement des schémas narratifs qu'il institue : l'imbrication des passages authentiques respecte l'autonomie des sources en les signalant par l'italique, mais leur fictionnalisation impose l'interprétation à leur donner dans le contexte de la fiction; lorsque le roman s'articule autour d'une structure tripartite à deux voix, il évoque tout de même le travail de l'Histoire de la narratrice homodiégétique du début du roman dans le cadre du récit extra et hétérodiégétique à la troisième personne, pour éviter que la fiction historique ne se referme sur elle-même et ne suscite plus de réflexion sur le présent. Tout en finesse, Hasler tire ainsi profit de la flexibilité de son schéma narratif pour guider la réflexion du lecteur sur le présent. La mise en récit de son alter ego dans le roman, très évidente avec la narratrice homodiégétique et subtile dans le schéma bipartite, actualise de façon ponctuelle les événements pour le lecteur par le biais de projections dans le futur. Hasler crée ainsi un équilibre tout en nuances entre l'implication émotionnelle du lecteur et sa réflexion, en tant qu'il peut s'identifier aux personnages principaux et s'en distancier par rapport à son présent.

3. Marginalité et société

Tour à tour, les protagonistes de Hasler se mesurent à l'étroitesse d'esprit de leurs contemporains et n'échappent pas à une catégorisation qui s'impose d'emblée, celle du marginal ou de l'*Außenseiter*. Cette récurrence de la persona non grata révèle que Hasler s'intéresse, au-delà du personnage, à l'archétype même de l'altérité et à la réaction que ce phénomène suscite chez la majorité – individu et masse s'avèrent indissociables à cet égard. Le présent chapitre prend donc à tâche de comparer leur destin dans l'ensemble, sans respecter la chronologie de parution des romans ni celle de la naissance des personnalités historiques choisies. Pour ce faire, notre analyse comporte deux volets. Le premier caractérise le lien qui unit l'instance narrative au protagoniste et mène à une lecture des personnages sous l'angle des marginaux intentionnels ou existentiels, pour reprendre les catégories développées par Hans Mayer dans l'ouvrage intitulé *Außenseiter*⁷³. Pour sa part, le second volet évalue dans quelle mesure certains protagonistes parviennent tout de même à se forger un espace de liberté en deçà de la marginalité, soit au moyen du rêve, soit par une resignification identitaire qui rend productif le point de rencontre entre société et altérité.

Avant de procéder à une analyse plus poussée, il convient cependant de rappeler brièvement en quoi les personnages principaux de Hasler répondent au dénominateur commun du marginal. Accusée de sorcellerie, la servante Anna Göldin doit fuir et taire son identité dans son propre pays, alors qu'elle ne parvient jamais à trouver un endroit où se fixer. Pour sa part, le géant Melchior Thut se fait exploiter par Vögeli qui l'exhibe dans les foires tel un monstre, le symbole même de l'altérité. De son côté, Emily Kempin échoue dans sa tentative d'intégrer le marché du travail dans une Suisse rébarbative qui consent à lui donner un diplôme de juriste, mais auquel aucun emploi ne se rattache. Son retour des États-Unis s'avère des plus amers : elle finit dans un institut psychiatrique. L'autre « femme savante », Julie Bondeli, est stigmatisée, car elle entend bien braver les conventions dictées par son rang. Dans *Ibicaba*, Thomas Davatz et les émigrants helvétiques, des exclus pour la plupart, s'installent au Brésil faute de pouvoir vivre convenablement en Suisse.

⁷³ Hans Mayer, *Außenseiter*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1975c, 1981.

Même Henri Dunant, le fondateur de la Croix-Rouge, doit vivre en ermite, étouffé par les dettes, avant de recevoir le prix Nobel de la paix à la onzième heure.

3.1. Les visages de la marginalité en société

Il va sans dire que les premières pages d'un roman s'avèrent déterminantes pour la caractérisation des personnages. Chez Hasler, l'instance narrative adopte dès le début un point de vue qui ne se dément pas par la suite et établit la marginalité du personnage principal. Le roman *Der Riese im Baum* s'avère celui qui aborde le plus explicitement la question d'entrée de jeu, en plaidant en faveur d'un relativisme de la marginalité. La première mention du géant le donne en effet à voir dans son refuge qui l'exclut du social, sa maison dans l'arbre, alors qu'il observe l'étudiant Ebel par un trou de la cloison (v. R., 10). Dans ce cas, le différent n'est pas l'apanage du géant, mais plutôt celui de l'étranger qui s'aventure dans des contrées inconnues. La perspective narrative change ensuite et adopte celle d'Ebel (v. R., 11) en mettant ainsi en parallèle leur appréhension respective de l'autre : Melchior réagit devant le visiteur étranger avec la même fascination que ce dernier éprouve pour cette région montagneuse et le géant. À la suite de cette mise en parallèle, les deux protagonistes se font face et suscitent de la peur chez l'autre :

Erschrocken bemerkte Ebel, wie die Gestalt mit weitausgreifenden Schritten auf die tetzte Hütte im Tal zuing. Der vermeintliche Hund an seiner Stelle wurde im Näherkommen zu einer Kuh.

Der Riese musste den Fremden entdeckt haben, er stand still, Schreck spielgelte den Schreck des Beobachters. (R., 12-13)

Se voir dans le regard de l'autre sème l'insécurité. Sur le plan discursif, la forte récursivité du vocable *fremd* engendre une inversion des valeurs, car la narratrice introduit tous les personnages secondaires en utilisant la dénomination *der Fremde* : Melchior observe *den Fremden Ebel* que la narratrice ne nomme pas d'emblée; *der Fremde Ebel* suscite du reste une curiosité certaine chez les jeunes filles qui l'examinent sous toutes ses coutures (v. R., 13); les groupes de touristes qui visitent la région se voient aussi présentés en tant qu'étrangers, en tant que *Fremden* (v. R., 17). Ainsi, l'amorce du roman insiste sur la perspective de Melchior, qui expérimente également la rencontre de l'Autre, même s'il constitue le personnage que d'aucuns taxeraient d'emblée de différent.

La marginalité n'est donc que contextuelle; le soi est toujours l'autre d'un autre soi et vice versa. Pour appuyer ce postulat, Hasler insiste sur l'humanisme de Melchior qui souffre du manque d'empathie des autres à son égard : « *Was fragen die Menschen danach, dass auch er sie verändert vorgefunden hat, fremd, lächerlich verzwergt, er kann ihnen auf die Köpfe sehen, nimmt ihre zappelnden, kleinen Schritte wahr, die putzigen, fahrigen Bewegungen ihrer Gliedmaßen* » (R., 25). D'emblée, la marginalité s'avère donc une question de perspective que vient relativiser la narration de Hasler, laquelle varie entre un point de vue intimiste qui présente tantôt la perspective du personnage principal, tantôt la perspective extérieure de ceux qui l'entourent. Ainsi, la narratrice prend le parti du personnage principal, sans toutefois condamner directement la réaction du commun des mortels à son endroit.

Dans *Anna Göldin*, l'amorce du roman établit encore plus clairement un lien d'empathie entre la narratrice et la prétendue sorcière. D'emblée, une phrase nominale insiste sur le destin funeste d'Anna en formant à elle seule un paragraphe :

Anna, traurige Berühmtheit.

Steine, wo man hinschaut, wenn man auf ihrer Spur zurückgeht. Dort, wo die Göldin herkommt, im Sennwald, sind Wiesen und Äcker abschüssig, voller Geröll, Felsen wachsen aus ihnen heraus, Berge mit Zacken, Hörnern, Bröckelgestein (A., 7).

Hasler fictionnalise d'entrée de jeu le sentiment qui accompagne la narratrice alors qu'elle effectue le travail de recherche préalable à la rédaction du roman et souligne, dans le cas présent, la visite du cimetière où se trouve la dépouille d'Anna. Cette visite s'inscrit explicitement sous le jour de la désolation suscitée par le prédicat tragique de ce destin. À cela s'ajoute une insistance sur le motif de la pierre, seul élément constitutif de cet aride paysage, qui symbolise la fixité des conventions de l'époque qui s'opposent à Anna, cette marginale allant par monts et par vaux.

Quelques lignes plus loin, la narratrice effectue une analepse et retrace le parcours de la prétendue sorcière, d'un poste de servante à l'autre, en reprenant le motif initial de la pierre. À la lumière de cette mise en parallèle, le destin du

personnage semble suivre un tracé aléatoire, à l'opposé de celui des pierres, et défie de la sorte l'ordre naturel des choses.

Schon früher war sie im Glanerland gewesen, war weggezogen, zurückgekommen, hatte mehrmals die Stelle gewechselt, eine vertrackte Spur. Hierhin, dorthin. Und das in einem Alter, wo sich andere längst festgesetzt haben. Das macht sonst keine Frau. Wenigstens keine aus ihrem Stand. Das Gesetz der Steine aufheben, die dort liegen bleiben, wo sie hinfallen. Im Sennwald hätte sie bleiben sollen, sagen die Verwandten. Man bleibt, wo man hingehört. Wer nicht bleibt, gehört nirgends hin. Selber schuld. (A., 9)

Les dernières phrases de cette citation replacent le lecteur dans le contexte de l'époque et sous-entendent que le destin d'Anna s'inscrit en faux par rapport aux conventions sociales pour deux raisons : d'abord, parce qu'elle fait fi du rôle réservé à la femme, et ensuite parce qu'elle défie les lois naturelles, à l'opposé des pierres qui respectent leur essence d'éléments assujettis à leur environnement⁷⁴. Ainsi, la narratrice insiste d'entrée de jeu sur le fait qu'Anna demeure en perpétuelle recherche d'un lieu d'appartenance qu'elle ne trouve jamais, étant donné qu'elle se soustrait au consensus social et s'expose à la sanction du groupe qui s'exprime dans sa mise en accusation pour sorcellerie. La narratrice homodiégétique du début du roman exprime donc son empathie qu'elle transmet au lecteur, tout en montrant l'inconfort que suscite la marginalité chez la masse; la survie d'Anna dépend de son respect des caractéristiques ontologiques de la femme, une situation de *double-bind*, un choix impossible entre soi et les autres.

Ce début de roman rappelle sans contredit la prémisse narrative de *Die Wachsfügelfrau*, telle que présentée au premier chapitre et selon laquelle Emily Kempin n'a toujours pas droit de cité un siècle après sa mort. Le parti pris de la narratrice pour ses figures romanesques féminines ne fait ainsi aucun doute, tant dans le cas d'Anna Göldin que d'Emily Kempin. Dans celui de Julie Bondeli, qui souffre d'une mise à l'écart sociale en raison de son statut de femme trop savante, la narratrice se fait plus discrète, car ce roman ne s'articule pas autour d'une structure tripartite avec une première voix assimilable à celle de l'auteure. Sa caractérisation de marginale s'opère plutôt dans le regard de son autre contemporain. Le roman

⁷⁴ Le prochain chapitre traite de la conception de l'Histoire développée dans les romans et met plus en avant le motif de la pierre en tant qu'un *pars pro toto* qui exemplifie la temporalité de la nature face à celle de l'Homme. V. p. 109-114.

s’amorce pour ce faire dans la perspective du médecin Zimmermann qui se déplace pour l’ausculter. Avant la rencontre, la narratrice hétérodiégétique relate ce que Zimmermann a appris sur sa patiente en correspondant avec Wieland, lequel avait jeté son dévolu sur Bondeli. La narratrice nous donne ainsi accès aux pensées de Zimmermann qui donnent à voir toute l’ambivalence autour de Julie :

In seinem Geist sah er ihn mit Gruppen von Gästen bevölkert. Es hieß, Julie Bondeli empfangen in ihrem Salon, den sie spöttisch «meine kleine Sorbonne» nannte, nicht nur tout Berne, auch ausländische Gelehrte und Politiker kehrten hier ein, nirgends finde sich eine geistreichere, vergnüglichere Unterhaltung! Mißfiel auch manchen Bernern, dass eine junge Frau sich auskannte in Mathematik und zeitgenössischer Literatur, war man doch stolz eine Patriziertochter vorzeigen zu können, die ein berühmter deutscher Dichter als die witzigste und klügste ihres Geschlechts in der Schweiz bezeichnet hatte (T., 6).

Avant toute chose, la narratrice qualifie la protagoniste à partir d’une perspective extérieure qui a pour effet de critiquer le conservatisme des élites bernoises avant d’établir un lien entre sa santé chancelante et ses sentiments, surtout à la suite de l’exécution de Samuel Henzi. Le roman élabore ensuite comment l’amour interdit pour celui-ci fragilise la position de cette femme éduquée, qui non seulement revendique l’amour libre, mais aussi son autonomie et le droit de travailler.

À l’instar du roman *Tells Tochter, Der Zeitreisende* souligne d’entrée de jeu l’isolement social de Dunant, qui vit à la manière d’un ermite, et suscite de fait une certaine curiosité. Hasler amorce la seconde trame narrative du roman avec une description physique de Dunant qui le présente selon la perspective d’un personnage secondaire anonyme, tout à fait accessoire. L’entrée du personnage historique principal dans le roman insiste donc sur l’effet qu’a sur autrui la figure mise à l’écart de l’univers social.

Der Mann wusste, dass er auffiel. Der weiße lange Bart fiel auf und der abgetragene Beerdigungsanzug. Manchmal hielt er im Gehen inne, bückte sich auf der Straße nach einem Steinchen, ließ es in die Tasche gleiten.

Ein Bauer, der eine Kuh vor sich her trieb, stand still und starrte ihn an.

Der Mann ging jetzt schneller, an Bauerngärten vorbei und lockeren Baumbeständen, hinter denen sich kleine Pensionen und Hotels verbargen, Heiden, ein aufstrebender Luft- und Molkenkurort im hügeligen Gelände der Voralpen. (Z., 7).

Ce passage crée une proximité momentanée entre le lecteur et le protagoniste, qu’une focalisation accentuée par une fusion des perspectives des deux personnages. Avant d’entrer dans la psychologie du personnage et de présenter les réalisations qui lui ont valu le premier prix Nobel de la paix, Hasler insiste d’abord sur l’isolement de la figure romanesque et fait ainsi aussitôt obstacle à l’aura de succès

qui l'accompagne habituellement. À cette fin, la focalisation s'opère par la simple mention du regard du fermier, dans une phrase qui forme à elle seule un paragraphe. Cette exposition de type scénique inscrit momentanément le lecteur dans la perspective d'un personnage secondaire de l'époque, dont il adopte le point de vue distancié par rapport à Dunant. La phrase qui commence le paragraphe suivant signale le retour d'une narration hétérodiégétique avec l'alinéa et la répétition de « *Der Mann* », un rappel du premier mot du récit bipartite.

Même si Hasler rédige un roman historique sur l'une des personnalités helvétiques les plus connues et dont les réalisations ne cessent d'avoir des suites positives aujourd'hui, elle coupe ainsi court à toute mythification de l'individu. En soi, la fictionnalisation de la vie d'une personnalité historique qui a connu un tel succès constitue une exception dans l'œuvre de Hasler – le géant Melchior meurt dans l'oubli, nul ne sait où se trouve sa dépouille; la sorcière est exécutée; Davatz se voit forcé de rentrer en Suisse; Julie Bondeli et Emily Kempin ne peuvent mettre leur savoir en pratique. Cependant, l'insistance sur la marginalité de l'ermite Dunant dès les premières pages du *Zeitreisende* suffit à l'inscrire dans la même lignée que les autres, qui, chacun à leur façon, posent la question du différent. Il enfourche en effet le même cheval de bataille qu'Emily Kempin et Julie Bondeli en se vouant à la cause des femmes et, du reste, se voit affligé par les mêmes préjugés. Au-delà de cette catégorisation première dans le roman, il convient maintenant de se pencher sur les différents types de marginaux et de problématiser les conséquences liées à ce statut plus que précaire.

3.1.1. Les deux visages principaux de la marginalité selon Hans Mayer

Dans l'ouvrage intitulé *Außenseiter*, Hans Mayer remonte au berceau de la civilisation et esquisse brièvement l'évolution littéraire des figures marginales, de la tragédie grecque à nos jours. Essentiellement, la littérature se passionne depuis toujours pour la singularité, l'inouï. Rien de plus lassant que l'ordinaire. Or, Mayer en vient à introduire, à la suite de son commentaire portant sur des œuvres relevant du canon européen, une distinction entre les marginaux de nature soit intentionnelle, soit existentielle. Selon sa définition, le marginal intentionnel se réclame du comique, puisqu'il se fait l'artisan de son exclusion; cet être se plaît – ou

se complaît – dans son rôle d’original que l’on prend peu au sérieux, tel le fou qui, bien que taxé d’hérésie, s’avère souvent plus clairvoyant que ses détracteurs. Dans ce cas, il s’agit plutôt d’un retrait volontaire du monde que d’une disgrâce sociale – Mayer évoque à cet égard les héros d’Aristophane qui détonnent par le fait de leur lucidité dans la déraison généralisée.

A contrario, le marginal existentiel relève du tragique, car son essence même l’exclut sans équivoque, sans autre détermination possible. Les Don Quichotte, les Eulenspiegel et les Hamlet de ce monde sont du nombre; aucun n’échappe au poids de la dure condamnation infligée par ses semblables. En vertu de son irrévocabilité, le tragique associé aux marginaux de nature existentielle fascine Mayer d’autant plus lorsqu’il se vit sans héroïsme ni fausse modestie :

Auch hier jedoch muss zwischen der intentionellen und der existentiellen Grenzüberschreitung unterschieden werden. Wer die Grenze überschreitet, steht draußen. Titanismus mochte man nennen, was willentlich, in prometheischer Auflehnung, unternommen wurde. Signiert mit Blut, wie beim Teufelspakt des Faustus. Gehorsam den Stimmen wie bei Jeanne d’Arc. Wie aber, wenn der Übertritt ins Abseits und Außen durch Geburt auferlegt war: durch das Geschlecht, die Abkunft, die körperlich-seelische Eigenart? Dann wurde die Existenz selbst zur Grenzüberschreitung⁷⁵.

Dans ce passage, Mayer fait allusion tant aux femmes, aux juifs qu’aux homosexuels dont l’existence, parjure pour certains, transgresse malgré elle les conventions. Hormis le fait que la femme ne constitue en rien un groupe minoritaire, la littérature la traite comme telle, comme si son individualité et ses tentatives de légitimation par rapport à l’homme relevaient de l’aberration. Mayer y voit une corrélation directe avec le constat d’échec du projet des Lumières. Il soutient qu’en tentant de concrétiser les idéaux de justice, de tolérance, de fraternité, et de les étendre à toutes les couches sociales, l’*Aufklärung* transforme la femme en esclave au fur et à mesure que la société bourgeoise s’implante aux XIX^e et XX^e siècles. D’emblée, le principe de concurrence de ces sociétés capitalistes présuppose un système qui évacue l’égalité des chances, où l’équité fait donc office d’un fondement juridique abstrait, libre d’être perverti. Ainsi, la question de la marginalité se nourrit à même l’échec du projet des Lumières. Une analyse des figures romanesques de Hasler, qui prend appui sur les types de marginaux développés par Mayer, permet de mettre en avant des similarités de la

⁷⁵ V. Hans Mayer, *op. cit.*, p. 18.

fictionnalisation des différents personnages et de problématiser la critique qu'effectue l'auteure des Lumières par leur entremise.

3.1.1.1. La marginalité existentielle et sa mise en spectacle

D'entrée de jeu, force est de constater que la majorité des protagonistes principaux de Hasler sont des femmes et que leur sexe en fait a priori des figures littéraires marginales d'ordre existentiel. Toutefois, d'autres facteurs doivent forcément être pris en considération, puisque plusieurs personnages masculins figurent aussi dans cette catégorie. Ce constat saute d'abord aux yeux dans le cas du géant Melchior, dont l'étrangeté grandit à la même vitesse que la taille de ses vêtements. Contrairement aux autres *Außenseiter* masculins de Hasler, comme Davatz et Dunant, la marginalité du géant dans l'arbre se vit sur le mode existentiel, puisque sa nature même l'y condamne. Il en va de même pour Anna Göldin, car les accusations de sorcellerie qui pèsent contre elle ont pour effet de la dépouiller de ses attributs humains. Du fait de leur marginalité existentielle, Melchior et Anna subissent le coup de la masse qu'ils déstabilisent. Ils mettent en effet au jour les failles de l'homme soi-disant éclairé qui se voit confronté à des phénomènes qu'il ne peut expliquer, d'où une volonté de les aliéner par une mise en spectacle déshumanisante.

Or, si l'étiquette du géant ou celle de la sorcière confine ces deux personnages à la marginalité, leur statut social moindre constitue une première assise justifiant l'instrumentalisation de l'individu sans recours. Le statut social de la famille d'Anna Göldin s'avère en effet le point de départ de sa marginalité, que sa relation ambiguë avec le Dr. Tschudi vient exacerber; son procès a sans doute pour but de cacher son adultère, qui risque de lui faire perdre son poste de juge et de conseiller municipal. Issue d'une famille sans le sou dont la situation s'aggrave à la mort du père, Anna est chassée du domicile familial dès le début de sa puberté, signe qu'elle doit prendre mari en raison du risque de devenir un poids supplémentaire si une grossesse advient. Dès lors, le malheur s'acharne sur Anna : il lui est impossible de se marier; elle subit un premier procès, car on l'accuse d'avoir tué son nouveau-né illégitime chez les Zwicky; l'arrivée chez les Tschudi la mène à sa perte. À peine installée, elle subit le sort réservé aux servantes. Alors que la femme du Fünferichter Tschudi prend le thé avec ses amies et que le ton monte, l'hôtesse rétablit l'harmonie en critiquant Anna : « *Frau Becker, die Verstimmung der Hausherrin bemerkend, versuchte durch ein allgemeines Thema*

abzulenken, sagte, auf den Rock der Göldin anspielend : Oh, diese Domestiquen, heutzutage. Der Seufzer fand Zustimmung. Frau Tschudis Blick löste sich vom Décolleté » (A., 28). Rien de plus efficace que de critiquer la servante pour créer un consensus et imposer le décorum. Dans un court passage qui précède cette anicroche, la narratrice relate un incendie ayant fait des ravages de Glaris jusqu'à la Forêt-Noire en 1861. Faute d'avoir identifié un coupable, la responsabilité du brasier fut attribuée à une domestique (v. A., 26). Ainsi, la narratrice propose, dès le début de roman, une piste d'explication qui sous-entend que l'on accuse Anna Göldin, même si la maladie d'Anna Migeli ne débute qu'après son départ. Une appartenance aux couches inférieures de la société prédispose à une éventuelle mise à l'écart, voire la recherche d'un bouc émissaire.

Dans le cas de Melchior Thut, la pauvreté pousse ses parents à le livrer au forain Vögeli, car il met en péril les finances de la famille, qui lui reproche son *Riesenappetit* (R., 14), même s'il tente de manger le moins possible dans l'espoir de mettre un terme à sa croissance (v. R., 23). La pauvreté des Thut ouvre donc la porte à la transformation du géant en un lucratif phénomène de foire même s'il ne s'engage pas dans cette voie de plein gré. Comme Anna Göldin, Melchior Thut se voit chassé par sa famille pour des considérations pécuniaires. Or, à la différence de la prétendue sorcière, la mise à l'écart de Melchior découle d'un second facteur, son anomalie physique à l'origine d'un changement de perception chez les membres de sa famille et d'un inconfort certain. Ce que l'on attribue d'entrée de jeu à de la simple singularité se transforme rapidement en monstruosité. Sa mère raconte : « *Aber bald haben die Füße auch über den neuen Schlafsack hinaus geschaut, und immer noch waren sie geschwollen, das Prickeln, Spannen in den Gliedern immer noch da. Da ist es uns unheimlich geworden. Jeder Baum, jedes Tier hat doch sein Maß. Wenn eine Staude oder ein Strauch unkontrolliert ausschießt, wächst er sich zutode, sagt man* » (R., 22). Ainsi, la taille du colosse défie toutes les normes physiques propres à l'espèce humaine et suscite de là un sentiment d'inquiétante étrangeté chez son entourage. Le vocable « *unheimlich* » – « étranger » – ne se résume pas ici au sens figuré freudien⁷⁶ et peut également se lire au sens propre de « *un-heimlich* » – « sans foyer » –, dans la mesure où Melchior se voit pratiquement banni du domicile familial et condamné à vivre à l'écart, dans sa maison dans l'arbre.

⁷⁶ Voir Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)* (1919), trad. par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Gallimard, 1933, (banque de textes classiques), http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf (consultée le 1 mai 2010).

Dans son désarroi, la mère de Melchior se tourne vers les hommes de science et les religieux. Cependant, plusieurs scientifiques de l'époque instrumentalisent Melchior pour étendre leur savoir et en tirer profit : à leur première rencontre, Ebel ne peut s'empêcher d'imaginer le squelette du colosse exhibé à titre de rareté dans la collection médicale de l'université de Francfort (v. R., 19); Lavater tient également à l'ausculter; le forain Vögeli saute pour sa part sur l'occasion de s'enrichir. Ainsi, la monstruosité de Melchior devient un cas scientifique et un objet de foire. Impunément, ses parents acceptent la proposition de Vögeli sans tenir compte de l'avis de leur fils – « *Ich will nicht fort, sagte Melchior* » (R., 32). L'étrangeté et la pauvreté court-circuitent toute empathie. Même Vögeli, qui parcourt toute l'Europe aux côtés de Melchior, ne comprend que sur le tard que ce dernier a une sensibilité plus qu'humaine : « *Einmal hat Vögeli ihn in Amsterdam weinen gesehen. Schau mal an, hatte er erstaunt ausgerufen, du hast Gefühle wie unsereins? Du bist also ein gewöhnlicher Mensch, inwendig, meine ich? Das hätte ich nicht gedacht* » (R., 98). L'étrangeté de Melchior le relègue donc au statut d'animal, ce qui justifie d'une part qu'on l'exhibe et le traite avec la plus grande cruauté, faisant ainsi abstraction de ses sentiments.

Les religieux instrumentalisent Melchior tout autant. Lorsque sa mère s'enquiert auprès du prêtre pour tenter de trouver une raison au gigantisme de son fils, elle n'obtient que des bribes d'explications peu plausibles, car le religieux met la croissance du gaillard sur le compte de la nature : « *Wer weiß, was ihn gesäugt, was ihn genährt hat! Unheimlich die Orte, wo die Felswände, die Bäume unter sich sein wollen. Lasst ihn abends nicht über den Bezirk der Drachtraufe hinaus, Frau. Wo die Natur noch nicht gezähmt ist, hat sie über den Menschen Macht* » (R., 22). Ainsi, la nature non maîtrisée détiendrait un pouvoir d'ordre quasi magique, à la source de phénomènes inexplicables. Cette nature anarchique se vengerait donc de l'homme qu'elle perçoit comme un intrus sur son territoire⁷⁷. Déjà, ce passage sous-entend les limites des Lumières, puisque l'incompréhension d'un tel phénomène n'engendre pas une fuite en avant, mais plutôt un retour de l'obscurantisme. Selon sa conception d'elle-même en tant que projet à réaliser, l'*Aufklärung* ne prévoit pas ce retour du balancier, le changement de l'idéal en son contraire.

⁷⁷ La première partie du prochain chapitre, qui se penche sur la conception de l'Histoire véhiculée par les romans historiques de Hasler, met en parallèle une notion du temps à l'échelle humaine et une autre à celle de la nature, deux versant opposés. V. Chapitre 4, p. 108-117.

Même Lavater, cet autre religieux pour le moins célèbre, utilise le gigantisme inexplicable de Melchior pour propager des visées à l'encontre des femmes. Selon ses dires, la mère porte la responsabilité des naissances: « *Pfarrer Lavater, der berühmte Schriftsteller aus Zürich, soll geschrieben haben: Riesen- oder Zwergenwuchs entstehe durch die Imagination der Mutter* » (R., 75). Lavater met ainsi la faute sur la mère en vertu d'une absence d'explication scientifique. La femme renferme donc en elle la déroute, la perversion du monde rationnel de l'homme. Les marginaux de Hasler mettent donc en relief la coexistence de deux ordres, l'un basé sur les avancées des Lumières, l'autre puisant sa source dans l'obscurantisme. Le premier doit en principe triompher sur l'autre, un processus plus long dans les contrées reculées.

Toujours dans *Der Riese im Baum*, le personnage d'Ebel, lui-même en phase avec les idées nouvelles, constate la lente progression du positivisme de l'*Aufklärung* qui peine à rejoindre les endroits éloignés des grands centres et les gens peu éduqués. À son avis, la région du géant semble toujours obéir à des lois issues d'une autre époque : « *Hier hielt sich versteckt, was illuminierte Geister aus den glänzenden Zentren Europas vertrieben hatten: Aberglaube, Verstocktheit, Phänomene jenseits menschlicher Vernunft wie dieser Riese. Baum- und Erdgeister, Halbwesen waren aus den modisch gestutzten Parks geflüchtet, hatten ein Refugium gefunden in den Bergen* » (R., 26). Ainsi, Ebel constate les limites des conceptions éclairantes et la résurgence des croyances populaires devant l'inintelligible. En aucun cas, le projet *Aufklärung* n'arrive à éradiquer définitivement toutes sortes de superstitions ou la peur devant l'inconnu. À cet effet, Hasler parsème son roman de nombreuses maximes populaires et de conceptions étriquées sur le fait par exemple que les femmes rêvent trop et qu'elles sont influençables, à l'image de l'eau qui se laisse modeler par les éléments extérieurs (v. R., 77). Elle insiste de la sorte sur la coexistence de modes de pensée irréconciliables : le positivisme des Lumières et les superstitions, souvent associées à l'époque du Moyen-Âge ou à leur regain de popularité lors du romantisme. On constate la même stratégie dans le roman *Anna Göldin*, également truffé d'une foule de superstitions qui touchent entre autres les femmes, qui ne doivent pas regarder dans un miroir ni toucher de l'eau froide lorsqu'elles ont leurs règles (v. A., 67).

Le destin de cette contemporaine du géant Melchior montre également que les intellectuels se butent malgré eux aux limites de l'esprit, puisque la prétendue sorcière remet également en question les lois de la logique, dès que la jeune Anna Migeli se met à cracher des objets métalliques qu'elle aurait ingérés en mangeant une pâtisserie – *ein Leckerli* – offerte par Anna. Impuissants, certains défenseurs des Lumières assistent au retour d'un obscurantisme irréconciliable avec leur nouveau mode d'appréhension du monde. Ce conflit surgit au sein même des membres du *Lesecommun* dont plusieurs prennent part à « l'affaire Göldin ». On y débat du lyrisme et de la religiosité des œuvres de Geßner et de Bodmer, que l'on oppose volontiers aux idéaux des enfants terribles français, Rousseau et Voltaire. Toutefois, certains tenants des Lumières soutiennent que leurs idéaux devraient être appliqués lors du procès : « *Manchen Leuten im Glanerland würde es wohl convenieren, zuerst das Natürliche zu suchen, sagte Cosmus Heer. Etwas vom Esprit der Enzyklopädisten würde da nichts schaden. Noch immer, das sei im Göldin-Handel zu sehen, werde der Teufel an den Hörnern herbeigezerrt, wenn man mit natürlichen Erklärungen nicht weiterkommen* » (A., 128). Cette constatation souligne le recours quasi systématique aux croyances moyenâgeuses, dès que la logique semble faillir. Ainsi se résume tout l'enjeu du cas Göldin, soit le désir pour certaines élites de mettre en œuvre les idéaux de la pensée éclairante, soit la volonté pour d'autres de garder les croyants sous l'emprise de la religion et de protéger de cette manière les membres de la famille Tschudi, et ce, même aux dépens d'un bouc émissaire sans défense.

Pour ce faire, les élites feignent l'ignorance. Dans un rapport sur la maladie de la petite Anna Migeli, le docteur Marti laisse en suspens une question qui sous-entend qu'il existe vraisemblablement une catégorie d'êtres particuliers apparentés à la servante : « *Haben wir denn wohl eine vollkommene Gewißheit davon, ob es nicht in den Luftgegenden eine Gattung von Geschöpfen gibt, die weder gute noch böse Engel, noch Seelen abgeschiedene Mittelwesen sind, halb Engel, halb Mensch ?* » (A., 173). Cette remarque montre, d'une part, le désarroi des classes scientifique et religieuse et, d'autre part, une tentative de priver Anna de son statut humain et de légitimer de la sorte toutes les abominations qu'on lui inflige. Ainsi, on justifie sa marginalisation par un caractère hybride plus que factice. On assiste donc à l'émergence d'une multitude de clichés :

Die Sitzung ging weiter, aber die Anwesenheit der Hexe war zu spüren, es knisterte, Gedanken wurden angefacht, heimliche Wünsche. Einer flüsterte seinem Nachbarn zu, letzte Nacht seien Hexen nackt auf gesalbten Besen durch seinen Traum geritten. Darauf der andere: Der fleischliche Umgang mit einer Hexe steigere die Potenz, das sehe man, mit Verlaub, am Beispiel des Doktors Tschudis, seine Frau sei guter Hoffnung mit dem Elften (A., 174).

Une « *Hexenfieber* » (A., 218) imprègne donc les consciences et, même si l'on reconnaît que plusieurs de ces conceptions paraissent pour le moins insolites, elles résistent à toute opposition. L'armurier Freuler dénote l'absurdité des procédures qui veulent qu'Anna Göldin soit enchaînée : « *Was nütze das schon, sagte der Waffenschmied Freuler. Solche Leute gingen auch durch verschlossene Türen. Sie besäßen das Springkraut, die Schlösser gingen von selbst auf* » (A., 174). Malgré cette incohérence, on respecte les façons de faire.

La narratrice insiste sur ce clivage entre les élites alors que Cosmus Heer relate quelques cas dont Wieland fait état dans le *Teusche Merkur* : une jeune fille du même âge que la petite Anna Maria Tschudi souffrait régulièrement de convulsions associées à une manifestation du mal; en lui proposant de l'argent, le médecin parvint alors à lui faire avouer sa machination. À la suite de cet exposé, un membre de l'assemblée demande si l'on avait fouillé les effets personnels d'Anna Maria. Indigné, le Camerarius prétend savoir reconnaître de vraies convulsions. Il nie ainsi que la situation de la petite dépasse largement leurs compétences médicales. De là naît un sentiment d'urgence chez la famille Tschudi qui, en raison de cette discorde, décide d'éconduire du jury tous les membres en contact avec le docteur Zwicki, l'ancien employeur de la sorcière. Ainsi, toutes les voix dissidentes se voient écartées. Anna Göldin se trouve seule devant ses adversaires, qui ont éliminé des alliés éventuels. De ce fait, l'organisation censée remédier aux abus s'avère pervertie malgré les idéaux qu'elle se targue de défendre : un autre paradoxe de la pensée éclairante.

Le procès et l'exécution revêtent alors les atours de la théâtralité digne d'un spectacle grotesque où convergent tant la mise à mort de l'individu soi-disant fautif que la marginalité qu'il symbolise. Dès lors, on ne ménage aucun effort pour donner la perfide en spectacle : on l'escorte enchaînée jusqu'à sa cellule; on lui fait subir la torture, nue, au tribunal. Le tout culmine lors de sa décapitation sous l'épée. À l'instar d'un *happening* social, l'acte final prend l'allure d'une fête : « *Die*

Arbeit ruht, das Volk von Glarus und den umliegenden Talschaften strömt zusammen, auf dem Spielhof haben sich die sechzig Männer des Rats aufgestellt, die Federbüsche der Hellebardiere wehen, die scharlachroten Mäntel der Weibel. Feierliches Gepränge um Annas Tod » (A., 218). Festive, la foule cautionne l'élimination du marginal. Seule devant l'élite, la servante ne fait pas le poids. Comme Beatrice von Matt le fait remarquer, Hasler fictionnalise dans son roman les mécanismes sociaux de mise à l'écart, des mécanismes assimilables à une forme d'emprisonnement :

Es geht bei Eveline Hasler in jedem ihrer Romane um Formen der Gefangenschaft in der Gesellschaft. Diese Gefangenschaften rufen die Schriftstellerin auf den Plan, treiben sie um, wo immer sie solche vermutet. Sie geht den Gedanken nach, die die Freiheitsberaubung zur Folge haben, die versteckte oder die offenkundige. Sie beschäftigt sich daher auch mit den Widersachern der einsamen Denker und Träumer, mit den Hauptakteuren der starren Gesellschaften und den Mitläufern, die diese stützen. So desaströs sich ihre Handlungsweise auswirkt, es sind eigentlich harmlose Bürger, sind etwas ängstlich oder etwas machtgerig und protzig. Sie fühlen im Kollektiv, und darin liegt ihre Stärke⁷⁸.

La mise en spectacle dans *Anna Göldin* correspond à ce modus operandi de Hasler qui donne à voir l'endroit et l'envers de la médaille, car la foule anonyme se sécurise en faisant bloc contre l'individu perçu comme dérangeant. Ainsi, la majorité s'octroie le monopole de la normalité, du soi-disant raisonnable.

Ce point de vue rejoint celui de Michel Foucault dans *Folie et déraison, Histoire de la folie à l'âge classique*, alors qu'il retrace l'évolution de la folie en parallèle avec sa contrepartie : la raison. Foucault y stipule qu'à partir de l'âge classique, la pensée cartésienne provoque une scission entre folie et cogito, puisque Descartes nie l'existence de la folie dans la pensée; elle ne saurait œuvrer comme moteur de la pensée à titre de doute. Il en résulte alors le « grand enfermement », une reprise des structures laissées vacantes par la disparition de la lèpre au Moyen-Âge et l'incarcération des dérangés et des dérangeants. Dans un acte de raison, la société écarte non seulement le fou, mais aussi des criminels et des démunis. Ainsi, la sphère sociale sanctionne un geste de violence rendu possible au nom d'un rationalisme perçu comme l'antidote de la folie. Là réside la critique de Foucault qui, contrairement à Descartes, partage le point de vue de Pascal pour qui ne pas être fou, dans un monde où règne la folie, est en soi de la folie. D'où l'idée de

⁷⁸ Beatrice von Matt, « Versteckte Visionäre in Eveline Haslers historischen Romanen », dans *Eveline Hasler in Porto: Akten des Workshops über Eveline Hasler in Anwesenheit der Autorin*, Maria Manuel Gouveia Delille (éd.), Coimbra, Universidade de Coimbra, 2002, p. 21-32, p. 22.

Foucault de commenter l'histoire de la folie au-delà de la raison, donc de « faire une histoire des limites - ces gestes obscurs, nécessairement oubliés dès qu'accomplis, par lesquels une culture rejette quelque chose qui sera pour elle l'Extérieur; et tout au long de son histoire, ce vide creux, cet espace blanc par lequel elle s'isole la désigne tout autant que ses valeurs »⁷⁹. Foucault entreprend donc de mettre fin au silence de certains pans de l'Histoire.

À sa manière, Hasler participe de cette mise en relief des « vides creux » de l'Histoire helvétique du point de vue des exclus. Ces derniers le furent en raison des mécanismes sociaux en vigueur à l'époque et que la postérité relégua aux oubliettes. Elle dévoile de fait les limites de la raison éclairante et les violences que ce mouvement cautionne à l'exemple des marginaux fictionnalisés. La mise en spectacle permet donc l'expression du dérangeant dans l'univers contrôlé des Lumières, aux prises avec les limites du positivisme. Il en va de même pour Melchior Thut. Le contexte de la foire permet notamment d'exprimer toutes sortes de réactions à la vue du géant :

Man heißt ihn die Arme heben, Männer und Frauen wollen wie unter Baumästen durchgehen, Kleine schlüpfen durch die gespreizten Beine. Viele beklopfen ihn, kneifen ihn ins Gesäß, in die Waden. Einer spuckt ihn auf die Schuhe. Wieviel Hühner isst er im Tag? fragt ein hungrig aussehender Mann. Vier, sagte Vögeli. Ist sein Gehirn größer als das anderer Menschen? fragt ein Student. Es ist größer, aber mit Stroh ausgestopft, lacht Vögeli. Wie steht es mit seiner Männlichkeit? fragt eine Frau (R., 35-36).

Maintes réactions relèvent de la projection : un affamé pense à l'appétit du géant, un étudiant à son intellect et une femme s'interroge sur sa sexualité. Ainsi, la foire agit à titre d'exutoire; l'encadrement procure le sentiment de sécurité nécessaire pour laisser libre cours à sa fascination. Tout est question de contexte. Les contemporains Melchior et Anna Göldin se voient donc tous deux stigmatisés en raison de la peur que suscite l'inexplicable. Hasler insiste du reste sur la parenté de ces deux destins qui se croisent à quelques reprises dans le roman *Der Riese im Baum* lors d'apparitions éclair (v. R., 100-101).

Dans les cas de la sorcière et du géant, la sphère sociale met donc en place un mécanisme de mise en spectacle élaboré afin de réconcilier les contradictions découlant de cette époque charnière : au nom d'un intérêt positiviste pour l'espèce

⁷⁹ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. ix.

humaine, l'observation de l'étrangeté va d'abord de soi; ensuite, l'inconfort suscité par les limites de cette observation justifie que l'on tente de transcender socialement le phénomène par le spectacle, en lui conférant un cadre défini, donc rassurant. Cette manifestation sociale dévoile les limites d'un premier recours à la sagesse et aux maximes populaires comme autant de tentatives rassurantes d'expliquer l'incompréhensible. L'échec de cette astuce suscite une seconde réaction en face de l'étrangeté qui consiste à se distancier du sujet déstabilisant en procédant à une marginalisation-spectacle.

D'un point de vue historique, cette réaction devant l'étrangeté fait époque à ce moment – on pense entre autres au roman *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelly, à la gravure de Goya *Le sommeil de la raison produit des monstres*, ou aux peintures de Géricault tels le *Radeau de la Méduse* ou *L'aliéné*, toutes des œuvres qui font montre de l'attrait de l'époque pour le monstrueux et la peur qu'on y associe. Plus récemment, David Lynch se penche sur la vie de Joseph Merrick dans le film *Elephant Man* (1980) qui donne à voir tant la peur que la fascination suscitée par le monstrueux et qui fait foi, à l'instar du roman de Hasler, de l'actualité de ce sujet au XX^e siècle comme le roman. Dans cet art à saveur anatomique, l'étrangeté s'inscrit dans la matérialité de l'homme et fascine de par cette origine ontologique. Cette conception s'étend alors à toute l'Europe, comme en témoigne le roman de Hasler, tandis que Melchior parcourt les grands centres où l'on salue sa singularité avec cette même avidité mêlée de fascination et d'appréhension. Cette curiosité par rapport à la monstruosité témoigne des enjeux de cette époque charnière qui voit naître la pensée romantique, d'une part, et s'affaiblir, d'autre part, la force des idéaux des Lumières devant l'inexplicable.

Cependant, la marginalité n'est pas que le fait des démunis et lorsqu'elle vise les mieux nantis, elle évacue la mise en spectacle. Or, même si les cas d'Emily Kempin et de Julie Bondeli diffèrent en raison de l'origine bourgeoise de ces figures historiques, aucune n'échappe à une marginalisation de type existentielle d'abord. Certes, les « crimes » de Kempin et de Bondeli découlent a priori de leur qualité de femme, mais aussi, et même surtout, de leur tentative d'égaliser leurs confrères masculins à tous les niveaux – professionnel, intellectuel, social – et ce, en refusant toute déféminisation : pour Emily Kempin, la profession de juriste n'exclut en rien

le rôle de mère, même si cela mène au double fardeau féminin; pour Julie Bondeli, les castes ne devraient pas empêcher l'amour libre ni l'éducation. Il s'agit sans contredit de figures marginales existentielles de prime abord, en tant que leur sexe et leur quête individuelle pour l'égalité de la femme en société les opposent à la masse dont l'organisation se base sur un système patriarcal.

Dans *Metaphors of Darkness and Light in Eveline Hasler's Anna Göldin Letzte Hexe and Der Riese im Baum*, Felicity Rash montre à cet égard que le fossé entre les sexes se donne à voir chez Hasler au moyen d'un jeu constant avec les métaphores de l'ombre et de la lumière, qui symbolisent cette époque. Rash souligne que Hasler déconstruit l'usage conventionnel de cette métaphore en tant qu'elle l'utilise pour souligner tantôt le progrès amené par l'*Aufklärung*, tantôt les calamités faites en son nom. À l'exemple du Pfarrer Tschudi dans *Anna Göldin*, Rash souligne la propension des hommes de l'élite à inverser les valeurs dont ils se réclament : « *Paradoxically it is the dark men that Pfarrer Tschudi sees as rational, presumably enlightened, and the women's brighter physical appearance that he sees as evidence of irrationality, probably because, unlike the men, they are 'schlecht zu erreichen', they are not fertile ground in which he can sow the seeds of his ideas* »⁸⁰. La femme en général, et non seulement la domestique, est sujette à l'influence de l'homme qui y voit un être inférieur. Erika Swales abonde dans le même sens dans *'Wörter die man schluckt, werden lebendig' : Reflections on Eveline Hasler's Anna Göldin Letzte Hexe*, où elle se penche sur les motifs récurrents qui donnent une portée sociale au roman, une portée qui dépasse son versant historique. Elle y décrit la quasi-équivalence du statut de Frau Tschudi avec celui de la présumée sorcière, puisque toutes deux s'avèrent soumises à une domination économique et sexuelle venant de l'homme⁸¹. Malgré l'appartenance de ces femmes à l'élite et leur volonté de participer aux idéaux des Lumières, elles se voient reléguées au statut d'objet ou d'instrument. À l'instar de Frau Tschudi, les contemporains d'Emily Kempin et de Julie Bondeli tentent de les réduire à des fonctions dites féminines : les rôles d'épouse et de mère, d'où une marginalité existentielle.

⁸⁰ Felicity Rash, « *Metaphors of Darkness and Light in Eveline Hasler's Anna Göldin Letzte Hexe and Der Riese im Baum* », dans *Contemporary German Writers, Their Aesthetics and Their Language*, Arthur Williams (éd.), Bern, P. Lang, 1996, p. 181-200, p. 193.

⁸¹ V. Erika Swales, « *'Wörter die man schluckt, werden lebendig' : Reflections on Eveline Hasler's Anna Göldin Letzte Hexe*, dans *25 years of Emancipation? Women in Switzerland 1971-1966*, Jay Charney (éd.), Bern, P. Lang, 1997, p. 85-94, p. 89.

Force est toutefois de constater que ces pionnières basent leur lutte sur les conceptions véhiculées par cette même société qui semble prétendre à l'égalité, mais où pouvoir et savoir demeurent la chasse gardée de l'homme. Au demeurant, ces marginales ne s'avèrent que le produit de leur milieu, comme elles s'érigent en porte-étendards des idéaux des Lumières. Dans ce cas, la marginalité prend d'autant plus des allures intentionnelles, puisque la femme rejette les caractéristiques qui prédéterminent son destin, revendiquant ainsi le droit à l'autodétermination. Elle réfute les limites qui la cantonnent socialement. De cette lutte des genres naissent des obstacles qui s'opposent à la concrétisation du projet *Aufklärung*. En théorie, tous les humains sont égaux, mais dès que la femme revendique la concrétisation de cette prémisse, l'homme monte aux barricades et freine cette réalisation. Le *Sapere aude* de Kant devient un piège.

3.1.1.2. La marginalité intentionnelle des membres de l'élite

À l'instar de Julie Bondeli et d'Emily Kempin, Thomas Davatz et Henri Dunant se butent à l'impossibilité de concrétiser le programme des Lumières, déjà assassiné dans l'œuf. Cependant, leur statut de marginal diffère des deux femmes en tant qu'il relève plutôt d'un souhait, sans le pied de nez qu'y voit Mayer, car tous deux peuvent de prime abord avoir accès à toute la reconnaissance sociale liée à leur combat personnel. Pour sa part, Davatz quitte la Suisse puisque son poste d'enseignant le lasse et qu'il préfère prendre part au projet plus ambitieux « d'éclairer » ses semblables. *Ibicaba* commence d'ailleurs par cette déclaration d'intention : « *Dieser Traum, Barbara, von der Veredelung des Menschen. Schau dir diese Fracht an, eine Arche Noah der Elenden: Ausgezehrte, von der Maschine Kaputtgemachte, Waisen, Witwen, Kranke* » (I., 7). Toutefois, l'enseignant doute d'emblée de la possibilité de concrétiser son idéal. Au sein de cette bande d'exclus obligés de quitter leur pays pour mieux gagner leur vie, Davatz jouit toujours de certains privilèges, alors que sa commune le charge de rendre compte par écrit des étapes de l'expédition. Ainsi, Davatz devient un peu malgré lui le guide des troupes. Or, un tel rôle le séduit. À la lecture du journal des colonies, il apprend le besoin criant d'enseignants et s'identifie sur-le-champ à ce type de colonisateur (v. I., 33; 42-43). Si le choix de partir pour le Brésil le marginalise par rapport à ses collègues

helvétiques qui ne le comprennent pas, ce choix relève de l'intention. Outre l'injustice faite aux colonisateurs en raison d'une rupture de contrat, Davatz ne sera en aucun cas vraiment exclu socialement. Motivé par les principes de justice et de tolérance, il mène de front la révolte pacifiste des émigrants qui culmine des années plus tard dans l'abolition de l'esclavage. Une comparaison de son sort avec celui de Barbara, son pendant féminin, montre plus loin dans le présent chapitre que le statut privilégié dont il jouit rend son intégration au Brésil impossible, d'où son retour inévitable en Suisse. Sa marginalité intentionnelle n'est que ponctuelle.

Dans le cas de Dunant, son retrait social s'avère d'abord tout aussi intentionnel en tant qu'il choisit d'épouser la cause des femmes. Toutefois, ses ennemis tentent de le discréditer en raison de ses problèmes financiers et arrivent de la sorte à l'éloigner des processus décisionnels de la Croix-Rouge. En raison de l'animosité de ses ennemis, Dunant se voit contraint à l'exil. Là réside toute l'ambivalence du personnage qui, dès lors, vit à la manière d'un ermite, négligé à un point tel qu'on annonce sa mort avant l'heure. Ainsi relégué aux oubliettes, il ne peut que poursuivre son travail par écrit. Hasler insiste donc sur le pouvoir limité de l'individu. Malgré son engagement pacifique sans faille, il ne parvient pas à freiner le penchant autodestructeur de l'humanité. L'apport de Dunant demeure limité, comme celui de tous les autres protagonistes principaux de Hasler et souligne les limites de l'*Aufklärung* et la marginalisation de protagonistes qui osent mener à terme ce projet.

Les existences de Dunant, Davatz, Kempin et de Bondeli, ces quatre personnalités historiques issues de l'élite bourgeoise, témoignent donc de l'échec du projet *Aufklärung*. Afin de souligner l'effet pervers de ce moment historique crucial, Hasler relate dans ses romans des épisodes de la vie des personnages qui ont pour fonction d'ancrer dans l'enfance l'attachement des protagonistes aux valeurs de tolérance et de justice, comme autant de qualités ontologiques qui se heurtent au système. Enfant, Dunant se révolte déjà contre l'inégalité lorsque sa mère lui fait la lecture de la fable du loup et de l'agneau. Dunant relate cet événement dans ses mémoires et Hasler s'en inspire :

Während sich Henry mittragen ließ vom Fluß ihrer Worte, sah er im Spiegel über dem Kamin das Schaf erscheinen, das weißgelockte lange Fell, Unschuldsgaugen, und plötzlich war mit einem Sprung der Wolf da mit seinen scharfen Eckzähnen, der

roten hechelnden Zunge. Nein! schrie Henry und fuhr auf: Nein! Ich will nicht, dass er es frisst! Die Mutter musste ihn in die Arme nehmen, er war kaum zu beruhigen. Jahrzehnte später spürt Dunant noch dieses Entsetzen. Kürzlich hat er in seinen Memoiren, die er im Paradies in blaue und braune Hefte schreibt, sich an dieses Ereignis aus der Kindheit erinnert (Z., 12).

On trouve un extrait analogue dans *Die Wachsflügelfrau* alors qu'Emily Kempin instaure un tribunal fictif pour juger une autre enfant ayant triché à un jeu (v. W., 29-30). Dans ce cas, la narratrice ne précise aucune source. Ainsi, Hasler se réclame de son autonomie poétique et insiste sur le fait que, dès son plus jeune âge, l'individu porte en lui les idéaux des Lumières, pour ainsi dire le propre de l'homme. La vie de ses protagonistes démontre cependant que cette idée n'est jamais totalement atteignable. Ces marginaux nagent en plein paradoxe : enfants de leur époque, ils luttent afin de réaliser les nouveaux idéaux alors que cette même époque les en empêche.

La mise en pratique du programme des Lumières provoque donc le contraire de l'effet souhaité : l'homme exploite la nature de façon abusive, la différence est donnée en spectacle et la femme se voit confinée à son rôle traditionnel en dépit de son érudition. Ces constatations tirées de l'œuvre de Hasler corroborent la thèse de Mayer selon laquelle la problématique des marginaux est directement liée à l'échec du projet de cette époque.

Die bürgerliche Gesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts hat alles zurückentwickelt. Es war nicht allein das Prinzip der wirtschaftlichen Konkurrenz, das Ungleichheit voraussetzte, nicht Egalität. Auch nicht die Bürgertugend, die sich sittenstolz dem aristokratischen Laster entgegenstemmte. Entscheidender blieb, dass die zerstörte feudale Hierarchie durch eine neue, bürgerliche ersetzt werden musste, die nur auf wirtschaftlicher Ungleichheit aufgebaut werden konnte: im Rahmen allgemeiner Rechtsgleichheit. Sie verwandelte die Frau in eine parasitäre Sklavin, da sie kein Geld verdient und verdienen soll. [...] Von nun an gab es Art und Abart, lebenswertes und unwertes Leben. Jeder Außenseiter wurde zur Provokation. Wer aber war undenkbar als Außenseiter?⁸²

Ainsi, le maintien d'une verticalité sociale sous-entend d'entrée de jeu que la marginalité devient une caractéristique intrinsèque de cette société; tout individu qui la remet en question provoque sa propre mise à l'écart. L'*Aufklärung* se referme sur elle-même. La mise en récit du destin de ces marginaux permet ainsi au lecteur de mesurer la réussite mitigée des idéaux implantés, comme le souligne Beatrice von Matt : « Ihre [die Außenseiter] Visionen sind Ansichten, die für uns selbstverständlich geworden sind, Ansichten zur Demokratie, zur Stellung von Frauen, von Kindern. Es geht

⁸² Hans Mayer, *op. cit.*, p. 29.

bei Eveline Hasler also auch um eine historische Rückführung unserer aufgeklärt modernen Auffassungen und der Opfer, die diese unter den sogenannt kleinen Leuten gefordert haben »⁸³. Si les idéaux démocratiques et d'égalité entre les sexes priment de plus en plus dans nos sociétés occidentales, la comparaison du présent avec l'épisode fictionnalisé montre le chemin qu'il reste encore à parcourir. L'étroitesse d'esprit des contemporains des personnages de Hasler les pousse donc à se tourner vers l'utopie en tant que rare force d'avancement en marge de la société dans laquelle ils évoluent.

3.2. Création d'un espace de liberté à même la marginalité

3.2.1. Utopie et complétude dans le rêve

Une lutte sans fin en vue de la concrétisation du projet *Aufklärung* repose donc sur une caractéristique commune aux protagonistes issus de l'élite, soit de faire le choix conscient de baser sa vie sur la poursuite d'une utopie. Cela n'est toutefois pas le cas d'Anna Göldin ou du géant Melchior, puisque leur marginalité se manifeste de façon existentielle et qu'ils se voient contraints d'office de la subir et d'observer à distance les paradoxes humains. À l'opposé, les personnages qui s'avèrent le produit de la pensée bourgeoise éclairante s'engagent dans la voie de l'utopie en espérant que, contre toute attente, elle se révèle autre, donc réalisable. À leurs détracteurs, Henri Dunant et Emily Kempin répliquent : « *Die Utopie von heute ist die Realität von morgen* » (Z., 70); « *Man muss sich an Utopien orientieren* » (W., 60). Ces phrases laconiques évoquent, d'une part, la conscience de s'attaquer à un projet qui risque d'emblée l'échec et, d'autre part, le refus de miser sur un monde guidé par une téléologie simplifiante qui nécessite peu d'efforts. Cette erreur de jugement entraîne leur sanction.

Cette conception antinomique du monde oppose forcément deux modes de pensée irréconciliables qui s'ancrent soit dans le factuel, soit dans une réalité fantasmée. Cette croyance en l'utopie, en tant que force permettant l'émergence de l'inouï, possède nombre d'affinités avec le concept de l'espérance énoncé par Bloch dans son œuvre magistrale *Das Prinzip Hoffnung*. Bloch y définit l'espérance comme

⁸³ Beatrice von Matt, *op. cit.*, p. 22.

une conscience anticipatrice qui dévoile un *Noch-Nicht-Bewusste*, c'est-à-dire une possibilité latente à concrétiser, qu'il s'agisse d'un devenir social, historique ou autre. Guidé ainsi par l'intention utopique, un monde exempt de souffrance et d'aliénation vient à émerger, rétablissant de ce fait le marginal en société. L'utopie, le versant éveillé du rêve, permet d'exprimer chez Hasler cette anticipation du devenir et donne à voir tant la fragmentation du sujet qui subit l'état actuel des choses que sa vision à naître de la volonté utopique. La foi en l'utopie s'appuie sur la concrétisation d'un potentiel sous-jacent, bien que non réalisé, d'où le fait que la pensée semble détenir un pouvoir propre dans le roman.

De la même manière, le rêve transcende le particulier et permet parfois à un personnage de saisir ponctuellement le monde selon la perspective d'un autre. C'est le cas du protagoniste Ebel qui, à son arrivée dans la région de Melchior, rêve qu'il se trouve dans le corps du géant et fait l'expérience de sa croissance et de l'ostracisme qui en découle (v. R., 29). Étonné, Ebel associe ce rêve au lieu : « *In diese Kammer, in dieses Bett gehört dieser Traum, er hat wie eine Wanze in den Fugen versteckt seit Jahren gierig auf einen Schläfer gewartet, es ist nicht mein Traum, ich habe ihn für Melchior geträumt* » (R., 30). Dans les faits, ce rêve permet à Ebel de se mettre ponctuellement dans la position du colosse et d'appréhender le monde selon son point de vue. Toutefois, comme l'indique Melchior, il s'agit là d'un rêve récurrent du géant (v. R., 30). Ainsi, la proximité physique génère un échange qui unit, dans le monde onirique, les protagonistes d'un même acabit, c'est-à-dire ceux qui arrivent à créer des liens au-delà de la marginalité. Si le rêve s'apparente à l'utopie, puisqu'il efface ponctuellement les frontières entre individus, il joue aussi un rôle compensatoire.

Privés d'une emprise sur la réalité, la plupart des protagonistes de Hasler optent en effet pour le rêve, où ils trouvent une certaine complétude qui vient pallier une réalité décevante. Le rêve s'avère le lieu utopique par excellence de la projection des désirs et reflète la fragmentation intérieure du sujet marginal; jamais l'identité sociale et l'identité conçue ne semblent coïncider. Dans le cas d'Emily Kempin, l'existence, ou plutôt la non-existence dans le regard de l'autre, rend ce type de dissociation éloquente : « *Wann endlich leben wir dieses andere Ich, diesen nie ans Licht gezogenen Teil unserer Selbst? In die Augen der anderen schauen wie in einen*

Spiegel. Die alte Frage: Wie sehen sie dich, wie wollen sie dich, wie solltest du sein? » (W., 102). Ainsi, l'être faisant l'expérience de la marginalisation passe à plusieurs reprises par le stade du miroir tel que décrit par Lacan, en tant que le sujet tente de confirmer une identité supposée d'abord par l'image et ensuite par une confirmation dans le regard de l'autre. Toutefois, ce passage du « je » idéal au « je » social se solde par une aliénation grandissante qui confirme l'incapacité du moi tant de se trouver dans un rapport de transparence à lui-même que de coïncider avec l'image attendue par la société⁸⁴.

Cette discrédance perpétuelle entre *Innenwelt* et *Umwelt* pèse d'autant plus lourd sur le marginal existentiel qui, comme dans le cas d'Emily Kempin, désire non seulement réintégrer le social par le travail, mais également retrouver l'harmonie originelle perdue entre l'homme et la femme. À cet égard, une Emily rêvassante évoque la chute du paradis : « *Wird es dieses Einverständnis je wieder geben, zwischen dem neuen Adam, der neuen Eva? Unabhängige Menschen, einander ebenbürtig, in Liebe zugetan. Hinter ihrem Klageozean sitzend, erträumt sich Emily dieses Menschenpaar* » (W., 212). Cette quête de l'origine sous-entend un retour utopique du sujet plein qui réinvente l'Histoire sur de nouvelles bases. Cette nostalgie indique que le test du stade du miroir, répété tout au long de la vie, échoue, tel un rappel constant de l'impossibilité de réconcilier rêve et réalité, ou « je » supposé et « je » social. Objet d'une perpétuelle synchronie, l'individu ne fait pas le poids devant la rencontre de l'altérité qui lui rappelle la fragmentation de son moi et l'échec de son « je » social. Il en résulte une aliénation marquée par un dédoublement du soi en soi : « *Der Schein einer Laterne schwankt auf dem Wasser, verzerrt ihr Spiegelbild. Ein Gegen-Ich. Da ist es, betrachtet mich, lässt mich nicht aus dem Auge. Schattenschwester. Hinter nächtlichen Uferbäumen machst du mir Zeichen. Unerlöst, stumm. Wer hat dich geschunden, gedemütigt, wer rettet dich, du mein abgespaltenes Ich?* » (W., 236). Le sujet, en plus de ne pas correspondre au « je » social ambiant, ne coïncide pas non plus avec ses idéaux et devient de ce fait l'instigateur de sa propre trahison. Ainsi, l'internement de la féministe Emily Kempin n'est qu'une manifestation symptomatique de son échec, à l'instar d'une sanction pour le sujet qui ne peut entrer dans le social qu'en feignant l'existence

⁸⁴ V. Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits 1*, Paris, Seuil, 1966, p. 89-97.

ponctuelle du sujet plein comme le font ses contemporains. La société se fonde sur l'adhésion aux identités traditionnelles attribuées aux hommes et aux femmes qui, sans être pour le moins fictives, permettent la cohésion sociale par leur validité temporaire. Or, le refus de jouer le rôle prescrit va de pair avec le retrait de l'individu problématique de la sphère sociale.

Dans le cas du géant Melchior, la singularité inscrite dans le corps même et l'entrée dans le social par une mise en spectacle engendrent une rupture lors du passage renouvelé par le stade du miroir, lequel se traduit par une dépersonnalisation flagrante. Confronté à sa vue dans le miroir avant d'entrer en scène, Melchior se perçoit comme une coquille vide de sens, que seule l'apparition devant la foule définit :

Im Zimmer des stattlichen Gasthofs hingen Spiegel. Thut begegnete sich an der Wand, schmal gab das Gegenich sein Lächeln zurück. In den fiebrigen Pupillen noch einmal ein Ich und darin noch einmal eines: Jedes kleiner, eingesperrt, unerlöst. Was kann ich für euch tun, murmelt Thut. Plötzlich, ich weiß nicht wie, bin ich auf die Bühne Leben geraten; der Vorhang geht auf, der erste Akt beginnt. Einen Riesen, wie spielt man den? (R. 234-235)

L'insistance sur la théâtralité de l'événement, par la mention de la scène et du premier acte, souligne l'aspect factice de l'identité scénique du géant et dépouille le sujet d'une personnalité propre. L'exhibition du corps de Melchior implique donc une perte de repères identitaires qui fait chavirer l'inanité de l'image, qui doit forcément être revue et corrigée, puisqu'elle est source de trouble pour le « je » social et qu'elle trahit l'identité supposée.

Cet échec du passage du miroir entraîne forcément une aliénation du corps que seule l'imagination peut pallier. Le rêve permet donc d'apporter des correctifs. Toujours selon Lacan, le monde onirique autorise l'individu à vivre, l'espace d'un instant, une identité fantasmée qui rétablit le « je » :

[L] e stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. Ainsi la rupture du cercle de l'*Innenwelt* à l'*Umwelt* engendre-t-elle la quadrature inépuisable des récolements du *moi*⁸⁵.

⁸⁵ V. Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 93-94.

Viennent ensuite les mécanismes palliatifs du rêve, une manifestation à la fois symptomatique de la fragmentation du moi et une tentative de recouvrement d'une authenticité propre, même utopique.

Certains rêves du géant Melchior font ainsi montre d'un tel travail du corps qui masque ponctuellement sa singularité, alors qu'il se conçoit d'une taille normale lui permettant de retrouver l'anonymat et de s'ouvrir à l'univers des sentiments. Toutefois, même la fiction personnelle ne passe pas la rampe et se solde par son contraire : le géant devient un nain.

In der Nacht träumt Thut, dass er morgens aufwacht, kein Riese mehr ist, nicht größer als andere. Er geht aus dem Haus, niemand dreht sich nach ihm um. Die Menschen kommen ihm entgegen, auf der Höhe seiner Augen begegnet er anderen Augen. Überrascht stellt er fest, dass sich in den Gesichtern Aussichten öffnen auf Landschaften, Freude, Trauer, Neugier. Ein Mädchen mit einem blonden Zopf und einem Milcheimer in der Hand lächelt ihm zu. Er geht, im Aufwind dieses Lächelns, zwischen Häusern bis ans Meer. Am Strand unter dem grauen Himmel fühlt er sich klein, verloren. Der bleierne Deckel des Himmels drückt ihn, er schrumpft, ist plötzlich ein Zwerg. Er steht zwischen angeschwemmtem Unrat und Schaum. Die nächste Welle wird ihn wegglecken, den Winzling, er schreit, erwacht, ist wieder ein Riese (R., 36).

L'idylle qui laisse d'abord entrevoir la possibilité d'un amour, d'un bonheur simple, tourne au cauchemar lorsque le sujet se voit confronté en rêve à la solitude du monde réel symbolisé par la voûte hémisphérique qui allie le terrestre et le céleste, tout en révélant l'immensité du néant qui l'accable. Alors, Melchior cède sous le poids de l'isolement et, écrasé, se transforme en nain. Si la représentation fantasmée échappe ainsi à tout contrôle, elle évoque d'autant plus l'intériorité intrinsèque du sujet qui, isolé des autres, se sent plutôt comme un nain dans le domaine des sentiments. Cette disproportion entre aspect physique et intériorité ne s'exprime que dans le rêve et s'en trouve ainsi accentuée, d'où cette peur d'être effacé par la mer, susceptible d'amener avec elle les restes du géant à l'allure trop peu humaine, prisonnier d'un corps surdimensionné qui empêche ses semblables de percevoir ce qu'il ressent.

Si la mer incarne dans ce rêve une menace qui provoque le réveil du rêveur, Melchior contemple plutôt dans les pages qui suivent l'idée de se jeter à l'eau et de se suicider. En colère contre le forain Vögeli, il déambule dans les rues à la recherche de la mer qui constitue une solution possible à son marasme, en tant que source universelle de la vie. Elle représente donc un désir de retour aux origines en

tant que possibilité d'unité avec la nature et de libération du moi. Melchior extériorise cette soif de réintégration dans la nature en s'interrogeant sur la vue hypothétique de son corps sans vie qui, à l'image d'un arbre, évoque la nature dans un rapport métonymique : « *Was würde geschehen, wenn dieser Körper im Morgengrauen im Uferkies läge? Man würde ihn erst für einen gefällten Baumstamm halten* » (R., 38). Ainsi, la mort symbolise la dépersonnalisation ultime et l'harmonie recouvrée avec la nature. La disruption entre intériorité et corps physique se manifeste donc par un désir de mort qui viendrait rétablir l'union en déroute. Ce retour aux origines, à ce paradis perdu, constitue un moment idéal à partir duquel la réalité s'inscrit en décalage dans le temps. La narratrice établit par ailleurs un lien direct entre ces différentes dimensions temporelles : « *Schmutzig und düster ist alles, er stolpert über Abfälle, die Beine werden ihm bleischwer, als ginge er in einem Alptraum und der Traum sei das wirkliche Leben gewesen* » (R., 37). La vie éveillée relève donc de l'ordre du rêve, tandis que le rêve effectué dans le sommeil relève du cauchemar, comme si ces deux dimensions de la réalité étaient toujours en différé quant au point d'origine.

Ainsi, le rêve constitue une réalité en dehors du temps éveillé, mais cela ne lui enlève rien de sa véracité puisqu'il donne accès à tout un autre pan de l'existence. Cet aspect se trouve d'autant plus exacerbé en vertu de l'autorité poétique de l'auteure. Le rêve ne se limite pas, dans sa version diurne ou onirique, à exprimer l'inconscient du sujet. Il permet à Hasler de créer des liens entre les personnages au-delà du temps. À cet égard, Magdalena, la promise de Melchior, mentionne la flexibilité du monde du rêve :

Die Nächte: ein Niemandsland zwischen der Front der Tage. In den Träumen lebt man ein zweites Leben, die Tagwelt verblaßt, rückt weg an einen fernen Horizont. Mühelos gleitet die Träumerin von hier nach dort, den eigenen Schatten kann sie ziehen sehen, tief unten über Felder, Seen, Berge. Die Anderswelt, zum Greifen nah. [...] Später hat sie auch Melchior besucht (R., 139).

Le rêve constitue donc un pont qui permet d'unir les gens; la clé des songes se situe par conséquent en dehors du temps et de l'espace⁸⁶. Cependant, certains

⁸⁶ Le personnage de Dunant pallie aussi les restrictions de son existence d'ermitte en voyageant au-delà du continuum espace-temps pour faire avancer ces idées. Nous analysons toutefois son cas particulier par rapport aux lieux et aux espaces que la Suisse réserve à ses visionnaires. V. Chapitre 5, p. 171-176.

personnages du roman *Ibicaba* n'échappent pas à une rencontre de l'altérité, dont les conséquences concrètes les forcent à ouvrir un nouvel espace culturel.

3.2.2. Altérité et resignification identitaire

À leur arrivée, les colonisateurs helvétiques tentent d'abord de se dissocier le plus radicalement possible des autochtones : « *Lass das ! Wir sind Weiße, Schweizer, die dort Sklaven* » (I., 159). Ainsi, la subjectivation de l'individu procède d'entrée de jeu d'une organisation binaire qui réintroduit le sujet plein – voire authentique –, en tant qu'elle répertorie les différentes cultures sous des catégories qui semblent de prime abord homogènes : la définition de l'identité propre s'effectue donc par une démarcation soulignant l'altérité, comme le sous-entend le terme allemand *Abgrenzung*, qui insiste sur le fait de tracer une frontière entre le soi et l'autre, afin de maintenir une distance rassurante. À première vue, cette différenciation semble perturber l'interaction entre les sujets, car le premier contact s'établit par la négative, c'est-à-dire par une sorte de réflexe visant à conserver intacte son identité propre ou du moins la perception que l'on a de soi-même.

Or, de telles réactions ne tiennent que ponctuellement au Brésil, étant donné que la rencontre de la différence, au sens d'un constant remodelage, génère une perpétuelle redéfinition de soi toujours en différé. Le rapport à l'autre s'avère donc d'autant plus complexe puisque sa portée ne s'arrête pas là : celui qui se trouve devant soi se voit également altéré. Dans les faits, on assiste au Brésil à la création d'un espace qui engage l'interaction entre les cultures, car la seule présence de l'autre, même rejetée du revers de la main, occasionne l'instauration spontanée d'enclaves donnant lieu à des échanges, voire même la naissance potentielle de nouvelles manifestations culturelles. Ainsi, le jeu de l'observateur observé – ou du colonisateur colonisé – se met malgré tout en place sur les plantations et le regard qui toise celui de l'Autre s'en trouve changé, irrévocablement altéré. L'évolution des protagonistes du roman *Ibicaba* correspond à cette appréhension progressive de l'altérité marquée d'abord par un rejet de l'autre, et ensuite par la constitution d'une communauté et l'apparition d'identités hybrides. La présente section entend suivre cette progression, de façon générale dans un premier temps, et de manière plus précise, dans un second temps, en comparant les expériences respectives des

personnages de Davatz et de Barbara. Cette analyse montre dans quelle mesure l'*Außenseiter* de Hasler peut, même à titre d'exclu, s'ouvrir un certain espace de liberté.

Pour faire la lumière sur cet échange identitaire, il convient d'abord de suivre la progression de la rencontre de l'Autre. Tout le premier chapitre d'*Ibicaba* relate les événements entourant la traversée des colonisateurs en direction du Brésil afin d'expliquer les raisons les ayant poussés à quitter leur pays natal (famine, conditions de travail difficiles, manque de logements). Il a pour but de présenter les colonisateurs et de révéler toutes les inégalités sociales qui dictent les interactions, comme en Suisse : Davatz jouit de certains privilèges; la bande de filous se voit reléguée à la cale; les femmes seules ne peuvent que prendre part au voyage en s'associant à une famille.

Leur arrivée au Brésil relativise toute cette hiérarchie sociale, puisque les colonisateurs revêtent désormais les attributs d'une masse anonyme : « *Aus welchem Maulwurfsloch der Welt hatte man sie hierher gelockt? Dunkelhäutige Kinder, die neben einem der zahlreichen Kanäle spielten, blickten erstaunt auf: die Fremden dort mit ihrer seltsamen Blässe, als hätte man sie gerade aus dem Keller an die Luft geholt. In Gruppen drangen sie ins Unbekannte vor* » (I., 83). D'entrée de jeu, la narration leur retire leurs particularités et les présente en tant qu'étrangers dans le regard des enfants autochtones. Cette description annonce l'escroquerie dont ils sont victimes, même s'ils ne le savent toujours pas. En aucun cas, il ne s'agit d'une arrivée triomphale de colonisateurs qui prennent souverainement possession des lieux. Ensuite, les vrais colonisateurs les traitent en esclaves alors qu'ils les soupèsent sous tous les angles, comme s'ils avaient affaire à du bétail. Une rupture dans le langage soutient cette distanciation, car les arrivants peinent à reconnaître leur nom déformé par l'accent des propriétaires brésiliens : « *Alles war fremd, kaum hatten sie den Fuß in dieses Land gesetzt. Im Munde des Senators waren selbst ihre Namen nicht zu erkennen* » (I., 93). Le nom, l'inscription première du sujet dans le social, montre que l'identité des Helvètes se trouve désormais remise en question, et qu'elle commence à s'effriter. Cette dégradation déclenche nécessairement un futur processus de resignification identitaire, dès qu'une prise de conscience de cette fragmentation a lieu.

Toutefois, il faut un certain temps pour enclencher ce processus, car en réaction à cette première perte de repères, les Suisses ont tendance à se regrouper et à former de petites enclaves germanophones, tentant ainsi de vivre en marge des autres groupes présents, au prix d'une ghettoïsation culturelle volontaire. D'entrée de jeu, les arrivants prennent donc à tâche d'appréhender le nouvel environnement en partant à la recherche du même. L'appropriation de l'espace se fait d'abord sur un mode comparatif : « *Santos ein Provinznest, die Häuser niedriger als in Glarus, in den Nebenstrassen wimmle es von Kindern und Hühnern, der Dreck werde einfach aus den Fenstern geschmissen, und in den Schallöchern des Kirchturms hätten sie Glocken gesehen, die kleiner seien als die in einem Schweizer Dorf!* » (I., 85). L'univers inconnu se laisse donc saisir uniquement par le truchement de la comparaison et du superlatif, ce qui dénote dans une certaine mesure la recherche du même sous différentes formes qui sembleraient exotiques, tel un nouveau décor superficiel qui ne suppose ni une modification de soi, ni une autre façon d'agir. Ainsi, toute modification ne serait que fortuite, mais d'autant plus sécurisante, « *als sei ein Teil ihres Ichs nicht nach Brasilien gekommen, sitze, verlassen, noch im Glarnerland, im Zürichbiet* » (I., 133). Cette inacceptation d'une confrontation à la différence procède également d'un recours à une démarcation claire opposant le soi et l'Autre par la négative (*Abgrenzung*). Exister équivaut à un refus de faire partie de l'autre, comme l'indiquait d'emblée l'extrait cité en début d'analyse : « *Lass das ! Wir sind Weiße, Schweizer, die dort Sklaven* » (I., 159). Or, cette division dichotomique du monde ne tient déjà plus. Dans les faits, le travail des soi-disant colonisateurs ne les distingue plus des natifs. Alors que cela les assimile à des esclaves, on assiste à une volonté de se définir par la négative en réduisant la complexité du monde et sa multiplicité culturelle, au moyen d'organisations binaires qui ne changent toutefois rien à la rencontre inévitable de l'altérité. *De facto*, elle s'opère déjà.

D'abord, les premiers signes d'un échange culturel apparaissent chez les enfants. Plus malléables, ces derniers résistent moins à la rencontre de l'Autre puisque l'enfant intègre plusieurs comportements par imitation. Son observation des interactions sociales se base plus sur les faits que sur une posture analytique qui viserait à tenir le différent à l'écart. Leurs jeux témoignent de l'intégration et de la reproduction des comportements observés. Davatz le constate en rendant visite

au médecin Gattiker, lorsqu'il remarque avec étonnement que les enfants d'origines ethniques différentes jouent tout de même ensemble :

Ein weißer Knabe, er möchte etwa neun Jahre alt sein, benutzte einen Mulatten als Reittier. An einer Schnur, die er ihm als Zügel in den Mund gelegt hatte, riß er bald links, bald rechts. [...] Ein hübscher Junge, weißhäutig, mit leicht indianischem Einschlag, rannte mit einem Miniaturdolch, den er aus seinem Gürtel gerissen hatte, einem Negermädchen nach (I., 182).

Les enfants, miroirs de cette collectivité émergente désormais marquée par la multiplicité culturelle, reproduisent les comportements adultes en respectant la même hiérarchie qu'en société : l'homme blanc assujettit le mulâtre, lequel domine la jeune fille de race noire. Les enfants intériorisent donc les lignes de conduite représentatives des enjeux sociaux, soit la domination colonisateur / colonisé et la domination homme / femme.

Dans son ouvrage intitulé *The Protestant Ethic and the Spirit of Colonialism*, Rey Chow définit comme suit cette reproduction des stéréotypes associés à son groupe ethnique dans le regard des autres :

In the terms of the present discussion, I propose that it be defined as a coercive mimeticism – a process (identitarian, existential, cultural, or textual) in which those who are marginal to mainstream Western culture are expected, by way of what Albert Memmi calls “the mark of the plural”, to resemble and replicate the very banal preconceptions that have been appended to them, a process in which they are expected to objectify themselves in accordance with the already seen and thus to authenticate the familiar imagings of them as ethnics⁸⁷.

Ainsi, le sujet d'origine étrangère s'estime contraint de jouer le rôle de l'autre, donc de reproduire par son agir en société le comportement qu'il imagine qu'on attend de lui, en raison des rapports d'inégalité; il se définit donc à travers ce qu'il croit être le regard que l'hégémonie ou le centre porte sur lui. Une telle posture présuppose que le dominant conçoit l'autre de façon transparente et authentique, car il lui offre une représentation du discours symbolique qu'il articule à son endroit. On peut y voir une certaine nostalgie du sujet plein qui ne tient plus.

Cette rencontre de l'Autre peut d'abord se lire à la lumière des catégories de l'*idem* et de l'*ipse*, telles que développées par Ricoeur dans le chapitre *La question de*

⁸⁷ Rey Chow, *The Protestant Ethic and the Spirit of Colonialism*, New York, University Press Columbia, 2002, p. 107.

l'ipséité dans *Soi-même comme un autre*⁸⁸, où Ricœur tente de trouver un compromis entre les sujets cartésien et nietzschéen. Selon Ricœur, le sujet moderne, voire postmoderne, n'évolue plus sur le mode de l'idem, ou de la mêmeté, qui suppose qu'il permance dans le temps de façon tant qualitative que numérique, dans un rapport de transparence à soi et d'autonomie par rapport aux autres. Quant à lui, le sujet marqué par l'ipséité ne se limite pas à du même, qui reste inchangé, et ce, indépendamment du contact qu'il entretient avec les autres. Au contraire, il constitue plutôt une suite d'états qui se succèdent dans la permanence du temps. Le sujet se voit donc traversé par l'autre et par là altéré, même si un noyau central demeure intact et permet de le reconnaître et de le distinguer d'un autre. Ricœur s'oppose dans cette mesure à Descartes pour qui l'être se détermine grâce au « je pense, donc je suis », c'est-à-dire par l'instantanéité du cogito. Le sujet trouve en lui-même sa légitimation alors que « *Soi-même comme un autre* suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas concevoir sans son vis-à-vis, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien »⁸⁹.

Dans la foulée de la déconstruction, de la fin des métarécits et des débats entourant la posthistoire entre autres choses, le postulat d'un possible rapport de transparence à soi, et aux autres par le fait même, constitue ce que d'aucuns nommeraient aujourd'hui, et ce, non sans complaisance, un avatar de la métaphysique. En effet, le sujet moderne semble ne plus pouvoir se déterminer sans un passage par l'autre. Or, les jeux des enfants à Ibicaba montrent déjà que le sujet ne peut coïncider avec lui-même dans la mesure où la cohabitation de différents groupes ethniques engendre nécessairement de nouvelles formes identitaires. Puisque le soi ne peut donc plus se définir par la négative en gardant l'inconnu à distance, une constitution mutuelle du soi et de l'autre débute; l'autre devient par le fait même constitutif du moi. Le métissage en est la manifestation la plus éloquente, un présage d'une hybridité culturelle et identitaire.

Si la présence de l'autre s'inscrit de la sorte dans le corps, le sujet colonial ne peut nier que les cultures se développent sur l'assise d'un dialogisme et qu'un

⁸⁸ Paul Ricœur, « La question de l'ipséité », dans *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 11-38.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 14.

espace propre aux échanges se crée. Ainsi naît le danger d'une dépersonnalisation, voire d'une aliénation de soi, du seul fait que se laisser traverser par l'altérité cause l'ambiguïté, remettant en doute les bases identitaires. Homi Bhabha définit cette ambivalence en terme de *splitting* dans l'ouvrage *The Location of Culture*, car on y voit l'émergence de désirs contradictoires chez le sujet colonisé qui souhaite s'ancrer dans la culture dominante, sans toutefois perdre son identité première. On assiste donc à un dédoublement identitaire chez le colonisé qui évolue désormais dans l'entre-deux : « *It is not the colonialist Self or the colonized Other, but the disturbing distance in-between that constitutes the figure of colonial otherness – the white man's artifice inscribed on the black man's body. It is in relation to this impossible object that the liminal problem of colonial identity and its vicissitudes emerges* »⁹⁰. Cet espace donne nécessairement lieu à toute une confrontation entre colonisateurs et colonisés, où chacun entend gagner du terrain tout en gardant ce qui rend les identités homogènes.

Dans *Ibicaba*, on retrouve certains passages où les dirigeants des colonies font référence aux enfants issus du métissage en tant que bâtards ou sauvages (v. I., 144). Toutefois, la reproduction constitue une autre tentative d'assurer la perpétuation de la forme d'esclavage en cours : « *Er verspricht den Jungen eine Hütte, eigenes Pflanzland und hofft, die Kinder setzen neue Kinder in die Welt! Solange sich die weißen Sklaven vermehren, ist die Zukunft der Plantage gesichert!* ». (I., 144). Quant à elle, la perspective des mulâtres eux-mêmes et celle des Suisses bernés s'avèrent autrement plus intéressantes, car cette ouverture génère une création symbolique du moi et de l'autre qui se joue souvent dans une resignification identitaire qui permet, dans certains cas, l'émergence de l'inouï. De par leur positionnement au point de rencontre des différentes identités culturelles, les mulâtres constituent des formes d'existences hybrides qui se transforment en icônes mêmes du passage de la frontière. L'hybridité culturelle procède donc de l'élaboration d'une nouvelle identité qui résulte d'une combinaison du soi et de l'autre à des degrés divers. Ainsi, le mulâtre adhère tantôt aux caractéristiques de son groupe d'origine, tantôt à celles du groupe dominant. Cette ambivalence s'articule dans *Ibicaba* tandis que plusieurs mulâtres deviennent des alliés ou des adversaires de Davatz, dans son

⁹⁰ Homi Bhabha, « Interrogating Identity : Frantz Fanon and the Postcolonial Prerogative », dans *The Location of Culture*, New York / Londres, Routledge, 1994, p. 40-65, p. 45.

combat en vue de rétablir la justice en faisant honorer les contrats dans les colonies. Par définition, ils peuvent jouer sur les deux tableaux. Ces personnages occupent toutefois des rôles secondaires et, souvent, restent anonymes; leur rôle dans le roman se limite à la représentation de leur groupe culturel.

Toutefois, Hasler confère à la mulâtre un peu plus d'importance dans le récit, ce qui ajoute à la portée féministe du roman. Cette figure hybride se trouve principalement représentée en tant que mère et amante et symbolise ainsi une possibilité d'émergence du nouveau pour la femme suisse; le contexte de compénétration des cultures évacue pratiquement toute considération morale ou religieuse en ce qui a trait aux origines des enfants, qui ne peuvent plus être illégitimes. Dans cette perspective, la relation mère-enfant apparaît à son état le plus naturel, dépouillée de toutes conventions, sans égard au métissage de l'enfant : « *Wie ineinander verwachsen sehen Mutter und Kind aus* » (I., 171). En ce qui concerne sa relation à l'homme, la mulâtre se trouve souvent reléguée à un simple objet de désir : « *Diese Frauen, Davatz ! Am schönsten die Mulattinnen, mit dem Körperbau der Schwarzen, dem Gesichtsausdruck der Europäerin...* » (I., 143). À nouveau, tout l'intérêt réside dans l'hybridité inscrite dans le corps, mais au-delà de cette considération physique quelque peu simpliste, de nouvelles formes d'amour émergent, en deçà des aspects ethniques et linguistiques. Certains personnages commentent de tels couples : « *Kein Wort Deutsch kann sie, sagen die Neider, er kein Wort Portugiesisch! Lieben sich wortlos!* » (I., 170). Toutes les barrières tombent. Avant le fait, les hommes voient une menace dans cette proximité, comme l'indique Yvonne Fluri : « *Die brasilianische Frau verkörpert ein potenziertes Fremdes: sie stammt aus einer anderen Kultur und ist zugleich eine Frau* »⁹¹. Au-delà de cette réaction première, l'attrait de ces femmes l'emporte.

La représentation de la mulâtre montre donc que le contexte colonial de l'entre-deux favorise le rôle de mère et une sexualité libérée des mœurs. L'insistance sur cette possibilité prend tout son sens si l'on se penche sur la situation de Barbara, une figure fictive que Hasler ajoute au complexe historique pour opposer un contrepoids féminin à Davatz. Avant de quitter la Suisse, Barbara constitue le personnage le plus contraint à vivre en marge de la société, en tant

⁹¹ Yvonne Fluri, *op. cit.*, p. 73.

qu'elle porte l'enfant illégitime de Peter Ackermann, un ouvrier marié. La grossesse rend la poursuite de son travail impossible à l'imprimerie et elle se fait également expulser de la chambre qu'elle occupait. Elle quitte donc la Suisse pour le Brésil dans l'espoir d'y trouver de meilleures conditions de vie avec son fils et Ackermann, qui prendra le prochain bateau : « *kein Raum für sie, keine Zeit. Verdienen muß er; die Leute, denen man kein Ärgernis geben darf, haben sie an den Rand des eigenen Lebens gedrückt. Ein Ort muß sein, wo wir leben können. Du, ich, das Kind. Brasilien, Barbara. Sie seufzt, glaubt nicht daran* » (I., 216). L'avenir donnera raison à son scepticisme : Ackermann survit à la traversée, mais la maladie l'emporte quelques jours après son arrivée, même avant qu'elle ne puisse le voir. Barbara s'avère donc consciente de l'utopie du projet au sens étymologique du terme, le *non-lieu*, dans la mesure où cette possibilité de bonheur amoureux demeure un rêve et ne trouve pas sa place.

Toutefois, Barbara constitue l'un des rares protagonistes (avec Rosina Marti) dont l'intégration dans ce contexte colonial au Brésil se solde par un succès. Cela réside principalement dans son statut d'exclue en Suisse, où rien ne lui réussit, contrairement à l'enseignant Davatz qui arrive au moins à y faire vivre sa famille. Ce dernier ne parvient d'ailleurs pas à s'implanter réellement au Brésil et entame plutôt un processus qui culmine en 1888 dans l'abolition de l'esclavage. Cela survient après son retour en Suisse, puisque toutes ses activités en vue d'établir la justice dans les colonies l'ont rendu indésirable au Brésil, ce qui contraint les autorités helvétiques à orchestrer son retour au pays. Comme un personnage le mentionne à la fin du roman, Davatz n'a pas réussi à s'adapter car : « *Er hat zu viel mitgebracht von drüben: seine Prinzipien, seine Erwartungen, sein Brustleiden auch* » (I., 276). L'intellectuel, jouissant de certains privilèges en Suisse, ne parvient donc pas à laisser l'inouï arriver dans cet entre-deux, car son existence ne peut se poursuivre qu'à partir de certaines attentes, liées à son identité qu'il tente de préserver d'un remaniement. Seule Barbara, celle qui n'a rien à perdre, sait tirer parti de la création de ce nouvel espace en rendant productive la rencontre de l'altérité dans un contexte colonial.

Ainsi prise dans ses conventions, la Suisse se débarrasse de ses indésirables par bateau, montrant d'emblée la place réservée aux femmes dans cette société. Au

demeurant, le fait de considérer le prénom « Barbara » (qui signifie *barbare*) du point de vue de l'étymologie en dit déjà long sur cette exclusion de la femme de la société, en tant qu'elle subit dans une certaine mesure le sort réservé aux colonisés qu'on assimile à l'Autre, au différent, et dont on veut s'éloigner en les confinant à la marge. Toutefois, le prénom indique que Hasler situe le barbare non pas chez l'inconnu, mais bien chez un protagoniste helvétique, c'est-à-dire à l'intérieur de soi. Ainsi, elle dénonce une Suisse repliée sur elle-même, incapable de faire face à l'altérité qu'elle n'arrive même pas à voir en elle. La Suisse chasse les symptômes de ses propres démons, ces fameux marginaux. Dans ce cas, qui est donc le barbare? Le fait que Barbara parvienne à se construire un minimum de bonheur pour la première fois au Brésil explicite qu'elle n'a pas sa place en Suisse, sauf que son nom suppose également que le barbare, le sauvage, bien qu'on tente de le repousser, fait partie de soi. L'autre n'existe pas en dehors de soi; le soi n'existe pas en dehors de l'autre.

4. Conception de l'Histoire

La question de la marginalité nous a déjà permis d'affirmer que Hasler préconise la fictionnalisation d'événements du passé liés à l'échec ou au déclin (à l'exception relative de Henri Dunant). En outre, sa conception historique se dévoile par le biais de trois types de références, soit naturalistes, mythologiques ou bibliques. Chacun de ces points de vue correspond à une conscience historique précise, laquelle suggère la coexistence par moments de plusieurs conceptions : d'abord, la nature semble poursuivre sa propre marche en conformité avec des critères ontologiques; ensuite, le mythe, qui par définition s'oppose à l'Histoire en raison de son caractère figé, sert à exemplifier les événements en vertu de règles générales qui se perpétuent; même chose finalement pour le religieux, qui tente d'expliquer et de refléter le comportement humain. Le présent chapitre entend donc analyser ces différentes lectures de l'Histoire pour déduire la conception d'ensemble véhiculée par les romans. Il convient toutefois d'opérer des distinctions ponctuelles entre la pensée historique qui traverse l'œuvre et celle propre aux personnages. Si ces derniers corroborent le plus souvent la vision de Hasler, cela n'exclut en rien la possibilité qu'un protagoniste perçoive l'Histoire différemment, d'où la naissance d'un certain dialogue entre ces deux postures. Ces divergences mènent en fin de chapitre à une réflexion sur le féminisme en tant que processus historique.

4.1. Nature et Histoire

Les personnages de Hasler évoluent le plus souvent sur une toile de fond qui met en relief la nature : *Der Riese im Baum* souligne l'exploitation abusive des forêts, *Ibicaba* évoque des contrées sauvages, tandis que l'immensité des Alpes apaise Anna Göldin avant qu'elle ne soit accusée. Il convient donc de se pencher d'abord sur les liens que tisse Hasler entre l'Histoire et cette nature omniprésente, avant de

s’attarder aux autres versants de l’Histoire – ses liens avec les mythologies grecque et biblique⁹². D’abord, plusieurs romans de Hasler opèrent une distinction entre le bref passage d’un individu sur terre et la pérennité de la nature. L’Histoire relève ainsi de deux statuts ontologiques distincts, selon que l’on adopte la perspective de l’homme ou celle de la matière. Leur horizon temporel respectif varie – l’un s’inscrit dans l’éphémère, l’autre dans le permanent, d’où une certaine incompatibilité liminale pouvant à terme se transformer en complétude. Si Hasler se penche implicitement sur cette antinomie dans ses romans, son œuvre poétique, bien que succincte et exclue du corpus, livre également nombre de pistes d’interprétation édifiantes qui complètent nos observations sur l’usage du motif de la pierre. Ce motif, qui révèle une conception plutôt naturaliste, ouvre les romans et y met fin *Anna Göldin* et *Der Riese im Baum*.

4.1.1. La symbolique de la pierre dans *Anna Göldin* et *Der Riese im Baum*

Le roman *Anna Göldin* repose en partie sur une conception cyclique de l’Histoire humaine. D’abord, la narratrice homodiégétique du récit initial relate ses recherches dans la région du Sennwald, le lieu d’origine de la figure principale, tout en insistant sur l’omniprésence de la pierre. Au moyen d’une brève phrase nominale, le roman énonce d’entrée de jeu qu’Anna se trouve au cœur du sujet, en enchaînant avec une description de la terre aride et montagneuse.

Anna, traurige Berühmtheit.

Steine, wo man hinschaut, wenn man auf ihrer Spur zurückgeht. Dort, wo die Göldin herkommt, im Sennwald, sind Wiesen und Äcker abschüssig, voller Geröll, Felsen wachsen aus ihnen heraus, Berge mit Zacken, Hörnern, Bröckelgestein.

Irgendwann ging ein Bergsturz von den Kreuzbergen nieder zum Rhein; Tannen halten bei Salez die Brocken mit ihren Wurzeln im Griff, nichts rollt mehr,

⁹² Puisque Hasler ne présente pas un point de vue religieux partisan sur l’Histoire, la présente thèse considère les références bibliques au sens d’une mythologie biblique, à l’instar de la mythologie antique. La définition la plus englobante du mythe s’applique donc aux références bibliques, soit une définition selon laquelle les mythes correspondent à un récit collectif fondateur qui tente d’expliquer la création du monde en revêtant un caractère sacré.

der Staub hat sich verzogen, Vögel fliegen durch die Zweige, ein scheinheiliger Friede.

Steine hatten auch der kleinen Grafschaft den Namen gegeben: Sax, Sassum, Stein. 1615, als den Grafen von Sax das Geld ausging, nur noch Steine übrigblieben, haben sie das Gebiet den Zürichern verkauft; bis zur Revolution geht es unter der «gewalt und bothmässigkeit des Löbl. Standes Zürich» (A., 7).

Ainsi, Hasler insiste d'emblée sur la trame de fond où évoluent les personnages de ce roman, dans cette région où la pierre prédomine à un point tel qu'elle prête son nom à tout ce qui l'entoure. Même l'étymologie du patronyme *Göldin* porte la marque de la pierre : « *Ein Name, in dem kaum Gold steckt, eher der im Dialektwörterbuch vermerkte Wortstamm Gôl, Gôleten, Geschiebe, Geröll. Auch die Vornamen gleichen sich: so viele Annas, so viele Anna Göldin* » (A., 7-8). On entre donc dans le roman par le truchement d'une description des lieux s'appuyant sur la pierre qui, à la manière d'un *pars pro toto*, explicite la conception historique liée à la nature. Ce motif témoigne tant de la pérennité de la nature au regard du facteur humain que de la dureté de l'existence pour les agriculteurs. Hasler illustre d'ailleurs cette situation en évoquant leur tentative de se débarrasser des pierres à la dynamite, afin de rendre la terre cultivable. Or, cette opération ne change rien à la permanence des pierres, comme l'indique le passage qui met fin à ce segment d'ouverture du roman : « *Einen Stein wollten sie weghaben, jetzt hat er Hunderte geboren, zwischen den Schollen, in den Wind sirrenden Maisstauden, alles voll, die Kinder bücken sich, klauben sie auf, tasten nach dem schmerzenden Rücken* » (A., 9). La pierre évoque, d'une part, les aléas que subit la nature, et, d'autre part, sa pérennité comparativement à l'homme.

Ces pierres assistent donc au déroulement de la vie humaine, les mêmes gisent sur le sol foulé par la narratrice homodiégétique des années 1980. Cette dernière dénote en cet endroit un silence solennel – « *ein scheinheiliger Friede* » (A., 7). Ce théâtre initial, exempt de vie humaine, correspond à la situation prévalant à la fin du roman, tout juste après l'exécution d'Anna Göldin : « *Glarus im Junilicht,*

die Dächer, Straßen, Felswände schimmern. Anna inmitten von taumeligem Weiß, Schwindel erfasst sie, während die Bergleiber jetzt zusammenrücken, alles Lebendige an ihren Flanken zermalmen, nur noch das Poltern der Steine, das Geschrei der Vögel » (A., 220). Le roman se termine sur ces phrases qui reprennent le champ sémantique élaboré dès les premières pages et insiste ainsi sur l'éphémérité du fait humain. Du reste, Hasler ponctue tout le roman de passages rappelant l'horizon temporel lié à la nature en évoquant sans cesse le motif de la pierre, sans forcément préciser sa pensée⁹³. Ainsi, deux ordres temporels coexistent dans le roman, puisque la nature pourvoit le cadre qui permet à l'homme d'évoluer. L'insistance sur cet état de fait relativise la portée des actions des hommes dont l'agitation paraît bien futile. Même après l'exécution de la dernière sorcière européenne, la nature suit son cours de façon inchangée. Seule la narratrice assimilable à Hasler entreprend un travail de mémoire propre à l'homme, que les pierres pourraient compléter, car elles constituent l'un des rares vestiges tangibles de cette époque. Ils s'ajoutent pour ainsi dire aux documents que Hasler cite dans le roman.

Comme *Anna Göldin*, le roman *Der Riese im Baum* procède de la même rhétorique inspirée de la nature. Dès la première page, Hasler évoque le motif de la pierre, alors que la narratrice homodiégétique séjourne dans une auberge à proximité de la cabane dans l'arbre de Melchior : « *Einen Steinwurf entfernt von meinem Fenster, gegen die Felswände hin, sei der Riese 1736 geboren worden, hat mir die Wirtin gesagt, in ihrer Kindheit habe man die niedrige Holzhütte abgebrochen* » (R., 7). Au lieu d'avoir recours à une formulation floue comme « *In der Nähe von* », Hasler mesure la distance en jets de pierre et insiste sur le caractère montagneux de la région. Ainsi, Anna Göldin et le géant Melchior, tous deux originaires du canton de Glaris, évoluent dans le même paysage romanesque. D'emblée, *Der Riese im Baum* s'appuie également sur les divergentes conceptions temporelles qui opposent

⁹³ V. p. 10, 24; 31; 33; 34; 41; 82; 156; 197; 207.

éphémérité et pérennité. Le début de la structure bipartite, qui suit le récit initial avec une narration à la troisième personne, insiste d'ailleurs sur cette conception du temps :

Ewigkeit, hat Pfarrer Tschudi gesagt, kein Mensch kann sie sich vorstellen. Jeden Tag wetzt ein Vogel seinen Schnabel am Berg, nach tausend Jahren sieht man eine kleine Kerbe. Wenn der ganze Berg abgewetzt ist, ist eine Sekunde der Ewigkeit vergangen.

Ein Vogel lebt aber nicht so lang, wirft einer der Repetierschüler ein.

Der Pfarrer hebt missmutig den Arm, die Spitzenschetten fliegen zurück:

Es ist doch immer ein anderer, der wetzt!

Ein Vogel lebt kurz, denkt Melchior. Im Winter findet man sie erfroren unter den Bäumen. Schwarz würde der Himmel, könnte man sich die Schwärme von Vögeln vorstellen, die es für eine einzige Sekunde der Ewigkeit braucht (R., 9).

Le roman met donc l'accent sur la permanence de la nature par rapport aux autres êtres vivants qui, dans ce cas, se présentent comme des parasites qui s'en prennent à la nature. On assiste alors à une inversion des valeurs étant donné que l'être humain se sacre roi et maître de la nature, alors que cette dernière le domine pourtant.

Ainsi, les hommes tendent à vivre comme s'ils étaient éternels et possèdent de ce fait une conception historique marquée par l'immédiateté, puisqu'ils ne cessent de rechercher un mieux-être imminent, en faisant fi de son impact négatif sur la nature. Comme dans *Anna Göldin*, la fin de *Der Riese im Baum* répond directement à la conception temporelle énoncée dans les premières pages, où il est question d'éternité. On y réitère l'image de la destruction de l'environnement, à l'exception près qu'il ne s'agit plus du fait d'un oiseau, mais bien de celui de l'homme qui ne recule devant rien pour construire des routes.

Der Wegmeister machte eine wegwerfende Gebärde, sagte: Ich weiß, die Leute geheimnissen in solche Steine vieles hinein, schreiben ihnen Kräfte zu, Glück sollen sie anziehen oder Unglück. Hier ist alles voller Geschichten, da dürfe man an nichts Hand legen. Besser, der alte Stein macht Platz für Neues, dient als Unterlage für die verbreiterte Straße, Wagenräder sollen darüber hinwegrollen ohne einzusinken, zu Fuß will niemand mehr gehen...

Ebel setzt sich ans Wegbord, gebündeltes, stiebendes Licht fiel über den Altenohren, Ebel versenkte sich in die Betrachtung der im Halbrund stehenden Berge.

Wenn sie die Berge sprengen können, würden sie es tun, dachte er, zum Glück sind sie zu riesig, nur die Witterung nagt an ihnen, ein Vogel wetzt ab und

zu den Schnabel, ihre Zeit vergeht langsam, gemessen an der dem Menschen zugeteilten Frist, unvorstellbar langsam (R., 277).

Le médecin Ebel observe donc la destruction des montagnes et trouve sa consolation dans le fait que l'homme seul ne peut en venir à bout, comme sa vie comporte d'emblée une date d'expiration. Le roman prend donc soin de relativiser la portée de l'action humaine en l'inscrivant dans un cadre permanent qui s'oppose à sa futilité ontologique. Ainsi, le fait humain paraît d'autant plus dérisoire dans sa volonté d'exploiter son hôte.

Certains poèmes du recueil *Sätzlinge* font état de cette même conception historique opposant l'homme à la nature. *Sätzlinge* s'aligne sur le modèle de la genèse et rend compte de l'évolution de l'humanité en une suite d'étapes. La première partie, *Ein Wort Zu bewohnen*, rappelle la prémisse biblique selon laquelle la vie émane du verbe. Dans le poème *Botschafter*, tiré de cette partie, Hasler pose la question de l'avènement des mots et insiste sur leur capacité de transcender le temps, et de lier passé, présent et futur. Hasler y conçoit la langue à la manière d'un vecteur garant de l'Histoire, puisqu'elle relie non seulement les différentes perspectives temporelles, mais érige également un pont entre les hommes. Cette amorce du recueil de poèmes sous-entend une harmonie originelle qui repose sur l'efficacité du langage, qui permet aux individus de se trouver dans un rapport de transparence avec eux-mêmes et aux autres, à l'aube de l'humanité. Plus loin, le poème *Rot* annonce la chute qui suit par la simple évocation d'un autre champ sémantique lié au sang et à la chair. La dernière partie, *Mauern des Paradieses*, thématise les enjeux de la vie moderne avec des allusions aux avancées techniques qui accélèrent la chute.

Dans cette dernière partie du recueil, Hasler prend implicitement le parti de la nature que l'homme vient en quelque sorte parasiter, même si son temps sur terre est compté. Dans *Steinsprache*, Hasler interpelle la pierre qui, si on pouvait

l'entendre, porterait un regard inédit sur le devenir de l'humanité. Sa nature permanente en fait un témoin privilégié obligé : « *Der Mensch ein Sandkorn / im Geschiebe der Zeit hat keine / Übersicht nur der Stein verstopft den Fluss / der Geschichte. Steinherzig?* »⁹⁴ Cette vision anthropomorphique érige la pierre en une matière quasi dotée de conscience et de là capable de retenir, voire mémoriser, l'évolution de l'homme. Toujours dans ce poème, Hasler fait une distinction entre deux types de mesure du temps – « *Menschenzeit gegen Steinzeit* » – qui rappelle la condition éphémère de l'homme.

La fin du recueil marque la marche cyclique de l'Histoire humaine, puisque l'individu retourne à la terre dans le dernier poème, *Ode an den Staub*, qui reprend l'image biblique. Le titre suffit à clarifier le plaidoyer de Hasler en faveur de la nature au-delà de l'homme qui, lui, est pratiquement interchangeable – « *Gelassen erträgt die Natur den Kreisel / der Jahreszeit so überdauert die / Landschaft während der / Mensch austauschbar erscheint* »⁹⁵. Le recueil propose donc une conception cyclique de l'histoire humaine, qui alterne entre naissance et mort, et se greffe au continuum temporel de la nature. Les destins historiques fictionnalisés par Hasler dans ses romans explicitent ce même antagonisme au moyen d'un destin individuel. Dans le roman *Der Riese im Baum*, Hasler thématise directement l'usage abusif de la nature, alors que seule une poignée de personnages – Melchior, Samuel et Ebel – assistent impuissants à cette destruction.

4.1.2. Une nature abusée dans *Der Riese im Baum*

Plusieurs passages du roman *Der Riese im Baum* traitent de l'implantation du tourisme dans les Alpes et des coupes forestières. Dans les faits, seuls Melchior et Samuel semblent se préoccuper de l'impact de l'agir de l'homme sur la nature.

⁹⁴ Eveline Hasler, *Sätzlinge: Gedichte*, Zürich, Nagel & Kimche, 2000, p. 71.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 64.

Malgré une compréhension plus globale de la situation, ces deux protagonistes se voient exclus des processus décisionnels. Lorsque Samuel tente de faire part de ses inquiétudes au sujet des coupes à blanc à l'entrepreneur responsable, ce dernier lui suggère de se tourner vers la corporation d'artisans et de menuisiers qui, guidée par ses intérêts financiers, rejette en bloc les mises en garde de Samuel et contraint le vieil homme au silence. Pour sa part, l'absence prolongée de Melchior restreint son droit de parole (v. R., 15).

Outre la fictionnalisation de leur impuissance, l'interprétation inédite que livre Samuel de la nature révèle une grande part du potentiel critique de ce roman. D'abord, Samuel fait une lecture anthropomorphique de la nature mise en avant par sa réprobation des coupes abusives : « *Schlimmer noch das feine Vibrieren der Stämme, sagte Samuel, die Bäume brechen nachts in Angstschweiß aus, ein Raunen ist in den Kronen, Harz treibt aus den Poren* » (R., 16). D'aucuns seraient probablement tentés d'y voir au premier abord une projection inspirée d'un humanisme naïf qui souhaite le respect de la vie en général. Or, force est de constater que Samuel incarne plutôt un fin observateur qui sait déceler les signes avant-coureurs transmis ponctuellement par la nature, ce qui lui permet par ailleurs, alors que tous le croyaient mort, d'éviter le pire et de resurgir après un tremblement de terre (v. R., 121-122). Même si plusieurs ridiculisent Samuel pour cette raison – « *Aha, er sei wohl Hellseher? Der Weber machte eine Grimasse, lachte* » (R., 161) – il n'en demeure pas moins que l'anecdote du tremblement de terre concourt à la partialité du roman sur la question environnementale. De plus, Samuel applique la même logique de lecture des signes naturels au gigantisme de Melchior, lequel ne résulte pas de contingences fortuites.

Selon les explications de Samuel, la taille de Melchior s'avère une manifestation symptomatique du désir généralisé de l'homme de toujours dépasser les limites prescrites par le sens commun. Ces idées de grandeur se dégagent principalement de l'industrialisation effrénée dont témoigne le roman et, en réponse à cette quête exacerbée, la nature prévient les hommes devant les abus. Le vieillard explique :

Immer höher hinaus wollten die Menschen, alles wachse sich aus. Das sehe man schon den Häusern an, vier- und fünfstöckige Gebäude seien keine Seltenheit mehr. Auch die Natur schicke Warnsignale, Kometen, Licht- und Lufterscheinungen. Im

Traum habe er neulich einen riesigen Fisch gesehen, halbtot in der Linth. Seine Kiemen vermochten kein Wasser und keine Luft mehr zu pumpen, so sinnlos groß war er. Auf dem Rücken ist er getrieben, unbeweglich, mit glotzenden Augen (R., 57-58).

Ainsi, l'anomalie dont souffre Melchior n'est en rien l'effet du hasard, comme une erreur arbitraire dans l'évolution de la nature; elle naît de faux pas humains et en témoigne à la fois. Si son gigantisme défie toutes les lois naturelles, il en va de même du désir insatiable de l'homme d'atteindre constamment de nouveaux sommets. Au bout de la course, la mort guette. Toutefois, cette équation demeure incompréhensible à tous ceux qui participent de l'hérésie généralisée, d'où l'isolement de Melchior et de Samuel. Ainsi, Hasler fictionnalise le fait historique entourant le gigantisme de Melchior à la manière d'une double métaphore, car si le géant incarne les excès de l'homme par rapport à la nature, il représente aussi la relation de l'homme avec lui-même, puisque le roman met en avant le sort qu'il réserve au côté sombre de sa propre nature. Tout compte fait, Melchior transcende son cadre historique et s'élève au rang de symbole.

Il en découle une conception historique en continuum, car la nature permance, même si la course effrénée de l'homme pour la croissance prévaut toujours dans l'horizon temporel de la narratrice assimilable à l'auteure. Hasler critique donc cette perversion du rapport entre l'homme et la nature. Elle utilise aussi à cet effet la posture de l'observateur qu'adopte Ebel, alors qu'il se balade en forêt : « *Der Wanderer glaubt, dass er den Wald anschaut, in Wirklichkeit aber beobachten die Bäume ihn. Er wähnt, mit Blicken die Berge zu bezwingen. Doch die haben längst über sein Wohl und Weh entschieden* » (R., 53). Cette mise en place du jeu de l'observateur observé met en scène une nature pensante et anthropomorphique qui élude la scission que l'homme perçoit entre lui et la matière, alors que l'*Aufklärung* se met en branle et prétend qu'elle finira par saisir le monde en entier.

Cette fictionnalisation de périodes charnières de l'Histoire, qui mettent en lumière un changement de donne ayant cours ensuite pendant des siècles, correspond à l'un des critères qu'utilise David Cowart dans sa typologie de romans historiques. Le roman *Der Riese im Baum* appartient clairement à sa catégorie *the*

turning point, qui fictionnalise un tournant explicatif du présent, en illustrant les problèmes environnementaux actuels et l'avidité de l'homme à la recherche d'une gratification immédiate, même si celle-ci se fait au détriment de la nature. Ce désir est toujours à la base de la crise environnementale d'aujourd'hui. Le choix de ce sujet historique et son lien thématique avec l'actualité sous-entendent que le présent découle d'un tournant donné, et même si certains des visionnaires de Hasler se montrent conscients des enjeux, leur contribution demeure minime. L'Histoire continue ainsi sa marche jusqu'au prochain moment décisif. L'analyse précédente de l'image de la pierre en tant que symbole de la nature renforce cette idée du continuum et génère une certaine impression de pessimisme par rapport à la réelle venue d'un changement radical s'opérant en sens inverse. Il s'agit là de la toile de fond sur laquelle évoluent les personnages de Hasler. Il convient maintenant d'y ajouter les liens entre l'Histoire et la mythologie, afin d'opérer certaines distinctions au sujet de l'horizon des personnages et celui de la narratrice.

4.2. Histoire et mythologie

Avant d'entamer l'analyse proprement dite des romans au regard de l'imbrication des motifs mythologiques, une première remarque s'impose au sujet des rapports qu'entretiennent le mythe et le roman historique, puisque leur nature diffère. Par définition, le mythe renvoie à un ensemble de récits collectifs, au caractère souvent sacré, qui entend expliquer la création du monde. Ainsi, le mythe s'oppose d'emblée à l'Histoire en tant qu'il constitue un ordre de discours figé dans le temps, tandis que cette dernière se trouve en perpétuelle évolution. En marge de l'Histoire, le mythe fournit une pléthore de modèles archétypaux capables d'exemplifier celle-ci, d'où une certaine parenté dans la complétude. Dans l'ouvrage *Funktionen und Leistungen des Mythos: drei altorientalische Beispiele*, Walter Burkert soutient à cet effet que le mythe, considéré en tant que récit, ne se résume pas à un simple modèle

puisqu'il tire également son origine d'un fait historique, même si ce dernier remonte à la nuit des temps et semble oublié. Par ailleurs, le mythe ne représente pas qu'un monde valide qui entend exemplifier des valeurs universelles, mais il propose aussi des liens avec un événement historique passé et le présent du lecteur : le mythe, en tant que « *'angewandte' Erzählung, Erzählung als primäre Verbalisierung von überindividuellen, kollektiv wichtigen Aspekten der erfahrenen Wirklichkeit*⁹⁶ » ne s'épuise pas dans une représentation de la réalité, mais il comporte aussi *einen* « *Einbruch von Aussen* »⁹⁷, une sorte d'irruption du monde extérieur.

Cela peut fournir une piste d'interprétation au sujet de la popularité de la mythologie en littérature. Dans l'introduction de *Musen und Medusen*, un collectif qui se penche sur les relations qu'entretiennent le mythe et la sexualité dans la littérature du 20^e siècle, Inge Stephan décrit trois apogées du mythe en Allemagne, soit en 1945, vers 1976 et après 1989⁹⁸. Chacun d'eux a lieu alors que la société allemande traverse une période charnière, de telle sorte que cela transparait dans les discours littéraires. Elle soutient également que l'adaptation de mythes constitue un terroir fertile pour la femme du fait que ces derniers relèvent d'emblée d'une tradition masculine, dans laquelle elles s'inscrivent avec difficulté. Ainsi, les femmes livrent souvent un regard inédit sur la mythologie, qu'elles remanient selon leur point de vue⁹⁹. Hasler ne fait pas exception.

⁹⁶ Jan Assmann, Walter Burkert et Fritz Stolz, *Funktionen und Leistungen des Mythos: drei altorientalische Beispiele*, Freiburg, Universitätsverlag, 1982, p. 65.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁸ Inge Stephan, *Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Köln / Weimar / Wien, Böhlau Verlag, 1997, p. 9.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 10.

4.2.1. L'imbrication du mythe d'Icare dans *Die Wachsflügelfrau*

L'auteure helvétique parsème toute son œuvre de motifs mythologiques et bibliques, mais ce recours saute aux yeux surtout dans le roman *Die Wachsflügelfrau*, qui use du mythe d'Icare afin de faire le procès des avancées du féminisme. D'entrée de jeu, le titre annonce l'imbrication du mythe dans le roman et associe la vie de la juriste à la chute icarienne, ce qui sous-entend une conception historique liée au déclin. Or, le lecteur doit se garder d'en venir trop rapidement à la conclusion qu'elle est victime de son propre entêtement et échoue en raison de cet hubris. L'imbrication du mythe dans le roman s'avère autrement plus complexe, puisqu'elle se joue à trois niveaux. D'abord, Hasler le ponctue de termes appartenant à un même champ sémantique, lequel rappelle constamment le fait de voler et la situation d'Icare – Maria Dória parle à cet effet de « *Flugmetaphern* »¹⁰⁰. D'autre part, Emily Kempin personnifie Icare en tant qu'elle reproduit sa relation complexe à un père fervent de progrès technique, qui veut la limiter, à l'instar de Dédale. Finalement, le mythe fait l'objet d'un récit dans le roman par différents personnages.

4.2.1.1. Dédale et Icare, Emily et Johann Ludwig Spyri

Même si les rapports entre Emily et son père semblent d'abord des plus étroits durant l'enfance, leur relation trouve un écho dans le complexe entourant les figures mythologiques d'Icare et de Dédale. Enfant, Emily passe le plus clair de son temps dans le bureau de son père, Johann Ludwig Spyri, cet homme d'origine

¹⁰⁰ Voici quelques exemples qui montrent le recours à ce champ sémantique qui rappelle le fait de voler. La liste est partielle. « *Vor Jahren hat er [Walter] sie wie einen schutzbedürftigen Vogel gefüttert mit dem, was er geben konnte: kleine Brocken von Wissen, Latein, ein bisschen Mathematik* » (W., 59); « *Vater, du hast mich mit deinem Blick heruntergeholt. Lange hattest du mich aus den Augen verloren, dann hast du mich entdeckt, hoch oben, ein Punkt zwischen Vogelschwärmen. Und standest da, den Kopf im Nacken, starrtest hinauf* » (W., 226); « *Ihr Cape blähte sich auf, als trage sie an ihrem Rücken einen schwarzen pelzbesetzten Flügel* » (W., 147).

bourgeoise qui fut d'abord pasteur et ensuite directeur du *Statistisches Amt der Nordostbahn*. Comme dans la version originale du mythe, le père se passionne pour le progrès technique, que le train symbolise dans le cas présent. Pendant des heures, Johann Ludwig inculque donc à sa fille, son « Emil » (W., 41), les rudiments des avancées techniques avec enthousiasme. Cette relation aux allures de prime abord irréprochables s'avère possible durant l'enfance d'Emily, car le père peut toujours nier que sa préférée est une fille : « *Noch ist sie ein Kind, ein Neutrum. Noch hat sie, die eigenwillige Kleine, einen Schonraum, bevor die Jahre beginnen, wo die infiziert wird mit ihrem Geschlecht* » (W., 30). Tant qu'elle évolue dans l'entre-deux, ce « *Niemandsländ zwischen Kindheit und Ehe* » (W., 45), Emily conserve un accès au monde du père qui la traite avec considération et reconnaît ses qualités personnelles.

Toutefois, la destinée de la femme semble toute tracée, car le père estime que les qualités de sa fille, avec le temps, ne peuvent que se changer en leur contraire : « *Eigenwillen, Intelligenz, Beweglichkeit hat er an seiner Tochter bewundert, aber gerade diese Eigenschaften, das sagt auch der Pädagoge Campe, verkehren sich unter dem Vorzeichen der Weiblichkeit in ihr Gegenteil. Eigenwille wird bei Frauen zu Eigensinn, Intelligenz zu Vorwitz, Beweglichkeit zu hochfliegender Phantasterei* » (W., 35). Ainsi, dès qu'Emily envisage de poursuivre une formation universitaire, le père y voit une concrétisation de ses craintes. Ce désir occasionne une rupture, car la jeune Emily refuse de vivre en conformité avec la conception masculine du rôle social attribué à la femme et selon lequel sa fonction repose sur des qualités ontologiques : « *Ehefrau und Mutter, das ist die innerste, die ursprünglichste Berufung der Frau. [...] Die Physis der Frau, ganz auf Empfangen und Gebären ausgerichtet, eignet sich nicht für den öffentlichen Dienst. Das weibliche Gemütsleben ist Schwankungen unterworfen, die Kinder an der öffentlichen Schule aber brauchen Disziplin, eine feste, männliche Hand* » (W., 36). La force physique moindre de la femme, si on la compare à celle de l'homme,

justifie qu'on l'écarte du monde du travail. Ainsi, on ne prend pas en considération les capacités intellectuelles de la principale intéressée et, dans le cas précis d'Emily, on néglige le fait qu'elle possède dès l'enfance les qualités requises pour être juriste. Le père, obéissant aux stéréotypes de l'époque, brime l'épanouissement de sa fille en niant ses capacités intrinsèques.

En ce sens, la lutte d'Emily pour l'égalité et son désir de poursuivre des études correspondent au motif icarien de la révolte contre le père, engendré par la mesure — *das Mittelmaß* — qu'il lui impose en raison de son sexe. Toutefois, elle entreprend tout de même de s'opposer aux limites imposées aux femmes, en s'insurgeant contre l'instrumentalisation domestique dont elle fait l'objet : « *Einen Löffel möchten sie aus ihr machen, hübsch poliert. Jeder kann sich darin spiegeln. Die Löffelschale füllt sich willig, wird zum Werkzeug auf dem festlich gedeckten Bürgertisch* » (W., 41). L'étude du droit et son mariage avec un homme progressiste – « *mit de[m] erträumte[n] Mann des herannahenden 20. Jahrhunderts, der seine Frau nicht als Schleppenträgerin seiner Karriere sieht* » (W., 58) – représentent autant de tentatives de s'affranchir de l'attribution des rôles traditionnels en société et de revendiquer le droit de déterminer soi-même son identité, un privilège qui constitue jusqu'alors l'apanage de l'homme. Emily se rebelle donc contre la subjectivation de l'individu qui s'opère dès la naissance, par l'entremise du père : « *Die Mutter hat mich aus ihrem Leib entlassen, denkt Emily, aber der Vater hat mich noch nicht aus seinem Kopf geboren. Er weiß mich, bevor ich mich kenne. Werde ich nach dem Bild in seinem Kopf, sterbe ich noch ungeboren* » (W., 37). La reconnaissance du sujet féminin procède du regard de l'homme. Ainsi, s'adapter à la conception du père constitue pour Emily une négation de son individualité, puisqu'elle n'existe qu'à travers le regard de l'homme, alors qu'elle souhaite exactement le contraire : être reconnue en tant que sujet autonome.

À l'opposé, le roman plaide pour une possible validation identitaire de la femme par elle-même. Lors d'un court passage, Emily et Iris, une fille du chercheur Gudden, se rendent à une plage isolée du lac de Zurich. Lorsqu'elles se dévêtent avant de se baigner, elles remarquent toutes deux la récente féminité de l'autre, qui leur avait échappé jusqu'alors. La maturité des corps se donne à voir de but en blanc et elles se promettent alors de trouver un époux qui les laisse libres de s'écarter des sentiers battus, donc de respecter leur essence première : « *Schöner als die Puppen oben auf dem Spazierweg, mit ihren Wespentailen, einbandagierten platten Busen, nie wollen sie so werden, nie!* » (W., 34). De part et d'autre, les jeunes femmes se reconnaissent en tant que telles et s'opposent ainsi à toute tentative extérieure de les dissocier de leur nature aux moyens de normes prescrites socialement. La possibilité d'une telle autodétermination au-delà de l'homme signifie que la femme a potentiellement accès à une sexualité complète.

Cependant, la réalité ne correspond pas au souhait d'Emily, car sa tentative de déterminer sa propre identité avorte. L'écart avec son père se creuse à un point tel qu'il la considère comme morte – « *so gut wie tot* » (W., 119). Hasler illustre cette rupture avec le père en employant un motif cher à Johann Ludwig Spyri – la voie ferrée – qui vient souligner une fois de plus sa similitude avec un Dédale fervent de réalisations techniques. La force de cette symbolique se révèle dans un questionnement d'Emily qui se demande pour quelle raison son père la renie : « *Warum bist du nicht wie früher sein Lieblingsprojekt: seine Eisenbahn, von ihm in Bewegung gesetzt? Die halt macht an allen von ihm vorgesehenen Stationen? Herausgetragen aus der Spur, Emily. Entgleist. Ver-rückt* » (W., 121). La métaphore de la voie ferrée n'évoque pas seulement la fascination du père pour les technologies, mais elle symbolise également la mise en place d'une structure qui impose à la femme une route à suivre, car elle mène à une destination prédéterminée : la perpétuation des rôles traditionnels attribués aux femmes. Cette réflexion a lieu

alors qu'Emily se présente à l'enterrement de sa mère et qu'elle constate l'ampleur de la rupture avec son père. Ce dernier la perçoit comme étant « *ver-rückt* », c'est-à-dire dans un état d'aliénation qui doit d'abord être compris d'un point de vue psychologique, puisque son refus de se soumettre témoigne d'une nature peu commune qui frise la folie. Ensuite, on peut y voir un sens physique, car séparer la particule « *ver* » du verbe « *rücken* » au moyen du trait d'union insiste sur la distance que prend Emily par rapport au chemin prescrit. La suite de sa vie confirme que plus elle s'éloigne de la route à suivre, plus elle s'approche d'une aliénation, dans la mesure où elle termine ses jours dans une clinique psychiatrique.

Par ailleurs, la métaphore de la voie ferrée, symbole de l'hégémonie du père et de sa fascination technique, se trouve également mise en relief dans le roman par la clinique psychiatrique. Après une tentative de fuite de la clinique, la voiture qui la ramène longe une voie ferrée (V. W., 257), un chemin préétabli pour ceux qui œuvrent en marge de la société. La portée de ce symbole est double : d'abord, il indique la vacuité de toute tentative de s'affranchir des normes, puisque le chemin tout tracé s'avère omniprésent; ensuite, la voie ferrée indique également qu'il est dans l'ordre des choses de réserver un espace en société pour les dissidents. Alors que l'on ramène Emily à la clinique psychiatrique, qui témoigne de son incapacité d'œuvrer selon les normes sociales, la voie ferrée est toujours présente. Autrement dit : la route mène soit à une perpétuation prédéterminée des modèles sociaux, soit à la mise à l'écart, qui s'effectue elle-même selon une marche spécifique. Au-delà de ces deux options, point de salut. L'usage du mot « *ver-rückt* » prend alors tout son sens. Le sujet divergeant se retrouve mis à l'écart, au sens de « *rücken* » (déplacer), et aliéné mentalement. On lui réserve un espace en marge de la société.

Cette organisation spatiale où abondent les voies ferrées, comme autant de rappels du fonctionnalisme, évoque la théorie que développe Foucault dans

Surveiller et punir, selon laquelle les autorités modernes mettent en place un système correctif basé sur la culpabilisation de l'individu. Emily Kempin se retrouve dans une institution disciplinaire qui la sanctionne en filtrant son courrier et en limitant son champ d'action. Le pouvoir qui maintient le statu quo entre les sexes se manifeste donc par l'entremise d'une institution qui procède de la mise à l'écart du sujet. Elle en vient à se demander si toute prise d'action ne revient pas à suivre un chemin prescrit – celui de la clinique ou celui de la tradition : « *Hat mein Vater durch mein Leben Schienen gelegt, bewege ich mich, ohne es zu merken, schon die ganze Zeit in einer von ihm vorgegebenen Richtung? Wo soll ich ankommen, Vater? So weit das Auge reicht, eine tödlich enge Spur* » (W., 231). Selon la perspective d'Emily, la technique constitue un pâle ersatz pour la vie qui se déroule alors sur le mode d'un automatisme. Cette perception se dévoile par le biais d'une métaphore qui assimile la terre et le corps à la machine : « *Die Eisenbahn im Vormarsch. Schienenstränge rund um die Welt. Längs der Eisenbahnlilien die Telegraphenmasten. Durch die Technik wird die Erde ein Leib aus Muskeln und Nerven* » (W., 44). Ou encore : « *Wer nicht auf der Spur bleibt, entgleist! Vaters Eisenbahnsätze. Eiserne Stränge, die das Leben strangulieren. Einen kleinen Teil ausschneiden aus dem, was Leben ist, Leben sein könnte* » (W., 65). La gestion pragmatique de l'espace lui octroie la clinique psychiatrique pour tout refuge. La récursivité du motif du chemin de fer et l'organisation technique de l'espace soulignent donc la vacuité de l'entreprise d'Emily et l'échec de la rébellion contre le père.

Le départ pour les États-Unis va donc de soi dans ce contexte, puisqu'Emily, malgré la formation dont elle dispose, ne peut passer outre l'énorme influence de son père à Zurich. Ce dernier jette de l'ombre sur ses projets et freine par le fait même son épanouissement : « *Was sie in Zürich auch unternehmen wird : Immer steht sie im Schatten ihres rechthaberischen, konservativen Vaters, im Schatten ihres in Misskredit gekommenen Ehemanns* » (W., 183). Pour sa part, l'Amérique, ce continent

où la liberté semble ne connaître aucune limite, nie l'image d'une Suisse conservatrice marquée par l'hégémonie patriarcale. Ainsi, les conditions sine qua non à la réussite d'Emily s'y présentent d'emblée, en tant qu'elles génèrent une rupture sans équivoque avec le père :

Eine Bühne, wo das bessere Ich, erlöst vom Vaterschatten, auf seinen Auftritt wartet: Vorhang auf, Scheinwerfer auf die Bühne: New York. Keine Regieanweisungen mehr. Da ist keine Schwester, keine Mutter, die diesen Weg schon einmal gemacht hätte. Keine Vorgängerin, in deren Windschatten sich leichter gehen ließe (W., 21).

Tout est à bâtir ex nihilo sur cette terre promise exempte du poids de l'Histoire. Ainsi, Emily s'octroie le rôle d'une précurseure, chargée de paver la voie pour les générations futures. La métaphore théâtrale utilisée dans l'extrait cité illustre parfaitement le rôle de premier plan qu'Emily entend dorénavant jouer. Or, ce décor factice souligne également la caducité d'une telle prémisse, car la scène et les rideaux sont les seuls préalables; son entreprise n'est qu'illusion. Si toute la théâtralité associée à l'entreprise correspond à la perspective du personnage, elle ne manque pas de souligner son besoin de reconnaissance.

Dans les faits, le voyage en Amérique semble de prime abord des plus prometteurs, car avant même d'y mettre les pieds, Emily tisse des liens importants avec des passagers du bateau qui mène à New York et trouve ainsi des sympathisants à la cause de l'*Arbitration Society*. Elle entend fonder cette société destinée à défendre les droits des défavorisés. Malgré ces débuts encourageants, les difficultés s'accumulent. Or, d'autres indices laissent cependant présager que cet espoir ne se réalisera pas. Hasler compare entre autres les lits de l'appartement new-yorkais à des chalands, des bateaux-remorques qui révèlent l'instabilité de la famille (v. W., 22). De fait, l'admission de Kempin à l'université lui réserve nombre de difficultés, puisque la juriste ne se voit admise qu'à titre d'auditrice, alors qu'elle désire y enseigner. Elle n'obtient un poste que plusieurs mois après son arrivée.

Entre-temps, Kempin met l'*Arbitration Society* sur pied, mais son impact reste limité, puisqu'elle n'a toujours pas le droit de plaider. Pour contourner cette embûche, il lui faut engager de jeunes avocats qui la représentent devant les tribunaux. Cependant, cette stratégie s'avère peu efficace dans la mesure où ces novices, avides de gains, désertent rapidement l'organisation. Ce parcours truffé d'embûches mène toutefois à un succès retentissant : la fondation de la *Women's Law School*, qui fut par la suite affiliée à l'*University of New York*.

Ainsi, les défis sont de taille en Amérique et partir pour les États-Unis n'a rien d'une solution miracle, ce qu'indique la perte de nombreux bagages dès l'arrivée de la famille. Cet événement quelque peu anecdotique révèle d'entrée de jeu le caractère factice de la rupture avec le père et le Vieux Continent :

In die Neue Welt gehen und die Alte mittragen: 22 Kisten aus Zürich, einen brotlosen Ehemann, drei kleine Kinder, ein heimwehkrankes Dienstmädchen. Ohne Anhang könnte sie sich frei bewegen, sich hinüberschwingen in dieses Zukunft versprechende Manhattan. Aber das ist nun einmal ihr Leben: in herkömmlichen Verflechtungen sehen und doch diesen Drang nach vorne, ins Offene spüren (W., 20).

Partagée entre passé et avenir, entre tradition et renouveau, Emily ne parvient pas à recouvrer pleinement sa liberté, puisque cette dernière repose sur un compromis qui consiste à réconcilier tous les rôles qui lui sont attribués. En sa qualité d'épouse, de mère, de juriste et d'étudiante, elle ne peut se permettre d'échouer, ne serait-ce que dans un seul de ces domaines. Toutefois, elle porte sa réussite sur ses seules épaules; le désaccord tacite des autres membres de la famille alourdit le processus. Les réticences de sa fille Agnès par rapport au voyage se manifestent même physiquement : « *Ja, Halsweh, schon wieder. Auch diese aggressiven Anfälle, wohl eine Form von Heimweh* » (W., 21). Même son mari Walter, qui approuve ses projets, se sent inutile aux côtés de cette femme de carrière et finit par retourner en Suisse avec leurs deux aînés. Finalement, Emily lui emboîte le pas et rentre au bercail. Par la

suite, leur union demeure chancelante et, une fois internée, Emily ne reçoit pratiquement pas de visite.

Malgré tout, Emily ne cesse de rêver de l'Amérique des années plus tard. Elle y trouve son réconfort alors qu'elle est internée, mais l'objet de sa rêverie a peu à voir avec le New York qu'elle a habité : « *Abends, auf dem Rücken liegend, träumt sie mit offenen Augen von Amerika. Eine Stadt, erfunden und aufgerichtet gegen die Leere. Eine Woge aus Steinmauern. Die Häuser, höher als damals in den neunziger Jahren, enden in aufragenden Kuppen vergoldeten Spitzen* » (W., 67). Cette description amalgame des restes de son séjour en une vision idéalisée; l'Amérique reste malgré tout le lieu les nouveaux départs, même si réalité rime avec désillusion.

4.2.1.2. Iconographie et désillusion

La perte des illusions associées à l'Amérique, en d'autres termes cette rébellion contre le père, s'exprime également dans la réaction des protagonistes à propos des œuvres d'art installées à New York. Dès les premiers chapitres du roman, la narratrice relate l'effet qu'a la vue de l'incontournable statue de la Liberté sur Emily. D'abord, cette dernière tente de s'y identifier en y projetant sa propre expérience de féministe :

Die Freiheit – eine Frau, dachte sie. So etwas kann nur den Franzosen einfallen. Delacroix hat die Freiheit mit entblößter Brust und Trikolore auf der Barrikade gemalt, und die hier trägt ein Gesetzbuch und Fackel. Schau sie dir an: Diese Frau, von Männern erdacht, von Männern errichtet, hält Wind und Wetter und der Geschichte stand. Weil sie keine Madame Lafayette oder Frau Kempin ist oder sonst eine Frau aus Fleisch und Blut, die nach der Fackel, nach dem Gesetzbuch greifen konnte (W., 13).

Dans ce passage, Emily critique d'abord l'esthétisation, voire la sexualisation de l'allégorie de la liberté, puisque, selon son interprétation des faits, il appert qu'il s'agit pour la femme du seul moyen de revendiquer sa place dans l'Histoire rédigée

de main d'hommes. Seule la distanciation artistique créée par le monument rend admissible pour l'homme cette représentation de la liberté. Ainsi se maintient un certain statu quo, puisque ce dernier ne se voit pas forcé de sortir de ce que d'aucuns nommeraient une zone de confort. L'homme demeure donc l'artisan des rapports sociaux, puisqu'il neutralise la portée historique de la femme en l'élevant au rang d'œuvre d'art. Cette représentation, soi-disant honorifique, fait du reste consensus – il suffit d'évoquer les foules qui se massent quotidiennement aux pieds de la statue de la Liberté; même Emily et sa famille s'y rendent. Toutefois, lorsqu'elle détaille la statue, l'impression suscitée est négative. Elle lui semble « *plumper, eine Kolossin mit toten Augen* » (W., 133). En aucun cas, cette allégorie moribonde de la liberté n'est en mesure de lui insuffler l'énergie nécessaire pour faire face à l'adversité. La liberté américaine, représentée par une vulgaire potiche fallacieuse, n'est qu'illusion.

Ce monopole masculin de la représentation de la femme rejoint le point de vue qu'Aleida Assmann étaié dans *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, en réfléchissant au développement historique de la mémoire (dans ses rapports avec l'historiographie et le souvenir) sur trois plans : ses fonctions, les médias qui la diffusent et ses supports (*Speicher*). Dans le chapitre sur les médias, elle analyse entre autres la description de la Mona Lisa de Léonard de Vinci faite par Walter Pater à propos de l'esthétique de la Renaissance. Assmann constate que l'iconographie annihile le déroulement linéaire du temps, en représentant toutes les époques de l'Histoire en une seule image, d'où une vision suprahistorique de la femme qui cumule toutes ses dimensions temporelles :

Nicht nur als Verkörperung dessen, was das männliche Gedächtnis der Kultur abgestreift, verloren, vergessen und verdrängt hat, wird die Frau zum schlechthin Anderen. Sie ist dieses Andere vor allem als das Vorgängige und darum ewig Uneinholbare; sie ist der Urgrund, auf dem die männlichen Zivilisationen errichtet

*wurden. [...] Sie ist eine Gestalt des Posthistoire, der Summation der Geschichte und des Ausgangs aus ihr*¹⁰¹.

Ce type de représentation, lequel est basé à la fois sur la fascination et le sentiment d'étrangeté qu'éprouve l'homme vis-à-vis de la femme, s'applique aussi aux statues décrites dans le roman de Hasler. Leur manque d'assises dans le réel nie toute possibilité pour Emily Kempin d'influencer le cours de l'Histoire en tant que femme.

Cette constatation ne se résume pas à Emily, car Walter fait la même expérience, alors qu'une statue capte son attention sur le chemin du retour à la maison. Tout comme son épouse, l'esthétisation de la figure féminine lui saute aux yeux et occasionne une réflexion sur le rôle de la femme dans l'Histoire :

Seltsam, Frauen werden kaum je auf Sockel gestellt, dachte Walter flüchtig, und wenn, so ergeht man sich in Allegorien, oder es ist die gefallene Frau, die durch erotische Darstellung gefällt. Erträgt man es nicht, die Frauen so erhöht zu sehen? Emily erschien ihm auch ohne Piedestal aufgerichtet, als bewege sie sich durch diese Stadt mit kühn erhobenem Kinn. Sie ging durch Manhattan, als habe man diese Maßlosigkeit eigens für sie aufgebaut, während es ihm Mühe machte, im Schatten der Häuser neben ihr Schritt zu halten (W., 75).

En observant cette statue de Bartholdy à l'effigie de Lafayette, Walter constate que seule une minorité de femmes mérite le « privilège » d'une pareille représentation et, le cas échéant, les exploits de ces pionnières se trouvent transcendés esthétiquement. La femme se présente sous la forme d'une allégorie représentant un mythe abstrait, ce qui ne peut qu'annihiler sa réelle portée dans l'Histoire; elle n'est plus qu'un mythe immuable, d'une valeur universelle impropre à s'ériger en moteur de l'Histoire. À la suite de ce constat, Walter se questionne à savoir si l'on supporte la vue de telles femmes, sans les avoir distancées au préalable : « *Erträgt man es nicht, die Frauen so erhöht zu sehen?* » (W., 75). Même si la formulation reste générale, elle évoque sans doute la peur que suscite chez Walter le féminisme naissant. Plus sa femme réussit, plus il se sent devenir insignifiant à ses côtés. Bien

¹⁰¹ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C. H. Beck, 1999, coll. « Kulturwissenschaft », p. 231-32.

qu'il admire le courage d'Emily, il redoute les impacts du progrès social des femmes. Dans son cas, aucune échappatoire esthétique n'est possible.

En raison de cette impression de quasi-invisibilité, Walter en vient même à la conclusion que la quête de sa femme cause son propre manque d'envergure, ce qui fait naître chez lui une certaine nostalgie d'une société traditionnelle. Toutefois, la narratrice n'explique pas ce souhait – inavouable pour Walter. Le lecteur ne peut le déceler qu'à sa réaction par rapport à une autre œuvre d'art. Toujours seul sur le chemin du retour à la maison, il s'arrête devant une seconde statue : « *eine Brunnenfigur, die er nie beachtet hatte! Eine Frau mit Krug. Sie hielt ein Kind im Arm, in rührender Gebärde, ein größeres Kind zog an ihrem Rockschoß. Frau Unbekannt. Wie der Mann sie erträumt* » (W., 77). Le point d'exclamation de la première phrase souligne l'importance du moment pour le personnage, puisqu'une volte-face s'effectue en lui : jusqu'alors, ce type de représentations de mères anonymes le laissait indifférent. Ce court passage évoque entre autres un extrait du *Werther* de Goethe, où le jeune protagoniste contemple la simplicité de la vie patriarcale symbolisée par une jeune femme puisant de l'eau à une fontaine, une femme qui se contente de jouer « son » rôle de mère¹⁰².

Afin de souligner l'écart entre ce revirement et le passé militant de Walter, la narratrice procède alors à une rupture qui introduit une analepse au moyen d'un alinéa et de l'expression succincte « *Damals, in der Enge* » (W., 77). La narratrice rappelle ainsi que Walter a déjà tenu une conférence au sujet des femmes engagées dans les sphères politique et artistique dans l'Antiquité et la Renaissance, une conférence reçue froidement en Suisse. La réaction de ses compatriotes confirme d'une part les doutes des Kempin sur la possibilité pour la femme de jouer un rôle

¹⁰² Johann Wolfgang Goethe, « Die Leiden des jungen Werthers », dans *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, 20 vol., Gerhard Sauder (éd.), München, Carl Hanser, 1987, vol. 1.2, p. 194-299, p. 205.

porteur dans ce pays, « *in der Enge* », et à ce moment donné de l'Histoire. Cette prémisse justifie d'autre part le départ pour l'Amérique. Or, les convictions de Walter se trouvent ébranlées sur cette prétendue terre promise en raison de son expérience personnelle. Il a le sentiment de tout perdre : « *Es kam ihm vor, als sei nach der Zeit in der Enge alles hinter ihm abgebrannt, ein Teil seiner selbst begraben unter den Trümmern eines früheren Lebens. Sogar seine Sprache hatte er verloren in der Neuen Welt* » (W., 83). De là naît non seulement une nostalgie d'un passé idéalisé, mais également une certaine rivalité entre les époux, qu'Emily est à même de constater.

À son retour en Suisse, Walter entreprend des études de droit, ce qu'elle perçoit comme une vendetta à son endroit : « *Walter will mich mit diesem Jusstudium einholen, dachte sie, er will mir entgegenwachsen, stellt sich auf die Zehenspitzen* » (W., 163). Bien que Walter ait de la compréhension pour la lutte de sa femme, qu'il y participe et la soutienne, il ne peut tolérer qu'elle le dépasse effectivement d'un point de vue professionnel. Ces réflexions n'impliquent cependant pas que Walter s'oppose désormais à la lutte des femmes – il poursuit d'ailleurs le combat –, mais elles sous-entendent l'impossibilité de la concrétisation de l'égalité homme femme sur cette terre soi-disant nouvelle, cette Amérique qui emboîte déjà le pas à l'histoire du Vieux Continent; même les élites le plus au fait des enjeux féministes s'empêchent dans les rôles prescrits par la société.

Cette analyse de la perception des œuvres d'art par les personnages trouve un écho dans leur regard qui se modifie au cours de l'évolution de leur lutte. Alors qu'Emily attend des nouvelles de l'université concernant sa candidature à titre d'enseignante, la narratrice souligne que ses yeux ont perdu de leur vitalité au moyen d'une image qui rappelle la froideur des statues : « *Walter sieht sie mit diesem Statuenblick herumgehen. Noch keine Antwort von der Universität? Nein* » (W., 110). À l'instar des représentations iconographiques de la femme qui transcendent sa

portée historique, l'attente à laquelle Emily se voit contrainte vient en quelque sorte la pétrifier et lui retire tout impact. Le même sort est réservé aux homosexuels qui se rencontrent à l'ombre d'un bâtiment : « *Hinter dem Ökonomiegebäude umarmen sich Männer, still stehen sie da, nur halb bekleidet, bewegungslos. Für Statuen könnte man sie halten in ihrer stummen Verzückung* » (W., 43). Encore une fois, il s'avère possible de transcender ce qui dérange par l'usage du caractère figé et inoffensif d'une œuvre d'art.

De façon conséquente, Hasler maintient cette symbolique autour de la statue dans *Tells Tochter*. De nombreux passages révèlent qu'au fur et à mesure que la femme se fait dérober son essence vitale, elle prend l'allure d'une statue qui transcende toute existence réelle. Dès les premières pages du roman, Hasler insiste sur l'apparence de Julie Bondeli qui rappelle celle des statues : on la qualifie de « *statuenhaft* » (T., 9) ; on évoque son décolleté à l'aspect de marbre (v. T., 54). Quant à elle, Frau Tschärner doit être regardée comme un tableau (v. T., 99). Ces femmes peu orthodoxes, dont l'impact social demeure très limité, sont également élevées au rang d'œuvres d'art, et de fait neutralisées, même si ce n'est qu'au moyen d'allusions.

Dans le cas d'Emily Kempin, sa parenté avec les statues de femmes révèle que la rébellion contre le père échoue, même si l'Amérique semble de prime abord un terreau fertile pour implanter de nouvelles règles sociales. Hasler insiste donc sur la difficulté de sortir des sentiers battus et de laisser naître l'inouï. De fait, le roman véhicule une conception de l'Histoire qui s'inscrit dans un continuum : il relate l'échec d'une femme en contradiction avec les désirs de son père de maintenir une société patriarcale. Toujours à New York, elle ressent encore le poids du jugement de son père pourtant absent. À l'occasion d'une tempête de neige qu'elle observe de sa fenêtre, elle voit l'image de son père, « *die Vatergestalt, eine Fata*

Morgana » (W., 176), se former progressivement devant ses yeux. Ce phénomène optique révèle l'intensité de l'influence paternelle encore dominante, un signe de mauvaise conscience associé aux difficultés de combler les attentes de sa famille. Cette situation se répète à la fin de sa vie. Internée, elle voit dans la volonté du médecin celle de son père, alors qu'on la surprend en pleine tentative d'évasion : « *Es ist nicht Dr. Wille, es ist Vaters Wille, der sie durch diesen Blick straft, sie erbeben lässt bis ins Markt* » (W., 226). Il semble donc que la femme ne peut s'épanouir qu'au-delà du trafic d'influence de l'homme, d'où l'idée de l'Amérique, le symbole par excellence de la liberté recouvrée.

4.2.1.3. Narration du mythe d'Icare et culpabilité

Le motif de la chute d'Icare sous-entend donc la question de la culpabilité qui, au cours de l'histoire littéraire du mythe, est conférée tantôt au père, tantôt au fils. L'interprétation du mythe dépend en effet de la posture de départ : les adaptations qui célèbrent l'habileté technique du père tendent à condamner le fils; celles qui privilégient en revanche le désir de liberté du fils, voient d'un mauvais œil le paternalisme castrant de Dédale. Dans l'étude *Ikarus fliegt weiter*¹⁰³, Christoph Müller démontre que la réception première du mythe dans l'Antiquité, avec entre autres Diodore de Sicile et Apollodore, insiste sur les réussites de Dédale et relègue Icare au statut de figure de second plan. Le père, maître de la *technè* et de la *métis*, du savoir-faire et de la ruse, prend alors l'allure d'un héros civilisateur dont les inventions visent à assurer la prospérité de son peuple. Or avec l'adaptation des *Métamorphoses* d'Ovide, le centre d'intérêt semble se déplacer pour la première fois sur le personnage d'Icare et le motif de sa chute, qui visent plutôt à le victimiser qu'à le culpabiliser. Dans son ouvrage sur l'évolution du mythe, Michèle Dancourt montre toutefois que la question de la culpabilité n'épargne plus Dédale, car il manifeste d'emblée un manque de tempérance : « L'hubris, avant de devenir la tentation du fils, est déjà le fait du père car ce passage à la verticale de la navigation – à laquelle Ovide renvoie par trois métaphores : *remigium volucrum... his carinis...*

¹⁰³ Christoph Müller, *Ikarus fliegt weiter. Ursprung und Rezeption geflügelter Worte und Sprachbilder*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2001.

vela secunda dato – porte atteinte aux lois de la nature »¹⁰⁴. Au Moyen-Âge, on approfondit cette perception en doublant le mythe de la pensée chrétienne – on pense par exemple au *Nouvel Ovide moralisé* de Pierre Bersuire qui réinterprète les *Métamorphoses* et assimile Dédale à Dieu dans une fable moralisante à connotations religieuses.

Ce type de version sermonneuse du mythe ne tend pas à disparaître avant la période romantique où Icare reprend progressivement ses lettres de noblesse. Les romantiques le considèrent alors comme la parabole par excellence du fils révolté : la rébellion contre le père et toute forme d'autorité constitue alors un sujet de prédilection, peu importe si la révolte mène à sa propre perte. Le tableau de Bruegel, *Paysage avec la chute d'Icare* (1558), préfigurait cette inversion de manière provocante : Icare tombe à la mer dans l'indifférence la plus totale des badauds, sans aucune allusion à Dédale. Au 20^e siècle, on assiste à une institutionnalisation du mythe qui devient pratiquement un lieu commun de la littérature, dont l'intérêt demeure principalement centré sur la figure d'Icare. Du côté de la littérature d'expression allemande, on pense entre autres aux versions de Gottfried Benn ou de Wolf Biermann, qui ne font pas non plus mention de Dédale, ou au roman historique *Die letzte Welt* de Christoph Ransmayr dans lequel il fait se succéder une série de tableaux reliés par une trame narrative principale : Cotta, un des disciples romains d'Ovide, sillonne l'Empire à la recherche de son maître, exilé par l'empereur Auguste, et de ses *Métamorphoses*. Lors de ses recherches, il rencontre Arachne, une tisseuse muette, qui lui montre ses tapisseries¹⁰⁵. Le mythe d'Icare se décline désormais au féminin. Il s'agit en effet de l'une des rares figures féminines associées au fils rebelle, figure du déclin dont la portée est limitée ici par son mutisme.

¹⁰⁴ Michèle Dancourt, *Dédale & Icare : métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS, 2002, p. 24.

¹⁰⁵ « Es war ein Bild der leeren Weite, gewebt aus Fäden blauer, weißer und silbriger Farbschattierungen, ein Blick auf das ruhig unter der Sonne liegende Meer, der Himmel sommerlich heiter bewölkt, die Dünung sanft, darüber vereinzelt Möwen, aber keine Küste, keine Insel, kein Schiff. Sehr fern, hart an der Schneide des Horizonts, sah Cotta zwei graue Schwingen wie die Arme eines Ertrinkenden im Wasser verschwinden, hochgereckt, hilflos, die Spannweite groß wie die eines Kondors, sah aber keinen Schnabel, keinen Kopf. [...] Icarus. Der Name jenes gestürzten Wesens, das im Geglitzer versank, war eines von vielen Fingerzeichen der Taubstummen, die Cotta aus ihren Händen auffliegen sah und nicht verstand. » Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt. Roman, Mit einem Ovidischen Repertoire*, Frankfurt a. Main, Fischer, 1991, p. 197.

Le roman de Hasler s'inscrit dans la lignée de ces œuvres qui se focalisent sur la perspective icarienne. Par rapport à la question de la culpabilité, Dória affirme que Hasler attribue la faute au père, car il laisse sa fille entrevoir des possibilités inutilement : « *seine Tochter erstmal mit Federn schmückt, ihr aber dann jeden Start zunichte macht* »¹⁰⁶. À première vue, une telle affirmation semble justifiée étant donné que l'omniprésence du père brime la liberté d'action de sa fille, comme l'indiquent l'échec de la rébellion et le passage déjà cité au sujet du voyage en Amérique : « *Kein Vater, der Ikarus Tiefen und Höhen verbietet, nur Mittelmaß zulässt* » (W., 21). Ces paroles de la narratrice illustrent la perspective d'Emily et semblent de prime abord confirmer la thèse de Dória. Or, cette dernière en vient trop rapidement aux conclusions, puisqu'elle simplifie d'autant plus le recours de Hasler au mythe, en négligeant d'analyser ses autres aspects dans le roman, soit le fait que le mythe est narré par le couple Kempin. Dès l'arrivée de la famille à New York, Walter, le mari d'Emily, entreprend de raconter le mythe aux enfants. Toutefois, il ne termine pas l'histoire tout de suite. Plus tard, Emily le fait à la demande de sa fille Agnès. Ce changement de locuteur génère déjà deux interprétations du mythe d'origine. Cependant, l'imbrication du mythe ne s'arrête pas là : une troisième voix se mêle du récit icarien. Il s'agit de l'instance narrative de la structure bipartite. En raison de la proximité entre la narratrice homodiégétique du récit initial et la voix auctoriale du reste du roman, on observe des variations de la distance dans la narration par rapport aux événements. De façon ponctuelle, la perspective extérieure de la narratrice procède parfois d'une fusion avec la perspective d'Emily Kempin, se rapprochant ainsi d'un point de vue narratif personnel. Cette proximité entre voix et personnage actualise le mythe d'Icare en le liant non seulement à Emily Kempin, mais aussi au présent du lecteur. Ainsi, Hasler imbrique le mythe d'Icare dans son roman en insistant sur trois points de vue distincts – ceux de Walter, d'Emily et de la narratrice – qui se complètent et

¹⁰⁶ Dória, *op. cit.*, p. 276.

s'opposent à certains points de vue. La présente analyse entend donc se pencher sur ces trois perspectives, lesquelles divergent par rapport à l'attribution de la faute, et en dégager les tenants et aboutissants au sujet de la conception historique véhiculée dans le roman.

Dès leur arrivée à New York, les enfants se plaignent de la traversée inconfortable et souhaitent ne plus jamais avoir à traverser l'océan, même s'ils désirent rentrer à Zurich. Robert, le dernier de la famille, propose donc de voler pour le trajet du retour et demande pour cette raison à son père si l'homme peut effectivement voler. Cette question sert de prétexte à l'introduction du mythe dans le roman. L'air absent, Walter entame le récit en insistant sur la figure de Dédale :

Dädalus, ein kunstfertiger Grieche, Baumeister oder Steinmetz, hat eines Tages mit Flügeln über Land und Meer fliegen wollen. Vogelfedern hat er genommen, erst kleine, dann größere, hat sie mit Fäden verknüpft, in Wachs getaucht und miteinander verbunden. Mit der Hand hat er sie gebogen, ihnen Schwung gegeben, wie gewachsen haben sie ausgesehen, die Flügel. Dann hat es ein zweites, kleineres Paar gemacht für Ikarus, seinen Sohn. An einem Morgen am Strand hat er Ikarus gesagt: Fliege nicht zu hoch und nicht zu tief, immer mir nach! Keine neuen Luftbahnen, keine Kapriolen, keine Luftsprünge... (W., 16).

Walter complimente donc la maîtrise technique de Dédale et tait la cause de la détention du père et du fils. Il élude ainsi la raison pour laquelle Dédale doit construire des ailes, afin de s'échapper du labyrinthe où il se trouve depuis la mort du Minotaure. La version de Walter fait fi de l'erreur initiale de Dédale qui aurait aidé la femme du roi Minos à commettre l'adultère. Le récit met également l'accent sur le progrès technique vu d'un bon œil. Sous cet angle, Walter souscrit à l'opinion du père d'Emily qui plaide en faveur de la mesure. À ce stade, on ne pressent toujours rien de la rébellion du fils contre le père ni de la chute d'Icare, car Walter interrompt son récit. La caractérisation positive de Dédale laisse présager que Walter rejette la faute sur le fils, lequel devrait se contenter de suivre les consignes du père. Ce point de vue se précise plus tard, alors que Walter poursuit la narration du mythe dans le roman.

Cette fois, Walter adopte la perspective de Dédale. À travers lui, il exprime une règle générale à l'allure incontournable : « *Wer fliegen lernt, muss auch das Stürzen üben* » (W., 155). Cette affirmation reflète le bilan que Walter fait de sa propre vie, qu'il résume à son échec personnel. Or, un changement de paradigme suit cette prérogative paternelle, puisque la perspective de Walter s'en dissocie et s'assimile ensuite à celle d'Icare :

Den wievielten Sturz habe ich schon überlebt. Den Sturz aus der Enge, den Sturz aus der Redaktion in Remscheid, und dann – ebenfalls in diesem schrecklichen Jahr 1885 – den Sturz aus meiner eigenen philanthropischen Gründung, dem Roten Kreuz. [...] Das ist mir noch nachgegangen in Remscheid, wo meine Tätigkeit erfolglos war, uns auch hier in Amerika habe ich dieses innere Abgestorbensein gespürt. Und der Rückzug aus der Neuen Welt – auch ein Sturz? (W., 155)

Tout juste avant son retour en Suisse, Walter ne met plus l'accent sur le succès technique du mythe; il porte plutôt son attention sur la chute d'Icare qu'il associe à son propre sentiment d'échec. Même si, d'entrée de jeu, le lecteur associe le destin d'Icare à celui d'Emily à la lecture du titre, il constate par la suite qu'il en va également de même pour Walter, car il lutte aussi pour la reconnaissance de son travail et se bute à la même étroitesse d'esprit que sa femme. Walter est celui qui prépare Emily à son examen pour l'obtention de son diplôme, lui, cet homme différent des autres et qui ne veut pas épouser une femme au foyer : « *wohl eine unbeschriebene Frau ein Null und Nichts* » (W., 34). La chute guette quiconque tente de s'élever au-dessus des prescriptions sociales. Cette image de déclin s'étend ainsi à tout le roman et dépasse de loin la seule figure d'Emily.

Seule Agnès, la cadette de la famille restée à New York, conserve une certaine proximité avec sa mère. Pour elle, Emily modifie la fin du mythe d'Icare lorsqu'elle lui demande de terminer le récit entamé par son père : « *Und dann, Mama? Bemerkt er [Dädalus] einen Punkt hoch oben in der Luft, nah der Sonne. Er legt den Kopf in den Nacken, starrt hinauf. Er will rufen, aber seine Stimme erreicht den Sohn*

nicht. Eine Möwe fliegt da oben, herrlich frei, im Gegenlicht » (W., 164). Dans la version d'Emily, Icare s'affranchit des impératifs paternels et déjoue le destin, alors qu'il recouvre sa liberté en prenant son envol. Les modifications qu'apporte Emily à l'issue du mythe lèvent le voile sur l'espoir qu'elle met dans la réussite de son entreprise, tout comme celui de voir ses propres désirs se réaliser pour sa fille, même si elle est désormais contrainte de constater son propre échec.

Selon cette interprétation, la faute incombe à la figure du père, car Icare ne peut atteindre ses objectifs que s'il brave le destin et risque la chute. Le respect à tout prix de la mesure imposée par le père tue dans l'œuf toute tentative d'émancipation personnelle pour Icare, et par analogie, l'égalité sociale de la femme. Or, la femme transmet maintenant le mythe et se permet ainsi d'envisager le futur différemment pour sa fille, en tant qu'elle ne lui pose pas de limites dès le départ. Cette posture témoigne donc du fait qu'Emily commence à accepter son destin icarien, donc de se sacrifier pour les futures générations. Emily joue ainsi un rôle déterminant dans l'évolution sociale des femmes, du fait qu'elle induit une transformation des rapports mère-fille.

Hasler utilise donc une technique littéraire que plusieurs auteures appliquent lors de reprises littéraires de mythes, afin de soutenir leur point de vue féministe. Dans son étude intitulée *Arbeit am Mythos Frau*, Dorothe Schuscheng traite à cet effet d'une « *Umfunktionierung der Mythentradition in utopischen Weiblichkeitsentwürfen* »¹⁰⁷, une reprise du mythe qui fait fi de la version masculine transmise par le père, laquelle vise à perpétuer les limites qu'il prescrit. Ce type d'adaptation littéraire entend retirer la légitimité patriarcale du mythe en y cherchant des archétypes féminins sur lesquels on insiste dorénavant, en changeant

¹⁰⁷ Dorothe Schuscheng, *Arbeit am Mythos Frau: Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggens*, Frankfurt a. Main, P. Lang, 1987, p. 54-55.

la perspective. Dans cette ligne de pensée, Hasler substitue un personnage féminin à Icare et opère un changement de voix, puisque le mythe raconté initialement par Walter passe ensuite aux mains d'Emily, qui transmet dès lors sa perspective de mère en fille. La femme s'approprié donc le récit fondateur qu'elle modifie en vue de changer le futur. Ainsi, la femme devient l'instigatrice de son destin et récuse la vision masculine, un point de vue que partage également Inge Stephan sur l'adaptation de mythes par des femmes : « *In der Verbindung von historischer Suche und utopischem Entwurf scheint mir die eigentliche Chance für die heutige Frauenbewegung zu liegen, sich nicht nur in der Kritik am Patriarchat zu erschöpfen, sondern positive Bilder eines befreiten Lebens zu entwerfen, die nicht nur die Köpfe bewegen, sondern auch gesellschaftliche Kräfte zur Veränderung freisetzen* »¹⁰⁸. Ainsi, Hasler fictionnalise une Emily Kempin prête à se sacrifier personnellement pour le bien des générations futures.

Toutefois, la chute paraît inéluctable. Hasler la symbolise par l'ascension des onze étages de l'édifice du *Evening Post* qu'Emily grimpe à la hâte, « *ungeduldig und mit unerklärlichen Gier* » (W., 130). Ainsi, Emily atteint physiquement un apogée qui prélude à la chute : « *Da stand sie, es gab kein Entrinnen. Atemlos, allein. Sie schwankte. Die Schulterblätter zuckten, als trügen sie Ikarusflügel, wurden unter dem Sonnenauge weich* » (W., 130). La narratrice associe directement le destin d'Emily Kempin à celui d'Icare et prophétise la chute, qui aliène sa propre famille; la figure se tient seule à l'issue de sa course, condamnée à l'échec. Emily semble cependant tout à fait consciente du danger qui la guette, mais tout comme Icare, elle évalue mal la situation et ne perçoit pas que le soleil se situe plus près qu'il n'y paraît. Cette impression coule de source plus tôt, alors qu'Emily discute avec d'autres femmes de son cercle devant un feu de foyer. La narratrice rapporte les pensées de la juriste : « *Emily schaute den Flammen zu, die bläulich zuckten, gierig nach Nahrung*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 57.

suchten. Ich muss nicht zu nahe ans Feuer, auch wenn mich alles, was ich unternehme, brennend berührt. Ich muss nicht in Flammen stehen, zähmen kann man das Feuer » (W., 152). Même consciente du danger, Emily va au-devant de sa chute.

Le recours au mythe d'Icare s'avère donc autrement plus complexe que le lecteur pourrait le croire au départ, puisqu'il ne sert pas seulement à décrire le destin de la première juriste germanophone. La chute d'Icare s'applique à toute la famille qui convoite des ambitions en avance sur l'époque, de fait perçues comme démesurées. Ainsi, l'image de déclin associée au destin icarien s'étend à tout le roman. Or, la modification du mythe par Emily nuance ce tableau général dans la mesure où elle maintient une certaine vision d'espoir pour le futur. La figure d'Emily admet donc son échec personnel tout en gardant un optimisme pour le futur, une posture qui dévoile la conception générale de Hasler. Malgré un choix de sujet pessimiste, l'auteure helvétique manifeste tout de même une certaine nostalgie d'un sujet capable de modifier la marche des choses. Cependant, la fin du roman réitère le doute sur cette possibilité.

4.3. Conception historique en continuum et déclin

Comme mentionné précédemment, la narratrice homodiégétique de 1989 réapparaît à la fin du récit et évoque à nouveau les difficultés rencontrées lors des recherches préalables au roman. Au cours de ses recherches, que l'on tente d'entraver, la narratrice en vient à la conclusion que l'historiographie officielle entend limiter l'apport d'Emily : « *Von der Kempin ist keine Spur geblieben, Widerstände haben sie aufgerieben, der Krebs hat sein Werk von innen her getan, eine dünne Haut, zerfallen. Nicht einmal eine Personalkarte, hat der Direktor der Anstalt in Basel geschrieben. Es darf sie auch heute, hundert Jahre später, noch nicht geben, Emily Kempin-Spyri, erste Juristin* » (W., 260). Hasler termine le roman sur ces lignes qui laissent le lecteur conclure que

même si la mort d'Emily Kempin remonte à un siècle, elle dérange toujours, à un point tel que l'on tente de nier son existence. Il s'agit sans contredit d'une posture révisionniste, comme l'entend Nünning, en tant que Hasler s'inscrit en faux par rapport à l'historiographie.

Ce point final du roman révèle aussi une conception de l'Histoire qui s'inscrit dans un continuum, puisqu'il n'y a toujours pas de place pour Emily Kempin, même un siècle après sa mort. Dans cette mesure, les perspectives futures qui se dessinent ne portent pas en elles un renouveau; on assiste à la perpétuation du même. Les générations suivantes de féministes l'oublient également, comme le décrit la narratrice à la fin du roman, alors qu'elle tente d'évaluer l'impact qu'a eu Emily dans l'Histoire: « *Die Nachwelt um Nachsicht bitten, dass alles, was so hoffnungsvoll begonnen hat, so früh abbricht. Emily Kempin, erste Juristin, im Irrenhaus geendet. Was für ein Nachruf. Es wäre doch, auch im Sinn der Frauenbewegung, viel erbaulicher gewesen, sagen zu können: Sie starb im hohen Alter im dankbaren Kreis der ihr nachfolgenden Frauen* » (W., 259). Cette image exprime d'une part la déception de la narratrice homodiégétique qui souligne le caractère paradoxal du mouvement féministe. D'autre part, elle laisse transparaître sa propre déception. Résignée, elle se refuse toutefois à formuler explicitement des espérances concrètes au sujet de la situation sociale de la femme, puisqu'elle sous-entend que l'Histoire reste du pareil au même.

La narratrice homodiégétique du récit initial constate donc, en début comme en fin de roman, que le mouvement féministe ne prend pour modèles que des pionnières féministes mythiques, plus grandes que nature. De cette façon, les féministes d'aujourd'hui font leur le besoin des hommes de transcender sur le plan iconographique la force des femmes libérées. Pour cette raison, elles refusent le caractère nuancé d'Emily Kempin, qui mène sa lutte en ne rejetant pas son

humanité et les faiblesses qui l'accompagnent : à la fois femme, épouse, mère, juriste et enseignante, elle sombre dans l'oubli, car elle refuse d'évacuer des chapeaux moins flamboyants pour une féministe. Ainsi, Eveline Hasler a le mérite de remettre en lumière un destin oublié et riche d'inspiration pour les féministes qui lui sont contemporaines.

Pour redonner ses lettres de noblesse à Emily Kempin, Hasler fait précéder chaque chapitre du roman d'une citation ayant pour objectif de montrer les affinités de la protagoniste avec des militantes ayant marqué le mouvement, entre autres avec Elionor Byrns (1876-1957), Karoline von Günderode (1780-1806), Rose Ausländer (1901-1988), Virginia Wolf (1882-1941). Ainsi se crée une communauté d'esprit dans laquelle Kempin s'inscrit, ce qui lui redonne son statut de pionnière. Cette mise en relation constitue une autre façon de critiquer les féministes contemporaines de la narratrice du récit initial. Or, sa critique du mouvement féministe ne se confine pas au récit initial, lequel crée un cadre critique où s'insère le récit de la vie d'Emily Kempin. En outre, Hasler relate les tensions perceptibles entre les premiers groupuscules de féministes. Déjà, la juriste helvétique se distingue de ses semblables. Ainsi, Hasler trace en filigrane du roman un bref aperçu des débuts du féminisme en Suisse et sous-entend que la vision d'Emily fut peut-être la bonne, et de fait une occasion manquée qui fait que les femmes font toujours face aux mêmes défis. Il en ressort donc une critique plus globale du mouvement féministe que Hasler juge à l'aune des multiples tentatives avortées de la juriste. Le féminisme apparaît donc comme un mouvement historique peu productif, qui obéit à sa conception de l'Histoire en continuum.

Pour étayer sa critique, Hasler met en relief l'héritage des femmes de la génération d'Emily, point de départ de toutes leurs revendications. D'abord, la relation qu'Emily entretient avec sa mère est marquée par le même conservatisme

que celle avec son père. Tous deux respectent en effet la même prémisse initiale qui veut que les rôles traditionnellement attribués aux hommes et aux femmes soient maintenus. Même si Emily entrevoit avec pessimisme les devoirs de la parfaite ménagère, sa mère lui réplique que la femme doit se sacrifier au profit des autres : « *Eine Tretmühle, so ein Haushalt, stöhnt die Tochter. Man lebt ja nur für das. Verpasst das Leben. Damit andere leben können, sagt die Mutter* » (W., 45). Sa mère renonce ainsi à sa place dans l'Histoire en se contentant d'occuper le rôle conventionnel de femme au foyer. De même, elle exige de sa fille qu'elle obéisse à la répartition des rôles sociaux, ce qui la place du coup sous l'autorité du père. Or, cette résignation de la mère transparait chez la plupart des femmes de sa génération. Si l'on peut croire de prime abord que Johanna Spyri, la tante d'Emily et auteure des célèbres aventures de Heidi, ne semble pas entrer dans le moule, Hasler montre toutefois qu'elle croit que la place de la femme est devant les fourneaux. Emily cherche du soutien auprès d'elle pour ses études, mais Johanna, qu'elle admire, a une opinion mitigée sur l'éducation des femmes. Selon elle, la femme a certes le droit de s'éduquer, mais cette activité ne doit avoir pour but que de mieux servir sa famille : « *Der Hausstand ist der einzige würdige Wirkungskreis der Frau* » (W., 50). Cette citation de l'auteure de *Heidi* indique qu'elle privilégie le respect des domaines réservés traditionnellement aux hommes et aux femmes.

En montrant ainsi le point de vue de femmes autres que la mère d'Emily, Hasler élargit la portée féministe du roman. Il s'avère de fait impossible de taxer la famille Kempin d'exception rétrograde, étant donné que le conservatisme s'étend à plusieurs femmes. Le destin de ces dernières semble donc scellé d'office et diffère très peu d'une génération à l'autre. Alors qu'Emily tente d'y échapper, sa sœur suit les traces de sa mère; le flambeau de la soumission passe ainsi à l'autre génération.

Emily le constate une fois de plus lors de l'enterrement de sa mère :

Ja, zugedeckt von Steinchen und Steinen, die sie ihrem Mann aus dem Weg geräumt hat, bedeckt mit seiner Karriere wie mit einem Leichentuch, ihre Geschichte

versichert in der seinen. Wenn sie in der Ewigkeit gefragt werden wird, wer sie ist wird sie sich gewohnheitsmäßig nach ihrem Mann überblicken, dass er für sie antworte. Eine Frau ist eine Null, wertlos, steht nicht die Ziffer des Mannes davor (W., 120).

La femme se présente donc comme un être ahistorique qui traverse la vie telle un fantôme, sans laisser de trace. L'allusion aux pierres qui recouvrent le cercueil ne manque pas de rappeler nos observations en début de chapitre sur la pérennité de la nature sur l'homme. Sous les pierres immuables, la vie humaine disparaît. Celle de la femme se dissout encore plus vite que celle de l'homme, car la postérité l'assimile à celle de son mari. Il en va exactement de même pour la sœur d'Emily, « *eine Dulderin, Vaterbraut* » (W., 121), qui, à la mort de la mère, prend sur elle de s'occuper du foyer pour le père. La sœur suit donc les traces de la mère qui, dans les faits, n'en sont pas. Ses pas se fondent dans ceux de son père.

En revanche, Emily revendique son autonomie sans compromis, donc une place dans l'Histoire pour paver la voie pour les générations futures. À titre de première juriste germanophone, elle s'avère certainement une précurseure dans la lutte pour le droit des femmes en Suisse. Même si Emily se bute à de l'opposition venant de toutes parts, elle n'est pas la seule à choisir ce cheval de bataille. De fait, une certaine libéralisation des mœurs se fait sentir à l'époque. À Zurich, beaucoup d'étudiantes étrangères en provenance parfois d'Allemagne, mais surtout de Russie, bouleversent les mœurs. Ces étudiantes, qui se destinent pour la plupart à la médecine, se distinguent des Suissesses optant plutôt pour le respect des traditions, par peur de ne pas trouver mari. Leurs parents brandissent en effet la menace du célibat forcé : « *So etwas Ausgefallenes wie eine Studierende will keiner heiraten, sagen meine Eltern* » (W., 47). Les Russes se permettent donc nombre de choses qui ne viennent même pas à l'esprit des Zurichoises : la Lubatowitsch se pavane, portant une jupe très courte, et fume en pleine rue (v. W., 45-47).

La famille d'Emily assiste à la venue de ces étudiantes, tandis que son père adhère au préjugé qui veut que ces étudiantes étrangères, qui lisent Tolstoi et Dostojevski, propagent l'idée d'une révolution (v. W., 46-47). À cet égard, le père d'Emily critique la mollesse du gouvernement qui tolère leur comportement : « *Man verlangt von den ausländischen Studentinnen nicht einmal ein Maturitätszeugnis! Vermutlich will man sich kosmopolitisch geben, aber mir kann man nichts vormachen: Kaum eine dieser Russinnen kommt wirklich zum Studieren. Die angeln sich hier einen Ehemann oder bereiten die Revolution vor* » (W., 39). Outrée, Emily lui réplique que Suslowa parvient à combiner mariage et profession : « *Aber die Suslowa ! wirft Emily ein. Sie praktiziert in Petersburg als Frauenärztin und ist mit einem Schweizer Mitstudenten verheiratet : Ehrismann, ein Augenarzt...* » (W., 39). Emily tente donc d'apporter à son père un exemple contraire et représentatif de ses ambitions. Or, bien qu'Emily partage le point de vue de ces femmes en ce qui concerne la formation universitaire, elle a des réserves au sujet de l'androgynie et de l'arrogance qu'elles affichent – « *diese unverschämte Art des Umgangs zwischen Männlein und Weiblein* » (W., 46). Le rapport qu'elle entretient avec les premières féministes se révèle donc des plus ambivalent. Pour sa part, Emily commence ses études avec l'aide de son mari à l'âge de 31 ans, sans toutefois renoncer à son statut d'épouse et de mère. Son émancipation ne se fait pas au prix d'une déféminisation probante. Toute sa vie, elle tente de réconcilier ses multiples rôles, tandis que les étudiantes étrangères commencent à remettre en question le mariage, qui va alors de soi, et parfois se laissent même aller au libertinage. À cet égard, Emily semble déjà appartenir à une autre génération de femmes et ne peut ainsi être érigée en modèle pour les féministes radicales.

À l'opposé, Emily considère que la lutte des femmes pour l'obtention de l'égalité sociale ne doit en aucun cas prendre assise sur un rejet de leurs attributs intrinsèques. Selon son point de vue, il s'agit bien plus de relever les défis posés par

l'entrée des femmes sur le marché du travail, en répondant à leurs besoins spécifiques en tant que mère ou épouse. Aucun de ces chapeaux ne doit être négligé pour la juriste qui refuse d'évacuer un pan de son existence. C'est justement là que le bât blesse dans son rapport ambivalent avec les autres féministes. D'une part, elle ne laisse pas indifférentes nombre d'entre elles, comme ses étudiantes qui l'admirent : « *Emily Kempin, wir alle, die hier sitzen, profitieren von Ihren Kämpfen, Ihren Erfahrungen* » (W., 207). Cependant, elle provoque d'autre part de virulentes critiques lorsqu'elle tente de prévenir ses consœurs à propos des difficultés qu'elle a elle-même sous-estimées. En effet, Emily reconnaît des années plus tard avoir sous-évalué le travail associé à l'éducation des enfants. Dans un article publié dans la revue *Vom Fels zum Meer* elle écrit :

Auch ich habe nicht gewusst, bis die große Lehrmeisterin Erfahrung kam, dass sich die Pflege und Erziehung von Kindern nicht an gewisse Stunden binden lässt... Mit bitterem Weh wird die Frau an die Stunden zurückdenken, in denen sie sich ihren Kindern entzogen hat... Was verstehen denn davon alle die Kinderlosen und Unverheirateten, die in der Regel an der Spitze der Frauenbewegung stehen? (W., 128).

Emily met ainsi les femmes en garde devant la lourdeur de la tâche à accomplir lorsque l'on concilie famille et travail. De cette manière, elle tente de décrire avec réalisme la situation des femmes actives et essaie de faire profiter les autres de son expérience en décrivant les écueils à éviter.

Or, de tels commentaires soulèvent nombre de revendications au sein des mouvements féministes émergents. On tente alors de discréditer ses réflexions et conseils, comme l'indiquent les réactions suscitées par ses conférences. À l'été 1897, elle effectue une communication au *Evangelisch-socialen Kongreß* qui soulève un tollé. Emily y évoque certains problèmes qui peuvent éventuellement freiner la montée du féminisme, mais son manque de dogmatisme provoque une levée de boucliers : « *Viele der Frauenrechtlerinnen ärgern sich, wie kann eine jetzt, in der Zeit des Aufbruches, über „Grenzlinien der Frauenbewegung“ sprechen! Anderthalb Stunden lang.*

Man greift sie nach der Rede offen an: Widersprüchliches sei gesagt worden » (W., 255). Emily, la pionnière, ne remplit pas les attentes des féministes qui s'organisent alors et veulent des propos tranchés, propres à soulever les foules. À leurs objections, Emily répond : « *Das Leben ist widersprüchlich* » (W., 255). Ainsi, ses adversaires tentent de discréditer ses propos, afin d'éviter que la mention de certaines difficultés éventuelles ne mine le moral des troupes, en donnant l'impression que l'auréole de la victoire est encore bien loin. Déjà, le fossé entre le mouvement féministe naissant et la juriste se creuse. Il explique qu'elle soit tombée dans l'oubli dans l'horizon temporel de la narratrice homodiégétique de 1989.

Une autre conférence tenue par Emily provoque un tollé devant le *Bund Deutscher Frauenvereine*, alors qu'elle commente la publication future du *Bürgerliches Gesetzbuch* : « *Sie holte zu einer längeren Erläuterung aus, im Saal entstand Unruhe. Sie sprach zu sehr als Juristin. Kein Grundsatzreferat war jetzt gefragt, man verlangte Schlagworte, Agitation. Das schmerzte: an einem anderen Punkt angelangt zu sein. Zu spüren: jede Lebenszeit bringt etwas anderes* » (W., 245). La jeune génération forme un front commun contre Emily, elle qui fait face au paradoxe d'une telle organisation : le mouvement féministe nourrit la confrontation avec les hommes, qui les perçoivent comme une menace au lieu d'un complément. Emily, qui accepte l'existence d'oppositions et de nuances, semble de fait dépassée par la jeune génération. Helene Lange, une militante de la même génération qu'Emily et en faveur de l'éducation des femmes, doit aussi lutter contre de jeunes femmes engagées, aveuglées par l'objectif à atteindre et qui modifient les paramètres de la lutte féministe : « *Langsamen Bewusstseinswandel hat die Lange angestrebt, jetzt wird sie von radikalen Frauengruppen überholt, nicht mehr die Verschiedenheit der Geschlechter, die Gleichheit wird betont* » (W., 243). Comme mentionné précédemment, on tend à taire les qualités propres à la femme qui, selon Kempin et Lange, rendent précisément la participation de la femme à la société productive et enrichissante.

Ainsi, Emily s'oppose malgré elle au postulat du mouvement féministe émergent, qui s'institutionnalise et met sur pied ses propres organes de publication. En revanche, Emily récuse son caractère doctrinal et la conception binaire qui dominant les rapports entre les hommes et les femmes, qu'un mouvement féministe radical vient encore renforcer. Chaque groupe prêche désormais pour sa paroisse, en vase clos.

Même si les féministes de la génération suivante rejettent en bloc l'esprit nuancé d'Emily, d'autres voix contemporaines louangent sa vision. C'est le cas de l'économiste social Gustav Schmoller, qui salue le réalisme d'Emily Kempin et publie sa conférence en entier dans le *Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft*. Hasler cite son commentaire en préface de l'article : « *Sie enthält so viel Lebenskenntnis und feine Beobachtungen. Sie beherrscht die große Frage in ganzem und so weitem Blick und so weiße Mäßigung...* » (W., 255). Schmoller porte en estime la capacité d'Emily de s'attaquer à une question dans toute sa complexité, ce qui est loin d'être le fait de toutes les femmes engagées qui, en raison de la clarté de l'objectif à atteindre, ne tolèrent pas que des nuances viennent diminuer leur force de frappe. La formule-choc l'emporte sur le message. Emily, la pionnière, devient donc pour elles un obstacle à leur cause. Par la bande, Hasler plaide ainsi pour un féminisme moins radical basé sur une coopération entre hommes et femmes. La mention de modèles masculins comme Walter et Schmolle, tous deux ouverts au dialogue, sous-entend que le féminisme radical a étouffé dans l'œuf cette possibilité d'ouverture.

Hasler montre aussi qu'Emily, à la fin de sa vie, est consciente que cet antagonisme évacue le dialogue. Dans la clinique psychiatrique, elle fait en effet le bilan des résultats peu fructueux obtenus par le mouvement féministe et remonte à l'aube de l'humanité, à la chute d'Adam et Ève du paradis, pour modifier la cause

première de nombreuses erreurs. Emily souhaite ainsi un retour de l'harmonie perdue entre homme et femme. Or, cela ne peut se faire sans une modification intrinsèque des paradigmes définissant leur relation. Pour Emily, la nouvelle femme ne peut exister qu'avec la venue d'un nouvel homme qui ne se sentirait pas menacé par elle : « *Wird es dieses Einverständnis je wieder geben, zwischen dem neuen Adam, der neuen Eva? Unabhängige Menschen, einander ebenbürtig, in Liebe zugetan. Hinter ihrem Klageocean sitzend, erträumt sich Emily dieses Menschenpaar* » (W., 212). Privée de tous ses recours dans la clinique, seuls l'imagination et le rêve lui permettent de concevoir l'avenir autrement. Or, il ne s'agit que d'une fuite en arrière, et non en avant.

Elle idéalise aussi de la sorte ses réalisations à New York. Dans la solitude, elle se souvient de la statue de la Liberté et invente des villes empreintes de fantaisie, car l'espoir ne peut se nourrir de déceptions. L'utopie demeure donc entière. Lorsqu'Emily se voit confrontée à la réalité, elle ne peut que constater l'échec de la lutte féministe pour l'égalité sociale. Alors qu'elle observe à l'été 1897 un couple se promener, elle se souvient de l'histoire des frères Abel et Caïn, qui symbolisent ici la lutte opposant hommes et femmes : « *Hand in Hand geht, was zusammenstrebt, im andern Teil sucht, den Mann sein möchte, Frau nie sein darf. Zwei Hälften, die, werden sie auch so und so gedreht, nie zusammenpassen, weil man Abel sucht, den erschlagenen Zwillingbruder, den nie ans Licht gezogenen Teil unserer Selbst* » (W., 251). L'usage de motifs bibliques et mythologiques souligne ainsi la continuité du conflit sous-jacent à l'existence humaine et dont la naissance remonte aux confins de l'humanité.

Hasler met donc en scène une Emily Kempin qui partage sa conception de l'Histoire en continuum, car l'échec du mouvement féministe trouve son origine dans l'opposition originelle entre Adam et Ève. L'évolution historique du

féminisme est donc vouée d'office à l'échec, car il s'agit d'un combat à l'intérieur de la race humaine, qui tente d'échapper à sa division en un côté féminin et un autre masculin. L'individu se voit aux prises avec toute une suite de conventions sociales qui dictent son comportement. En tant qu'individu, Emily ne recouvre jamais un état d'authenticité supposé à l'origine et ne se trouve pas non plus dans un rapport de transparence avec elle-même, comme l'indique la question rhétorique suivante : « *Wann endlich leben wir dieses andere Ich, diesen nie ans Licht gezogenen Teil unserer selbst* » (W., 102). Ce questionnement demeure sans réponse.

La conception historique de la narratrice homodiégétique coïncide donc avec celle d'Emily Kempin qui y voit aussi un continuum où perdure la répétition du même. Or, on trouve cependant dans le roman des conceptions historiques divergentes et exprimées par d'autres personnages. À titre d'exemple, Helene Lange considère que le temps n'est pas un obstacle : « *Lange meint, Die Zeit kann nicht stillstehen. [...] Sie arbeitet auch für uns* » (W., 243). Cet optimisme correspond ponctuellement à la perception de la juriste qui modifie le mythe d'Icare afin de créer un futur différent pour sa fille. Cependant, la fin de sa vie dément cette illusion. Par ailleurs, le simple choix de coupler le destin de cette personnalité historique au mythe d'Icare évoque d'emblée l'image du déclin. Ainsi, le déroulement de l'Histoire en continuum entraîne la chute de ceux qui tentent de s'opposer à ce déroulement. Cette conception laisse peu de place à l'espoir, puisque l'Histoire se répète, dans ce roman, comme dans les autres. Ainsi, les mouvements engendrés par l'*Aufklärung*, la libération de la femme, la démocratie et la tolérance, peinent à s'ancrer et à produire des effets positifs dans l'Histoire de ces figures historiques et celle de l'humanité par le fait même. Si ces événements reflètent l'échec des grandes utopies, ils mettent aussi en lumière les limites de la Suisse, alors que d'aucuns y voient un pays modèle. Le prochain chapitre se penche sur

cette question en analysant la fictionnalisation de mythes helvétiques dans les romans historiques de Hasler.

5. La Suisse entre mythe et réalité

Chacun à leur façon, les chapitres précédents abordent implicitement la position critique qu'Eveline Hasler adopte vis-à-vis de la Suisse par l'entremise de ses sujets historiques. Nous y mettons en relief, entre autres, le rôle des marginaux en société, les avancements mitigés de l'*Aufklärung* et le doute qui plane sur la capacité de l'Histoire à emprunter une route autre que circulaire; les protagonistes de Hasler ont tous l'impression de tourner en rond, alors que la marche du monde se déroule parallèlement en continuum. La question suisse n'apparaît toutefois qu'en filigrane dans ces chapitres et nous entendons maintenant nous y attarder expressément, en ayant en tête la remise en question des fleurons identitaires de la Suisse abordée précédemment¹⁰⁹. D'un côté, les « défauts » de la Suisse remettent en question sa capacité de s'adapter aux défis de la modernité, défis avec lesquels plusieurs pays occidentaux sont d'ailleurs aux prises. En cela, elle ne diffère pas d'autres pays. Même si plusieurs enjeux fictionnalisés par Hasler trouvent ainsi un écho à tout le moins occidental, sinon universel, Hasler fictionnalise, d'un autre côté, des particularités helvétiques qui se prêtent à une analyse dans le contexte suisse, sans toutefois vouloir réduire son œuvre à une simple dimension nationale. Sous cet angle, nous abordons l'image que Hasler véhicule de la Suisse par le truchement d'une fictionnalisation de certains des symboles nationaux helvétiques : les Alpes, le réduit helvétique et la légende de Guillaume Tell¹¹⁰.

5.1. Les Alpes comme lieu de duplicité

À l'instar de nombre d'intellectuels suisses, Hasler fait le procès de plusieurs mythes identitaires. Cependant, une seconde problématique s'ajoute, car les trois symboles en question sous-entendent tous une volonté utopique. Comme Anne-Marie Gresser, nous soutenons que les mythes autour de la Suisse s'avèrent une suite d'utopies fondatrices, soit autant de souhaits plus ou moins réalistes que les Suisses formulent à leur propre endroit¹¹¹. La déconstruction de ces fleurons,

¹⁰⁹ V. Introduction, p. 4-11.

¹¹⁰ Comme mentionné en introduction, nous avons déjà abordé cette question dans un bref article que nous reprenons ici, afin d'en compléter la réflexion. V. Claudia Bérubé, *op. cit.*, p. 251-266.

¹¹¹ Anne-Marie Gresser, *La Suisse, territoire de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 13-14.

entreprise durant la période d'après-guerre, révèle le caractère utopique de ces mythes qui visent à maintenir une vocation commune à partir d'inventions ou de demi-vérités — il suffit de rappeler par exemple que les célébrations entourant le 700^e anniversaire de la Confédération en 1991 s'adressaient à l'ensemble des cantons, alors qu'il n'y en avait que trois en 1291. Aussi, Gresser relie expressément la vision de la Suisse de Rousseau à une « distorsion de l'utopie », en tant qu'elle suppose qu'un état originel d'utopie réalisée aurait préexisté¹¹². En effet, les Suisses semblent s'accrocher à une identité de plus en plus caduque, ce qui fait de ce pays, selon Gresser, un « territoire de l'utopie », où mythe et utopie se rencontrent. Dans son ouvrage, elle rapproche ces deux notions en les reliant sur le plan de la temporalité, car si l'utopie a d'abord trait au lieu, elle participe aussi d'une projection dans un temps autre (passé ou futur), d'où une parenté avec le mythe et son retour vers les origines¹¹³. Le mythe peut donc contenir une bonne dose d'utopie, laquelle en alimente d'autres dans la construction helvétique. En outre, l'étroitesse géographique de la Suisse contribue à engendrer une force utopique, étant donné qu'elle tente par définition de rompre avec toute limite¹¹⁴. Mais si les fondements identitaires relèvent du mythe et de l'utopie, où peut-on aller et comment? De quelle façon réagit-on aux utopies?

Dans son ouvrage, Gresser analyse des œuvres de la littérature suisse d'expression allemande à l'aide du « principe espérance » d'Ernst Bloch et du schéma tripartite proposé par Wilhelm Vosskamp¹¹⁵. Ce faisant, elle montre trois visages de l'utopie : 1) la « déconstruction des utopies fondatrices » chez Thomas Hürlimann et Hermann Burger, 2) les « tentatives de fuite » chez Martin R. Dean et Paul Nizon et 3) « l'utopie au quotidien » chez Adelheid Duvanel et Ilma Rakusa. Il va sans dire que l'œuvre de Hasler participe de la première catégorie, puisqu'elle thématise explicitement les Alpes dans plusieurs romans, tout comme le mythe de

¹¹² *Ibid.*, p. 70-78.

¹¹³ *Ibid.*, p. 59-61.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁵ Dans l'ouvrage *De l'utopie comme réponse à l'histoire. Au sujet d'une typologie des utopies littéraires à l'époque moderne*, Vosskamp soutient que l'utopie s'oppose diamétralement au concept de l'histoire et connaît une évolution chronologique qui se résume en trois étapes : « moment de la négation », « problème de l'anticipation », « catégories du possible ». Wilhelm Vosskamp, « Utopie als Antwort auf Geschichte. Zur Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit », dans *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Representation von Vergangenheit*, Hartmut Eggert (éd.), Stuttgart, Metzler, 1990, p. 273-283.

Tell dans *Tells Tochter*. Cependant, ses romans historiques ne sont pas exempts de la question de la fuite, ou à tout le moins d'une volonté de partir et de trouver un endroit plus favorable. Quant à la troisième catégorie de Gresser, il s'agit de romans où les protagonistes survivent au quotidien en élaborant, dans des écrits intimistes, des utopies qui les aident à vivre, ce qui ne rejoint pas Hasler. Nous entendons donc nous référer aux conclusions de Gresser à l'occasion, sans reprendre ses catégories systématiquement.

D'un point de vue général, tous les personnages principaux de Hasler s'avèrent en avance sur leur temps et adhèrent à des principes avant-gardistes qui les poussent à vivre en marge de la société, et même hors du temps. Leur utopie, leur *U-topos*, cette négation du lieu au sens étymologique, se dévoile dans leur rapport aux Alpes. Leur immensité s'oppose alors au réduit helvétique censé protéger les protagonistes, tel une fortification au sein du rempart naturel formé par les Alpes. Toutefois, aucun des protagonistes de Hasler n'y trouve refuge, ni dans la montagne, ni dans le réduit, d'où une volonté fréquente de se déplacer d'un endroit à l'autre. Comme nous entendons le démontrer, on assiste à une inversion des valeurs qui procède d'une remise en question des espaces suisses, en tant qu'ils demeurent imperméables à la volonté des protagonistes de s'y fixer. Seul le jardin, dans le cas de Julie Bondeli, et l'imagination hors du temps pour Henri Dunant, créent par moment un espace alternatif. De cette analyse plus concrète des lieux — opposant montagne et réduit — découle une remise en question symbolique des Alpes, laquelle est suivie par celle du mythe de Tell dans le roman *Tells Tochter*. Ainsi, la question des Alpes relève à la fois de la fictionnalisation des lieux et de la déconstruction des mythes nationaux.

Cette problématique s'avère plus prépondérante dans les romans *Anna Göldin* et *Der Riese im Baum*. Ils illustrent tous deux la vie de figures historiques ayant vécu vers le milieu du XVIII^e siècle, de 1734 à 1782 pour Anna Göldin et de 1741 à 1784 pour le géant Melchior Thut. Ces contemporains se croisent même dans *Der Riese im Baum*, où Hasler établit un parallèle entre leur destin d'exclus traités comme des animaux (v. R., 100-102). Quant à la représentation des Alpes, il nous importe d'énoncer le rôle qu'elles revêtent pour ces personnages. De là, nous tirerons des conclusions sur ce que cette fictionnalisation révèle en fin de compte

sur la Suisse de Hasler. Pour ce faire, nous faisons référence à l'ouvrage *La découverte des Alpes et la question du paysage* de Claude Reichler. L'auteur s'y penche spécifiquement sur la période où la vie de nos personnages finit en émettant l'hypothèse que, de 1770 à 1830, se déroule une époque charnière dans le développement de la représentation des Alpes. Cette dernière évolue rapidement en raison à la fois d'une plus grande volonté scientifique d'observation et de l'exacerbation du moi, qui s'y projette avec la venue de la période romantique. Reichler y observe un changement de paradigme allant 1) d'une conception baroque, où dragons et géants évoquent des fables populaires, à 2) une conception sublimisante qui laisse ensuite place à 3) une symbolique de l'enfermement. Pour Reichler, ces deux derniers versants — le « paysage absolu » et le réduit — s'avèrent d'autres expressions du *locus amoenus* et du *locus horribilis* associés de tout temps avec les Alpes. Comme Reichler le montre (avec Roland Ruffieux) dans l'anthologie *Le voyage en Suisse*, on associait déjà au temps de César et de Hannibal les plus hautes montagnes helvétiques tant avec le danger qu'avec un lieu agréable, familier¹¹⁶. De toujours, les Alpes revêtent un caractère double que Hasler fictionnalise également.

Sur le plan théorique, Reichler multiplie les approches (culturaliste, phénoménologique et historique), mais reprend surtout à son compte la « médiance », concept emprunté à la théorie du paysage d'Augustin Berque. La médiance désigne une interrelation entre un milieu donné, un être humain et la psyché de la collectivité dont il est issu¹¹⁷. Ainsi, l'homme perçoit des paysages en fonction de sa subjectivité et du contexte social qui guide ses perceptions. L'appréhension d'un lieu procède donc à la fois d'une projection de soi, elle-même influencée par une internalisation des enjeux sociaux. De fait, les perceptions sublimes sont engendrées par un certain idéalisme des Rousseau, de Saussure ou de Luc, qui y projettent leurs idéaux politiques et sociaux. Ces visées font défaut aux penseurs de l'après-révolution, tels Madame de Staël ou Zacharias Werner¹¹⁸. Dans les romans *Anna Göldin* et *Der Riese im Baum*, la sorcière et le géant dans l'arbre internalisent les conceptions ambiantes, à l'instar du concept de médiance, et

¹¹⁶ Claude Reichler et Roland Ruffieux, *op. cit.*, p. 21-41.

¹¹⁷ Claude Reichler, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg, 2002, coll. « Le voyage dans les Alpes », p. 18-19.

¹¹⁸ V. *Ibid*, p. 164-169.

les induisent dans leur rapport aux montagnes. Or, les Alpes se referment ensuite sur eux, les condamnant à l'enfermement, au réduit, à errer dans le non-lieu, de là une conception paradoxale des Alpes en tant que lieu de duplicité.

Cependant, Hasler dresse aussi le portrait de différentes représentations des Alpes qui opèrent telle une toile de fond, sur laquelle Anna et Melchior renvoient leurs émotions. Elle ne prête donc pas seulement une voix aux deux figures historiques principales, mais elle met aussi en relief le point de vue des couches sociales privilégiées, qui participent d'une conception idéalisante de la Suisse et des Alpes. Alors qu'Anna travaille pour la famille Zwicky à Mollis, le fils, prénommé Melchior, s'en amourache et lui écrit des lettres lors de son séjour d'études à Göttingen. Il y mentionne chaque fois son amour des Alpes, inspiré entre autres du célèbre poème *Die Alpen*, d'Albrecht von Haller, lequel a largement contribué à faire connaître les Suisses à l'étranger comme un peuple simple qui vit en harmonie avec la nature. Cette rhétorique reprise par Melchior est mise au jour par sa mère, à qui cet amour défendu pour la servante n'est pas susceptible de plaire. Elle met donc la main sur une des lettres qui fait l'éloge de la montagne, une paraphrase de Geßner, lui semble-t-il : « *Bergsteigen sei gut wegen der Körperübung, der geistigen Erquickung : Welche Lust, welche Wonne für ein empfängliches Gemüt, die unermesslichen Gebirgsmassen staunend zu betrachten...* » (A., 189-190). Ainsi, Melchior fait sienne la rhétorique alpestre des élites et diffuse leur conception idéalisante, en vantant ses vertus physiques et psychologiques.

Or, dans *Anna Göldin*, ces conceptions idylliques reprises par Melchior côtoient le côté inquiétant de la montagne qui recèle plutôt un double caractère. Comme la promenade de Melchior Zwicky se solde par une pneumonie, la montagne prend désormais une allure surnaturelle évoquée par la narratrice : « *Dieses Licht, das sich zwischen den Bergen weißlich auflöst, schneeblind macht. Etwas Überirdisches ist in diesen Tagen* » (A., 190). La montagne, d'abord lieu de cure, de pause, de retrait, s'avère dépositaire d'un pouvoir inverse, celui d'infliger une pathologie physique ou psychologique. À cet égard, le Dr. Marti, qui considère qu'Anna Göldin appartient à une race de « *Zwischen Geister* » (A., 173), mentionne aussi dans *Der Riese im Baum* que certaines sources sont réputées pour leurs qualités curatives (R., 108). La montagne revêt donc un double caractère, de vie ou de mort,

deux visions auxquelles un scientifique comme le Dr. Marti adhère, même si elles peuvent devenir antipodales; il se réclame autant de son aspect inquiétant que de son aspect curatif¹¹⁹. Il s'agit donc d'une conception double des Alpes. Si ces deux passages proviennent de romans différents, on peut tout de même présumer que le Dr. Marti reste identique ou presque d'un roman à l'autre, en raison de la primauté que Hasler accorde à la cohérence des personnages tirés des sources historiographiques.

Par ailleurs, la disposition des montagnes laisse supposer qu'elles réservent leurs secrets aux initiés. Lorsqu'Anna Göldin se rend chez les Tschudi, la route semble s'ouvrir au fur et à mesure qu'elle avance : « *Ein Ortsunkundiger würde nicht ahnen, dass sich hinter der Felsmauer ein Tal auftut, dass die Bergleiber, je näher man ihnen kommt, auseinanderrücken, Sesam öffne dich, just Platz machen für eine Straße, die Linth, ein bißchen Talsohle links und rechts des Flusses* » (A., 23). Une formule magique semble dévoiler ses secrets. Dans *Der Riese im Baum*, le médecin Ebel fait exactement la même expérience, d'où sa fascination pour ces lieux retirés dans les montagnes de Glaris et qu'il dépeint dans l'ouvrage *Schilderung der Gebirgsvölker* de 1802 (v. R., 11). Hasler suit donc la genèse d'une de ses sources historiques. Dans les faits, les récits d'Ebel sur la Suisse suivent l'après-révolution et sont empreints d'une projection des idéaux démocratiques déçus, qui concourent à la naissance du « paysage sublime » décrit par Reichler¹²⁰. Par contre, Hasler évacue ce contexte postrévolutionnaire, car Ebel tire surtout sa fascination du caractère magique de la montagne, perceptible en raison de l'aspect psychologisant du roman. Seul dans la nuit, Ebel s'ouvre à la vie extérieure : « *Ebel lag mit geschlossenen Augen. Angenehme Kühle drang jetzt durchs Fenster. Ein feines Stöhnen lag in der Luft, als litte jemand Gewalt, als zitterten Baumgeister vor der blanken Axt, der Säge* » (R., 28). Cette insistance sur la nature au détriment du contexte historique concorde avec la prémisse du roman, à savoir la dénonciation de l'exploitation du géant Melchior et des ressources naturelles, donc des Alpes. Ainsi, Hasler mentionne un ouvrage qui participe de la mythographie alpestre.

¹¹⁹ Ce type de représentations de contrées alpestres aux propriétés magiques est un motif littéraire récurrent. Dans son ouvrage, Gresser montre la parenté entre *La mère artificielle* de Hermann Burger et *La montagne magique* de Thomas Mann, où des personnages cherchent une cure dans la montagne qui cependant les rend malades. V. Anne-Marie Gresser, *op. cit.*, p. 115-125.

¹²⁰ V. Claude Reichler, *op. cit.*, p. 129-137.

La montagne recèle donc un caractère emblématique de projection des idéaux d'harmonie et de beauté, qui s'ancre aussi à la frontière du fabuleux ou du magique. De là, un pas suffit pour franchir la limite du danger. Pour revenir à Anna Göldin, nous constatons qu'elle fait montre d'une internalisation des trois conceptions des Alpes qui marquent son époque — l'idéal, le magique, le menaçant — en tant qu'elle entretient une relation à cet environnement naturel qui reflète l'évolution de son statut social. Il en découle aussi une conception paradoxale des Alpes qui amalgame les différents visages qu'elles prennent selon la situation. Ainsi, Hasler personnalise, par l'entremise de ses personnages, différentes conceptions du temps qui contribuent au succès du mythe suisse.

À son arrivée chez les Tschudi, Anna se voit confinée dans une pièce du grenier encombré de meubles et dont elle n'a pas la clef. Dans « *An keinem Ort Wurzeln schlagen. Nie sagen können: mein Bett, mein Tisch, meine Gabel.* » (*Anna Göldin. Letzte Hexe*, 9) Displacement in *Eveline Haslers Romanen*, Yvonne Fluri soutient que Hasler présente une topographie de la maison qui fait montre du partage des pouvoirs et de la domination des classes dirigeantes sur les gens de service. En raison de la façon dont ils occupent l'espace, la servante Anna se voit déplacée dans un « *Exterritorium* » qui concourt en fin de compte à une privation de patrie (*Heimatlosigkeit*)¹²¹. Or, la vue de la montagne la rassure sur le bien-fondé de sa présence dans cette famille : « *Sollen die Kinder hinter ihrem Rücken die Schubladen der Kommode aufmachen, die Schlüssel herausziehen, egal, sie steht dem Berg gegenüber wie damals in Mollis, kann mit ihm abrechnen, ist überzeugt, dass es gut ist, zurückgekehrt zu sein, nach allem Zögern, vor zwei Wochen...* » (A., 19). La montagne constitue donc une « constante suisse », un arrière-plan dont l'omniprésence confère une aura de protection¹²² qui transcende le confinement de l'espace réservé à Anna. Contrecarré par un cadre habituel, le lieu d'enfermement n'en est plus un. Cette idée rappelle le

¹²¹ Yvonne Fluri, *op. cit.*, p. 23-26.

¹²² La force protectrice associée à l'omniprésence des Alpes se révèle cependant plus clairement lorsque les protagonistes quittent la Suisse. Dans *Ibicaba*, les soi-disant colonisateurs helvétiques vivent le changement de décor et le remplacement des montagnes par une plaine sur le mode d'un manque déstabilisant : « *Die Ebene hat für einen, der immer zwischen Bergen gelebt hat, etwas Bedrohliches. Der Himmel, eine übergestülpte Glasglocke, schließt die Rundung der Erde hermetisch ab. Die Sonne wird zu einem allgegenwärtigen Auge, vor dem es kein Entrinnen gibt, das Licht dringt in Ritzen, Bodenfallen. Wie einer solchen Weite standhalten? Mit jedem Schritt, den man setzt, verliert man sich mehr* » (I., 192).

réduit helvétique conçu à l'intérieur des montagnes; il confère ainsi une protection double, car encerclé d'un cadre naturel.

En route vers Mollis pour rejoindre la famille Tschudi, elle rencontre des voyageurs qui lui proposent de l'emmener à Amsterdam, la prenant pour une étrangère. Anna refuse, car elle se laisse séduire par un refuge éventuel entre sommets montagneux : « *Aber dieses Bergtal drüben, diese Engnis zwischen Bergleibern, übt einen unerklärlichen Sog aus. Sich hineinstrudeln lassen wie ein Fisch in die Reuse, zappeln wie letztes Mal, als sie mit knapper Not durch die einzige Öffnung entkommen ist, den schmalen Durchlaß bei Mollis. Noch könnte sie umkehren* » (A., 22). Hasler oppose donc l'étroitesse des contrées alpêtres à des métaphores de liberté qui évoquent sa première fuite de Mollis, alors qu'elle porte un enfant illégitime. Cependant, elle insiste aussi sur le potentiel magique, qui peut s'avérer tant positif que négatif. Pour Anna Göldin, il mène à sa perte. Sa nostalgie d'un lieu fixe, à l'abri dans les montagnes, n'est qu'une illusion, car plus Anna avance, plus son univers se referme sur elle.

Or, Hasler laisse entendre qu'il ne devait pas absolument en être ainsi : « *Noch könnte sie umkehren* » (A., 22). Le destin de cette servante n'est pas encore scellé et aurait pu être autre. Cette mention d'une solution de rechange pour Anna rappelle par ailleurs la catégorie de « potentialité » du roman historique telle qu'élaborée par Müller¹²³. Dans ce passage du début du roman, Hasler laisse entrevoir le monde de possibilités que recèle la montagne et présente donc Anna au-delà de toute démonisation, en tant qu'un être humain qui, en prenant une décision somme toute banale, met le pied dans un engrenage qui la condamne. Prendre la route d'Amsterdam lui aurait peut-être épargné une mention dans les livres d'Histoire. Pourtant, celle qui n'a pas d'ancrage se laisse séduire par la stabilité des montagnes, car elle craint de perdre sa chance de trouver de la permanence : « *Wer nicht bleibt, gehört nirgends hin* » (A., 9). La suite des événements révèle la caducité de sa première impression de sécurité fournie par l'arrière-plan montagneux chez les Tschudi. Ce qui semble de prime abord la protéger, comme les autres, la voue à sa perte. Pour elle, la conception des montagnes rassurantes n'est qu'un leurre.

¹²³ V. Introduction, p. 6; Harro Müller, *op. cit.*, p. 14.

Si la montagne combat la peur du vide, comme l'indique cette conclusion d'Anna, « *Die Berge sind da, damit der Blick nicht ins Leere stürzt* » (A., 167), l'équilibre sécurisant entre *Weite* et *Enge*, entre vaste étendue et étroitesse, connaît à l'occasion un déséquilibre qui induit une inversion des rapports : la montagne ne s'avère plus un cadre rassurant, car suffisamment large, mais plutôt un réduit des plus étouffants. Peu avant sa condamnation, Anna se voit confinée à une cellule dont l'étroitesse ne peut être contrecarrée par la présence lointaine des Alpes, comme c'était le cas auparavant de sa chambre chez les Tschudi. Au contraire, les Alpes perdent leur prérogative d'arrière-plan réconfortant et semblent désormais se refermer sur la protagoniste : « *Ich möchte am Fenster stehen. Luft. Ich ersticke. Noch gibt es, wenn sich die Augen nach oben richten, das bißchen Helligkeit zwischen den Spitzen der Berge, blaues, reines Himmelskonzentrat* » (A., 217). Seule une petite partie du ciel demeure visible et la présumée sorcière y a à peine accès; ce n'est qu'une sorte d'ouverture, ou de fenêtre, qu'elle peut concevoir au-delà de la fenêtre de sa cellule. En raison de sa nature, le réduit helvétique est double, puisqu'il se situe à l'intérieur du cadre des montagnes.

Hasler développe également cette métaphore du double réduit de façon conséquente dans *Der Riese im Baum*, où le protagoniste évolue d'un lieu exigü à un autre depuis sa naissance :

Nach Ablauf der Frist wird es hinausgestoßen aus der Enge, fallengelassen an irgendeinem Punkt auf dem Erdenrund, und ihn hat seine Mutter ausgerechnet zuhinterst im Tal geboren, im Loch. Wenig Welt ist ihm zugefallen. Bergwände begrenzen den Blick, die Schritte. Nochmals wachsen, nochmals geboren werden zwischen den Flanken der Bergketten, hinausgestoßen werden aus dem engen Schlauch des Tals (R., 178).

Tant qu'il réside dans sa région natale, Melchior demeure prisonnier des lieux, une sensation qui se confirme après son mariage à une femme de taille habituelle, car il a peur de la blesser. Cette angoisse se manifeste ensuite dans un rêve où les Alpes finissent par l'étouffer: « *In der Hochzeitsnacht träumte ihm: Er wachse weiter, die Berge umstellten ihn, er fülle das Tal aus. Er kann sich nicht mehr rühren, die Berge sind sein Sarg, Vögel picken ihm die Augen aus* » (R., 68). Cette vision d'horreur rappelle l'histoire de Gulliver qui, attaché au sol, est livré aux intrusions des Lilliputiens. Ainsi, le départ de Melchior en direction des foires le libère temporairement de ce

confinement, lequel prend d'autres formes par la suite : la caisse où il dort, la scène, la chambre à la cour du duc du Wurtemberg.

Ainsi, les Alpes renferment donc un double caractère, en tant qu'elles rassurent d'abord ses habitants et fournissent un asile au fugitif, pour ensuite se refermer contre ceux que la collectivité exclut. Conscients de leur statut, les marginaux projettent leur confinement dans leur rapport à la montagne. Plus la condamnation d'Anna approche, plus elle se sent oppressée par la montagne. Elle pressent déjà cette menace alors qu'elle se rend au village avec les enfants Anna Maria et Heinrich. Elle prend peur lorsqu'une masse de neige se détache près de Wiggis, en formant un trou dans le sol (v. A., 93-94), qui menace de l'engouffrer¹²⁴.

Dans l'adaptation cinématographique du roman, réalisée par Gertrud Pinkus et à laquelle Hasler a participé, la montagne s'avère aussi le lieu de manifestations pour le moins étranges. En rentrant du village, Anna et Anna Migeli passent par les montagnes et la petite se met à jouer en feignant d'être morte. Il survient alors une scène qui crée un malaise alors que l'enfant et Anna s'embrassent, ce qui rend la bonne mal à l'aise. Une ambiguïté similaire est également perceptible quand la jeune fille lui demande la permission de toucher sa poitrine dans le même lieu, alors qu'un orage éclate. L'arrivée impromptue de Steinmüller met vite un terme à ce manège. L'adaptation cinématographique rend donc le caractère inquiétant de la montagne dans les scènes qui font planer un doute sur la nature de la relation entre Anna et Anna Migeli. Autrement, la montagne constitue un arrière-plan important dans le film, qui débute et se termine sur un panorama des Alpes. Cependant, le film n'est pas à même de rendre toutes les nuances, puisqu'aucune voix hors champ ne relate les pensées d'Anna regardant les montagnes.

¹²⁴ Cette image revient lors de son procès alors que la narratrice décrit l'atmosphère pesante qui règne à la suite de plusieurs jours de pluie : « *Die Erde, aufgeweicht vom tagelangen Regen, gluckst und schmatzt, zieht alles Lebendige nach innen, bis es überwuchert ist von Moos. Einge gute Verdauung hat die Erde, was die sich schon alles einverleibt hat, Generationen von Erdenbürgern, sang- und klanglos, aber daran nehmen die Überlebenden keinen Anstoß. Wie sie anmutig, mit bloßen Füßen, über diese gefräßige Erde dahinlaufen, das Herz muss sich einem im Leib zusammenziehen bei so viel Ahnungslosigkeit...* » (A., 188).

Le roman s'avère beaucoup plus explicite. Pour contrer l'effet d'enfermement du cachot, Anna n'a d'autre recours que l'imagination : « *Diese enge Welt, in der sie sich zwischen Wachen und Traum ein Niemandland schafft. Zu dieser Stunde wirft ihr Körper keinen Schatten, vermag durch die Wände zu gehen* » (A., 168). Elle s'extirpe donc comme elle le peut du monde au point de ne plus projeter d'ombre et de se créer un univers parallèle. La première phrase de cette citation, une phrase nominale suivie d'une subordonnée relative, rend bien l'immobilisme de ce monde à flanc de montagne. Dans cet enfermement, Anna prend la fuite au moyen du rêve, mais cette expérience du vide n'est pas que le propre du cachot. A posteriori, Anna se rappelle avoir ressenti cette sensation en s'échappant de la maison des Zwicky, en prenant la fuite par les montagnes. Les monts enneigés et l'étendue du paysage lui procurent alors un asile hors du temps :

Dieses unablässige Rieseln von Schnee, von winzigen Zeiteilchen, dieses Vorbeitreiben an reifverkrusteten Schilfrändern, außer Ort und Zeit. Auch im Gefängnis dieses Gefühl der davonrieselnden Zeit, dieses Weggleiten aus dem Jetzt und Hier. Auf welches Ziel hin? Nur die Berge verharren an Ort, werden, wenn es sie, Anna, nur noch in Kublis verschrobenen Protokollen gibt, immer noch unbeweglich dastehen. Die Berge sind ewig, aber der Mensch kurzlebig, zuckend, empfindlich mit seinem schutzlosen, verletzlichen Körper (A., 209-210).

Cette opposition entre l'homme et la montagne rappelle nos conclusions du chapitre quatre à propos de la conception de l'Histoire chez Hasler : l'homme s'avère une quantité négligeable qui détériore la nature, laquelle a sa propre histoire sans fin, à l'image des pierres. La montagne concourt à cette symbolique dans *Anna Göldin*. À cet effet, Hasler cite les paroles de Salomon que l'on prêche à l'église le dimanche : « *Ein Geschlecht vergeht, das andere kommt, die Berge aber bleiben ewiglich* » (A., 94). À l'instar de cette image, Anna perçoit la montagne comme un danger. On retrouve par ailleurs cette même idée dans *Der Riese im Baum* : « *Im Dezember schließlich gelangt die Sonne nicht mehr über den Berg, die Schatten haben das Tal zurückerobert, der Mensch ist nur geduldet, unauffällig muss er seine Arbeit tun, beklommen hinhören auf die Zwiegespräche der Felsen, der Bäume* » (R., 78). L'homme est donc toléré par la montagne, tel un parasite dont on peut disposer.

Cette conception d'une incompatibilité entre le temps humain et celui de la montagne fait chuter Anna hors de toute temporalité, « *außer Ort und Zeit* » [...] ein « *Weggleiten aus dem Jetzt und Hier* » (A., 209). Cette chute de la marge au non-être se

produit tant dans les montagnes que dans sa cellule, où elle s'enfuit vers un *Niemandsland* fictif (A., 168). Ainsi, Anna la servante, et plus tard Anna la prétendue sorcière, se voit confinée à des lieux qui ne sont plus de ce monde et qui dévoilent en sous-entendu la nature utopique de ses aspirations en tant que femme en quête d'autonomie. Déjà, son statut social au bas de l'échelle la condamne, et ce, même avant qu'on ne l'accuse d'avoir ensorcelé Anna Migeli. L'utopie, cette négation du lieu, s'avère donc paradigmatique de toute l'existence d'Anna. À cet égard, Anne-Marie Gresser suggère, en reprenant Bloch, que même si l'humanité avance vers l'apocalypse, la volonté utopique qui demande le plus de courage est bien celle qui guide Anna Göldin :

Toutefois, cette dimension apocalyptique ne nuit pas à l'espérance fondamentale, sorte d'utopie sécularisée, de noces de l'esprit, qui est « la rencontre avec soi ». Peut-être faut-il comprendre qu'il s'agit là selon Bloch de la plus ambitieuse de toutes les utopies, car le lieu autre, le lieu meilleur n'est pas transposable dans un autre espace ou un autre temps, il est à chercher au cœur de soi, et implique un travail de l'être sur lui-même qui est plus difficile que tout report dans un au-delà incertain¹²⁵.

En effet, Anna Göldin demeure fidèle à elle-même en poursuivant jusqu'au bout sa quête d'une vie en conformité avec sa propre nature. Là repose tout le tragique de son destin, car elle en périt, à la recherche d'une vie aussi authentique que possible, dans une société où elle n'a pas sa place. Au lieu d'obtempérer et de projeter ses idéaux ailleurs, elle refuse de fuir plus en avant et ne peut désormais qu'être vraie avec elle-même, car elle ne rejette pas ce lieu qui la refuse.

5.2. Le réduit helvétique

Cette expérience n'est pas que le propre d'Anna Göldin; tous les personnages principaux des romans historiques de Hasler subissent différents types de confinement apparentés au réduit : Davatz et ses acolytes ne peuvent quitter leur plantation de café; le géant Melchior se réfugie dans sa maison dans l'arbre; Julie Bondeli trouve asile dans son jardin et Henri Dunant vit en ermite dans une auberge. Or, on peut concevoir le réduit en tant que restriction physique d'abord, mais une seconde interprétation s'applique au contexte suisse. En effet, l'origine même du cliché helvétique d'une société antique, qui ne devrait pas dépérir au contact des autres civilisations, suppose qu'elle se maintienne dans un réduit, qui la

¹²⁵ Anne-Marie Gresser, *op. cit.*, p. 65-66.

met à l'abri tant du point de vue des mœurs que de la morale, comme l'indique Gresser¹²⁶. Sur le plan de l'espace, cette restriction est toutefois encore plus exploitée du point de vue fictionnel dans le cas d'Emily Kempin qui finit dans une clinique psychiatrique : « *ein Boot, das die Wellen der Nachtstunden durchschnitt* » (W., 258). Elle y est prisonnière à plusieurs niveaux, d'abord physiquement, car sa tentative de fuite échoue, et même dans ses contacts avec l'extérieur puisque ses lettres ne se rendent pas à destination. Par ailleurs, la clinique constitue aussi un double réduit avec ses deux pavillons : « *Zwei Pavillons in der Friedmatt für « Ruhige », zwei für « Unruhige ».* Dr. Wille würde, wenn er könnte, ganz Manhattan einfrieden. Die Unruhigen voller Zukunfsvisionen, die Erfinder, die Dichter, die von Dingen faseln, die es noch nicht gibt, die Frauen, die an die Zellenwände des Frauenloses klopfen, ja, sie auch » (W., 25). S'ensuit donc une inversion, car des gens productifs, mais dissidents se font enrôler. Une phrase attribuable à la narratrice le résume comme suit : « *Die Abnormalen draußen, die Normalen in der Friedmatt* » (W., 25). Si tous les personnages de Hasler vivent leur confinement telle une contrainte, Julie Bondeli et Henri Dunant arrivent tous deux à s'y créer un espace de liberté relative, Julie dans son jardin et Dunant à partir du pouvoir d'une idée qui transcende les barrières physiques.

Dans *Tells Tochter*, le jardin revêt un rôle particulier, étant donné qu'il constitue d'abord un réduit positif où Julie Bondeli peut jouir d'une liberté suffisante pour acquérir des connaissances à l'abri des regards critiques des patriciens bernois. Alors que le professeur Samuel Henzi se présente pour entamer son enseignement, il devine avec raison que la petite Julie préfère le jardin à sa maison bourgeoise surchargée de meubles. Henzi lui-même répugne à se trouver dans de telles maisons, lui qui n'appartient pas à cette classe sociale et a des problèmes financiers. Sa petite protégée internalise cette préférence (v. T., 24-27). Il lui faut cependant découvrir la porte du jardin, car n'y a pas accès qui veut (v. T., 26; 64). Cette notion de passage, de seuil, sous-entend l'acceptation de participer à la volonté utopique, ce qui se confirme entre Henzi et Julie. Après s'être apprivoisés, ils poursuivent son éducation dans leur refuge : « *Lehrer und Schülerin unter den drei überhohen Ulmen. Das Glück hängt in den Ästen der Lernbäume* » (T., 27). Ainsi, les arbres referment sur eux le jardin qui devient alors un réduit positif où

¹²⁶ *Ibid.*, p. 77.

une idylle entre élève et professeur se profile peu à peu; Henzi souhaite même qu'elle soit belle en apprenant qu'il n'a pas un fils de patricien pour élève (T., 26). Sans que Hasler le mentionne directement, cette proximité explique l'intérêt que porte Julie aux œuvres de Rousseau, et plus spécifiquement à *Julie ou la Nouvelle Héloïse* avec la romance entre Julie D'Estange et son précepteur St-Preux. Ce lieu constitue ensuite un endroit de prédilection où Julie peut évoquer ses souvenirs tout au long du roman, s'isoler pour écrire et se livrer à des réflexions en toute liberté, contrairement aux lieux sociaux comme les salons où on tente de l'exclure.

Même si ce jardin la libère ponctuellement des contraintes sociales, il est le produit direct de l'aristocratie bernoise qui fait sienne la mode des jardins anglais, qui amalgament avec soin ordre et nature, sans la géométrie rationaliste exacerbée du jardin français. Hasler en mentionne les caractéristiques à plusieurs reprises :

Zwar ist das Buchsee- oder Buchsigut in Köniz kein Bellevue, doch hat man den Garten nach neuer Mode hergerichtet, eine kleine Grotte mit Wasserspiel, ein Rondell mit Lusthäuschen. Die Buchsbäume von Gärtnern zu Kegeln, Pyramiden und Vögeln geschnitten. Der Irrgarten, ein Kuriosum, das bei den Damen beliebt ist, sie begehen das Labyrinth ringelum, im Innern wird der Weg rattenschwanzdünn, eine junge Frau kippt aus ihrem pastellfarbenen Stoffschuh (T., 29).

Pour soutenir la comparaison avec les autres familles bernoises bien en vue, il convient de dépenser sans compter, quitte à s'endetter, comme l'indique la mère de Julie (v. T., 43). Cette vision du jardin s'oppose sans contredit à celle véhiculée par l'intelligentsia masculine soi-disant éclairée dans *Anna Göldin* : « Die Frau sei ein wilder Garten, der gezähmt und veredelt werden müsse, der Jurist und Staatstheoretiker Jean Bodin bezeichne in diesem Sinn die Herrschaft des Mannes über die Frau als die Herrschaft des Verstandes über die Natur, der Vernunft über die Begierde, der Seele über den Körper » (A., 208). Ce roman précédent opère une scission entre les domaines qui relèvent de l'homme, telle la science, et ceux qui reviennent à la femme, associée au naturel et sur qui on veut exercer un pouvoir contraignant. Ce qui a donc lieu sur le plan métaphorique dans *Anna Göldin* s'avère bien réel dans *Tells Tochter*, où fleurissent partout des jardins anglais qui ont pour but de montrer l'aisance et la culture des familles patriciennes. Cette volonté de dominer la nature prend sa plus grande expression dans *Der Riese im Baum*, alors que le duc du Wurtemberg fait ériger des montagnes artificielles que Melchior a en aversion (v. R., 58; 64).

Le jardin sauvage participe donc ici d'une métaphore opposant nature et culture, tandis que dans *Tells Tochter*, il laisse place à l'intériorité hors du social. Contrairement à Anna Göldin qui ne pouvait que fuir à l'intérieur d'elle-même, Julie se crée un « lieu d'incarnation de l'utopie »¹²⁷ qui tente de s'inscrire en faux par rapport à toute tentative de fuite et dont la promiscuité favorise le bien-être, comme le mentionne Gresser :

Le jardin, espace clos, dont la prospérité même tient à la volontaire limitation, territoire ordonné et heureux, heureux de par le respect des règles qu'il s'est données à lui-même et qui l'amènent à une exploitation exemplaire de ses richesses potentielles — n'est-ce pas là l'une des figures essentielles de l'utopie et en même temps une saisissante métaphore du « modèle suisse »? La taille restreinte de la Suisse sans doute l'a désignée pour jouer un rôle de jardin clos et heureux au centre de l'Europe, mais il est d'autres pays petits et qui n'ont jamais été parés de ces valeurs d'utopie et quelquefois d'idylle un peu mièvre¹²⁸.

Le jardin s'assimile donc à une Suisse en miniature ayant le pouvoir de réaliser l'utopie dans un cadre choisi et contrôlé. Dans *Tells Tochter*, il a pour effet d'inspirer les artistes, même si cette mode révèle l'arrogance des classes dirigeantes. Wieland reconnaît entre autres son effet de mode (v. T., 33) et y projette la possibilité de son amour pour Julie en faisant fi des mœurs. Hasler introduit d'abord la relation du poète avec Julie lors d'une conversation entre Julie et le médecin Zimmerman : « *So wunderbar hat er Sie geschildert, dass ich begierig war, Sie kennenzulernen, dachte sich doch Wieland auf seine fanatische Art aus, wir zwei Freundespaare könnten irgendwo in einem Garten, vergessen von der großen Welt, glücklich und in Frieden zusammenleben* » (T., 127)¹²⁹. Le jardin désigne donc le lieu par excellence de l'amour alors défendu, soit l'amour libre entre individus de castes différentes et hors du mariage. Certes, le jardin coupe les amoureux du monde en leur fournissant un réduit, mais il leur promet à tout le moins la liberté de s'aimer. Or il n'en est rien. Ce jardin est le lieu des amours impossibles de Julie, quoique partagées : l'un pour Henzi, l'autre pour Wieland.

¹²⁷ Anne-Marie Gresser, *op. cit.*, p. 69.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹²⁹ Hasler cite ensuite Wieland directement à ce sujet, car, déjà à l'abri d'un jardin, il peut alors en concevoir un autre pour l'épanouissement de leur relation : « *Erst gut ein Jahr war es her, da hatte Wieland mit ihr unter den Bäumen von einer gemeinsamen Zukunft geträumt : « Julie, wie wäre es mit einem Horazischen Garten für uns beide? [...] « Das kleine Paradies darf nicht zu weit im Norden liegen, Sonnenwärme ist für mich das wahre Pabulum vitae, wenn sie sie mir entzogen wird, dann sinkt mein Dasein zu einem bloßen Vegetieren herab. Ein Garten, der Sonne zugewandt, Julie. Weitab von den lärmigen Zentren, gewissermaßen hinter dem Schilf der Welt »* (T., 134).

Ainsi, le réduit du jardin laisse entrevoir un monde de possibilités qui tranche avec celui de l'oligarchie bernoise. Cependant, ce refuge porte en lui la même duplicité que les Alpes pour Anna Göldin, en tant qu'il confirme d'abord la protagoniste principale dans son souhait, pour ensuite se retourner contre elle au fur et à mesure que son isolement social augmente. D'abord, la famille de la petite Julie essuie les railleries — « *ich wünsche mir keine Tochter, die imstande ist, in Alexandrinern zu sprechen!* » (T., 32) —, mais crée ensuite des émules; d'autres jeunes filles joignent Julie. Cependant, Henzi les renvoie en prétextant qu'elles freinent Julie dans son apprentissage. Le jardin, qui avait alors la capacité d'influencer les mentalités à une plus grande échelle, se referme sur elle et concourt à son aliénation :

Die Idee, die Welt sei aus Zahl und Maß geschaffen, imponierte der Zahlenliebhaberin, immer mehr wurden die Zahlen zu ihrem Reich, zu ihrem Zaubergarten, hier konnte sie ungestört herumgehen, sich ergötzen, die Unwissenden besaßen den Schlüssel dazu nicht... Daß dieser Garten des Wissens aber auch ein Käfig war, der sie von den Gleichaltrigen, ja, überhaupt vom normalen Leben ausschloß, kümmerte sie nicht, noch nicht (T., 64)

Hasler reprend dans ce passage l'idée que le jardin, aussi magique soit-il pour Julie, constitue un lieu pour initiés, dont il faut non seulement trouver la porte, comme le fait Henzi, mais aussi la clef. Or, si personne n'en possède la clef, Julie y est condamnée, d'où l'idée sous-jacente de prison. La narratrice laisse entendre en fin de citation que Julie prend conscience de cette duplicité plus tard. En effet, elle se rend compte une fois adulte que toutes les connaissances acquises n'évincent pas sa nature féminine et les besoins qui l'accompagnent : « *Es kann auch sein, dass ich, wohl unbewusst, ein bisschen ärgerlich bin, weil ich im Stillen hoffte, doch wieder hübsch zu werden; denn es ist mir trotz meiner Gelehrsamkeit nicht gleichgültig, ob ich häßlich bin oder nicht* » (T., 136). Ainsi, le réduit du jardin agit autant à titre de cause que d'effet. Les charmes des débuts de la connaissance s'évanouissent et plus Julie s'y réfugie, plus elle s'isole. Même si elle en devient consciente, le jardin demeure refuge, lieu de duplicité : « *Vor Jahren schon einmal war der Garten des Buchsiguts ihr Zuflucht gewesen bei einem schmerzlichen Verlust* » (T., 136).

Malgré tout, elle doit faire ses adieux au jardin dans la scène finale du roman, juste avant qu'elle parte de Berne pour s'adjoindre à la famille Sandoz de Neuchâtel. Cette scène hivernale montre un jardin dénué de vie où Julie se remémore son enfance. Sans formuler directement de regrets, elle déplore l'impasse

où elle se trouve : « *Wissen ist das, was mir einzig nicht genommen werden kann, überlegte sie. Aber als Kind hat es mich abgesondert und einsam gemacht, ein schöner Käfig der Wissenschaft für die klein gebliebene Elfjährige, man hat mich damals von außen her durch die Gitterstäbe betrachtet, ein kuriose kleines Tier* » (T., 242-43). À la porte barrée s'ajoutent maintenant des barreaux; Julie est prisonnière de sa connaissance. Cette scène marque la fin de ses espoirs, car elle se demande si des êtres comme Wieland et Sophie de Laroche ne sont pas des messagers venus du futur (« *Boten der Zukunft* » (T., 244; 247)), donc des êtres en avance sur leur temps qui réussissent là où elle échoue. De son jardin, elle croit donc entrevoir une parcelle d'un futur qui lui aurait permis de vivre heureuse à sa façon. Ainsi, le jardin dévoile sa duplicité, de lieu d'ouverture à lieu d'enfermement qui, à l'instar des Alpes, révèle l'utopie de l'amour libre et de l'autonomie professionnelle et financière de la femme. Le jardin semble donc constituer de prime abord un réduit positif qui s'oppose à ceux où les autres personnages de Hasler évoluent — nous pensons entre autres à la clinique psychiatrique dans *Die Wachsflügelfrau* et aux plantations d'Ibicaba —, mais cet effet se voit annulé en fin de compte par une inversion des valeurs : le réduit se referme sur Julie Bondeli, comme les Alpes sur Anna Göldin; aucune ne peut y implanter son utopie, qui demeure telle.

Pour sa part, Henri Dunant choisit d'œuvrer à partir d'un espace restreint pour se mettre à l'abri de ses détracteurs. Après son exil forcé à Paris, il choisit de vivre à la manière d'un ermite pour développer ses idées. Séjournant dans une auberge à Heiden, il finit par effacer sa trace si bien qu'on le déclare même mort avant l'heure; une chronique nécrologique annonce le décès du fondateur de la Croix-Rouge (v. Z., 9). Les adversaires de Dunant, qui veulent prendre le crédit de l'organisation pacifique et la développer selon leur entendement, parviennent donc à restreindre ses allées et venues. Comme l'indique la narratrice, l'étau se referme autour de Dunant : « *Er lag in seinem letzten Reduit* » (Z., 140). Il s'y résigne, étant aux prises avec la même étroitesse d'esprit que les autres protagonistes de Hasler. Pour Dunant, le conservatisme de ce peuple sis à flanc de montagne semble découler de sa situation géographique, puisque les montagnes limitent la portée de leur vue, tant dans un sens littéral que figuré :

Zwischen den Bergen sind die Tage kurz, dachte Dunant. [...] ein Hügel verstellt dem anderen die Sicht. Die kurzen Tage verhindern den Fortschritt, jeder neue Gedanke wird gleich verdunkelt und ausgelöscht durch die Schatten der Hügel. Zu

großen Entwürfen lässt sich hier niemand beflügeln, diese rechtschaffenen, arbeitsamen Erzdemokraten meiden, was in irgendeiner Weise auffällt. Alles, was aus dem Mittelmaß herausragt, erweckt ihren Argwohn, verleitet sie zu merckerndem Spott. Gottgefällig kommt es ihnen vor, alles beim alten zu lassen (Z., 24-25).

L'étroitesse qui étouffe Anna Göldin dépasse la seule limite géographique, car cette elle fait aussi son chemin dans les esprits. Ainsi, la duplicité de la montagne dans *Anna Göldin* trouve un pendant chez Henri Dunant, car elle étouffe les idées qui tentent de sortir du cadre.

Dunant doit donc faire preuve d'ingéniosité pour contrecarrer cette étroitesse en se retirant du monde. La seule force de son esprit lui permet d'en influencer le cours, en mettant ses écrits au service de ses visions. Confiné à sa chambre, Dunant voyage à travers le temps et l'espace, à l'instar d'Anna Göldin qui échappe à l'enfermement en s'échappant hors du temps par le pouvoir de l'imagination. Contrairement à elle, il n'est pas en quête d'un *Niemandsland* sécuritaire et intemporel, car il se mêle plutôt des affaires du monde. De lieu de retrait, la chambre devient un point de départ pour ses voyages, car l'étroitesse attire son contraire, l'absence de limites : « *Diese weißen Tage, die leeren Zimmerwände, dachte er, sind wie geschaffen als Projektionsfläche für meine Weltentwürfe* » (Z., 179). Le vide qui l'entoure lui permet donc d'analyser plus en détail la complexité des mouvements mondiaux, à titre d'observateur :

Der Sechzigjährige fühlt sich emporgehoben, bricht durch die feine Membran der Gegenwart. Tief unter ihm, als überfliege er die Mauerreste einer archäologischen Ausgrabung, das Gefüge der Zeit, Menschen wie Ameisen in engen Korridoren suchen kurzzeitig, in wildem Durcheinander, nach Ausgängen, stoßen sich an den Mauern ihres Labyrinths, Kein Ausbrechen, kein Entrinnen. Der Seher schwebt über der Textur der Zeit, ahnt Zusammenhänge (Z., 35).

De cette façon, il voit aussi devant lui nombre de gens influents après la signature par la Russie de la Convention de Genève où d'autres l'encouragent à poursuivre malgré la maladie (v. Z., 127); il voit le visage de son acolyte Clara Barton (v. Z., 60-61) et imagine ses futurs lecteurs (v. Z., 121). Dunant réinvente ainsi le monde et son utopie, qui ne trouve pas encore de lieu pour s'ancrer par la seule force du pouvoir de l'idée dont il se fait le vecteur. Ses écrits et son imagination suffisent à la faire avancer.

On peut par ailleurs résumer la trame du roman comme étant celle d'une idée qui survit aux générations. Dans les premières pages, une narratrice homodiégétique assimilable à l'auteure relate les recherches préalables au roman dans des archives. La narratrice se trouve au Palais des Nations à Genève et lit les mémoires de Dunant et ceux de Bertha von Suttner. Elle cite ensuite les espoirs de von Suttner pour mieux les nuancer à la lumière de janvier 1993 : « *Unser Jahrhundert, dem die Suttner eine Entwicklung zum Frieden zutraute, neigt sich zu Ende, Dunants Gedankengänge sind noch immer durch andere Gedankengänge blockiert* » (Z., 6). Ainsi, le roman *Der Zeitreisende* décrit, au-delà de la vie de Dunant, les forces antagonistes qui freinent les idées pacifistes que portent différents individus comme Clara Barton, Sonderegger, von Suttner... et montre comment elles peuvent se concrétiser ou être perverties.

À cet égard, Dunant considère que les élus de Dieu ont accès à des connaissances supérieures et ont le devoir de s'en faire les messagers. Dunant l'explique en discutant avec Sonderegger sur l'histoire du monde : « *Durch die Propheten hat Gott seine Pläne mitgeteilt, auch der geniale Mensch, der Künstler, verfügt durch Träume über dieses Wissen* » (Z. 37). Si la pensée de Dunant est marquée par des motifs religieux, il n'en demeure pas moins qu'il s'oppose à toute forme de dogmatisme, comme l'indique la nature de son implication dans l'union *Christlicher Verein junger Männer* où des discussions sur le message religieux ont cours sans organisation hiérarchique (Z., 38-39). Or, la narratrice va plus loin et établit un parallèle entre l'œuvre de Dunant et la tâche des prophètes : « *Napoleon und Henry, beide Seismographen. Spüren schon das geheime Beben kommender Ereignisse. Beide auf dem Zenit ihres Lebens, voller Pläne, voll Schaffensdrang. Wer ganz oben ist, fühlt sich vom Abstieg bedroht* » (Z., 50). Elle insiste donc sur la spécificité de Dunant qui, en avance sur son temps, prévoit les événements futurs et tente d'en favoriser la réalisation. Même si tous les personnages marginaux de Hasler sont des visionnaires, seul Dunant le devient au sens propre, étant donné qu'il voyage dans le temps. Dunant décrit lui-même cette capacité dans ses écrits : « *Je vois à distance les choses comme si j'étais présent, et je lis les pensées comme dans un parchemin. — Ich sehe auf Entfernung die Dinge, als wäre ich dabei, und ich lese die Gedanken wie auf einem Pergament* » (Z., 141). Hasler cite donc ce passage qu'elle reprend à la lettre pour transformer le

Dunant historique en un personnage de fiction possédant le don particulier de transcender l'espace-temps.

Ainsi, le réduit helvétique où s'isole Dunant ne vise plus à garder la Suisse — et même le monde — inchangée, mais lui permet plutôt de contrecarrer son immobilisme. Sa version du réduit prône en revanche le pouvoir d'évolution de l'idée : « *Eine Idee muss sich verändern können, immer wieder neuen Gegebenheiten anpassen, nur so bleibt sie lebendig* » (Z., 102). Si son environnement et ses ennemis ne lui laissent pas suffisamment le loisir de faire évoluer l'idée, Dunant résout le problème en franchissant les cloisons de l'espace-temps. Ainsi, l'idée jouit d'un espace suffisant pour s'épanouir, car elle dispose d'un pouvoir autonome. Un passage attribuable à la narratrice spécifie cette autonomie au début de la section qui introduit Clara Barton : « *Die großen Ideen gehören uns nicht. Funken sind es, die uns erhellen, uns entflammen zur Tat. Eines Tages springen die Funken über, entzündend andere, Ideen setzen sich über Grenzen hinweg* » (Z., 60). Il ne s'agit pas d'une citation, car les caractères ne sont pas en italiques dans le roman et aucun personnage n'est spécifié. Ce passage semble donc énoncer une règle générale avec un « *uns* » qui s'applique tant à Dunant qu'à Barton ou qu'au lecteur; l'idée circule de l'un à l'autre, d'où une responsabilité individuelle sous-entendue pour chacun. Le porteur de l'idée joue donc un rôle secondaire dans la mesure où ses attributs n'ont pas une réelle importance.

Hasler met en relief à plusieurs reprises ce peu d'importance accordée au messenger. Alors que Dunant s'entretient avec le roi Johann de Saxe, la narration porte sur son point de vue et montre Dunant d'un regard extérieur : « *Der König blickte, während Dunant sprach, aufmerksam in das Gesicht des jungen Mannes. Es erschien ihm angenehm, aber ohne Besonderheiten, ein Mann ohne Eigenschaften, der sich einfärbte unter dem Blick des Gegenübers, ein Instrument der Ideen, die zu verbreiten er angetreten war* » (Z., 77). Si l'allusion au roman de Musil semble un peu gratuite, la perte de ses caractéristiques propres au profit de l'idée révèle son autonomie. L'idée prévaut donc sur le messenger. Von Suttner partage aussi ce point de vue : « *Wir wollen der Idee dienen; wer die einmal ins Herz gefasst, der denkt gar nicht mehr an sich* » (Z., 187). Le messenger se sacrifie donc en vertu d'un idéal supérieur. À cet égard, Dunant prend note du fait que son projet se propage : « *Dunant notierte in*

eines seiner blauen Hefte : In Winterthur gibt es seit kurzem eine aktive Sektion des Roten Kreuzes. In Herisau in der Ostschweiz ist eine Zelle meiner Idee entstanden (niemand ahnt, wie nah der Gründer ist!) » (Z., 18). La propriété de l'idée s'avère moins importante que le résultat final, qui peut prendre différentes formes selon l'endroit : « Nein, kein Verrat, Freunde. Meine Idee, ein heranwachsendes Kind, hatte sich selbständig gemacht, da ging es davon, ich blickte ihm nach mit väterlichem Stolz. Wusste, dass die Zeit, die Verwandlerin, der Idee nichts anhaben kann. Viele Namen konnte sie annehmen, sich einfärben nach den Bedürfnissen des Ortes » (Z., 40-41). L'idée obéit donc à un principe supérieur qui, guidé par le temps, ne peut mener qu'au succès.

Plusieurs des voyages de Dunant dans l'espace-temps concourent à cette idée, en tant qu'ils témoignent des avancements de ses visées humanistes. Il prévoit entre autres la mise sur pied d'une bibliothèque universelle et le retour des Juifs en Israël (v. Z., 144). Il anticipe également l'invention de la télévision et son rôle dans l'indifférence généralisée à l'égard des guerres :

Fremdes Leid, durch immer größere Distanz entriickt. Dunant, auch er ein Fernseher, von Gaussen hat er gelernt, den Blick in die Zukunft zu richten : Fernsehen, eine Kunst, die man im nächsten Jahrhundert beherrschen wird. Eingerahmte Bildchen von Kriegsgreueln in den Wohnzimmern, neben denen man ruhig isst, Karten spielt. Nachgeborene als Voyeure mit stumpfem Blick... (Z., 50)

Cette allusion rappelle par ailleurs la narratrice homodiégétique de la première trame narrative qui, après ses recherches dans les archives, rentre à son hôtel et allume le téléviseur. Elle y trouve sa réponse à la lettre ouverte de von Suttner : les informations rapportent nombre de guerres dont le spectateur ne peut que se distancier (v. Z., 5-6). Von Suttner a donc tort. Le XX^e siècle ne mène en aucun cas à l'élimination des guerres. À cela s'ajoute le climat chargé des années 1990, dont la narratrice fait mention en rapportant la lourdeur des mesures de sécurité aux archives (v. Z., 5). Cet aller-retour entre présent et passé révèle la fonction même du roman historique : ce type d'ouvrage naît d'une insatisfaction ou d'un manque par rapport au présent. Hasler y oppose de façon dialectique l'optimisme historique de von Suttner au pessimisme de Dunant, en posant le problème des guerres perpétuelles dans le présent, une utopie de l'humanité.

Ainsi, les visions de Dunant ne montrent pas que la concrétisation de ses projets, mais aussi des développements négatifs. Il pressent en effet la Deuxième

Guerre mondiale (v. Z., 131) et l'impact qu'ont les découvertes de l'homme sur sa façon de mener des guerres et d'asservir des populations :

Im Bett liegend, zwischen Wachen und Schlaf, ging er durch ein Haus, jedes Zimmer ein Schreckensort der Zukunft. Eine der Kammern gefüllt mit einem süßlich riechenden Gas, das die Wissenschaft eben entwickelt hatte, Menschen, zusammengepfercht wie Schlachttiere, auf ihrer Stirn das Geheimzeichen, mit dem man sie gebrandmarkt und zur Vernichtung aussortiert hatte. Im nächsten Zimmer hatte eben eine Bombe ihre unsichtbare Tötungskraft entfaltet, sie tat es auf leise, blumenhafte Art, die Menschen welkten, wurden langsam, starben gleichsam von innen heraus ab. Dann ein Zimmer wie ein riesiges Gefängnis, die Wände, als Bewachungsapparate, versetzten bei jeder Berührung elektrische Schläge. Die Gefangenen, gezwungen, sich in der Mitte des Raums aufzuhalten, verkrallten sich ineinander. Bewegliche Kameraaugen, die jeder Bewegung folgten, registrierten Daten auf einem Bildschirm. Dunant stöhnte, wünschte das Ende dieser Zeitreise herbei (Z., 170-171).

La technologie, mise au service de la guerre, provoque des visions d'horreur auxquelles Dunant préfère ne pas assister. Parallèlement à ses projets humanitaires, d'autres intérêts promeuvent la guerre et les avancées techniques qui la soutiennent. Par ailleurs, même au sein de la Croix-Rouge, des forces antagonistes se disputent le pouvoir.

Le réduit montre donc ses limites, car il permet à Dunant de s'isoler pour faire avancer ses idées, mais il ne freine en rien celles des autres, aussi destructrices soient-elles. Le réduit se referme donc sur lui-même et, de lieu d'ouverture pour l'idée, il devient révélateur d'utopie. Sans le savoir, Dunant contribue à développer ce que Gresser nomme « l'utopie humanitaire » des Suisses qui se montrent très attachés à ce versant de leur identité¹³⁰. Or, l'utopie de Dunant n'est pas celle du non-lieu, mais plutôt celle du lieu autre, dans la mesure où il tente d'implanter ses organismes humanitaires au-delà du temps et de l'espace, car tôt ou tard, selon sa vision téléologique, la paix triomphera dans la globalité des événements. Si Dunant parvient à mettre sur pied la Croix-Rouge et à en retirer le mérite avec le prix Nobel de la paix, ses projets ont des limites que même le temps, comme le démontre la trame narrative de la narratrice contemporaine de l'auteure, ne peut surmonter.

Le réduit helvétique, qui rime avec immobilisme et repli sur soi, demeure inchangé. S'il semble de prime abord produire des effets positifs, les avancements s'avèrent très restreints en tant qu'ils mettent à jour le caractère utopique des

¹³⁰ Anne-Marie Gresser, *op. cit.*, p. 107.

entreprises des personnages et que les avantages se voient contrecarrés par de lourdes pertes. Henri Dunant renonce à toute vie extérieure; Julie Bondeli ne peut espérer trouver un travail et du coup se libérer complètement. La duplicité des Alpes pour Anna Göldin trouve ainsi un écho dans le réduit qui limite la portée des idéaux, à l'image de la Suisse décriée par les intellectuels helvétiques. Même si les idéaux des personnages revêtent une portée universelle qui dépasse de loin les frontières de la Suisse, ils montrent toutefois que ce pays ne se distingue pas des autres : en ce lieu donné, en leur époque respective, les marginaux de Hasler sont voués à l'échec, un état de fait qui contraste avec les représentations idylliques d'une certaine Suisse.

Certaines formes de réduit semblent donc plus positives que d'autres dans un premier temps pour Dunant et Bondeli, mais tous les marginaux de Hasler vivent leur mise à l'écart comme une contrainte et y opposent tous une volonté d'y échapper. Cela se traduit par la recherche d'un lieu plus propice à leurs idéaux. Tous quittent leur ville natale ou même la Suisse : Emily Kempin s'installe tantôt en Amérique, tantôt à Berlin; le géant Melchior fait le tour de l'Europe; Anna Göldin se promène d'un maître à l'autre en portant trois jupes à la fois, comme une voyageuse d'expérience (v. A., 20); Davatz émigre au Brésil; Dunant s'exile à Paris; Bondeli quitte Berne pour s'adjoindre à une autre famille. Même s'ils partent tous, le retour est inévitable; toutes leurs tentatives de se fixer ailleurs échouent.

Le fait que les valises d'Anna Göldin n'arrivent jamais à destination à temps illustre cet échec : « *Dieser Koffer, Steinmüller. Mein ganzes Leben lang ist er am falschen Ort gestanden. Dauernnd musste er nachgeschickt werden, von hier nach dort* » (A., 150). Cette règle connaît cependant une exception le jour de son arrestation, comme si toutes ses pérégrinations forcées n'avaient eu que sa condamnation pour but (A., 158). Pour leur part, les valises d'Emily Kempin n'arrivent pas toutes au même endroit à New York et un délai s'impose afin de rapatrier le tout (W., 18). De plus, elles transportent la vie passée d'Emily :

In die neue Welt gehen und die Alte mittragen: 22 Kisten aus Zürich, einen brotlosen Ehemann, drei kleine Kinder, ein heimwehkrankes Dienstmädchen. Ohne Anhang könnte sie sich frei bewegen, sich hinüberschwingen in dieses Zukunft versprechende Manhattan. Aber das ist nun einmal ihr Leben: in herkömmlichen Verflechtungen stehen und doch diesen Drang nach vorne, ins Offene spüren (W., 20).

D'emblée, l'entreprise d'Emily s'avère condamnée à l'échec en tant qu'elle ne dispose pas suffisamment de liberté pour s'affranchir totalement de la Suisse. Le départ permet de présager le retour. Cette symbolique rejoint le propos du collectif intitulé *Partir de Suisse, revenir en Suisse* qui soutient que quitter la Suisse est souvent impossible. À cet égard, Gresser parle, dans le cas du voyage et de la fuite, d'une « utopie flottante » qui permet à l'être en mouvement de se découvrir, alors que le départ annonce déjà le retour. Le voyage renferme un aspect curatif qui se solde par deux résultats, soit le retour au point de départ à la suite de la rencontre d'une multitude de façons d'être qui permettent de devenir soi-même, soit une tentative (réussie ou non) de devenir autre, car l'utopie fondatrice récuse d'emblée toute possibilité de réalisation de soi¹³¹.

Or, la recherche d'un tel lieu en Suisse par les personnages de Hasler échoue. La Suisse se montre imperméable à la création d'un lieu monté de toutes pièces où l'être sans voix peut s'exprimer. Les entreprises de Dunant et de Bondeli, si elles s'avèrent prometteuses d'abord, les mènent pratiquement dans un cul-de-sac. Une seule exception s'impose dans l'œuvre de Hasler, à savoir dans le roman *Aline Valangin und die Erfindung der Liebe* que nous avons écarté du corpus¹³². Ce roman livre le portrait d'Aline Valangin et de tous ceux qui vivent autour d'elle à *la Barca*, en privilégiant l'amour libre à l'écart de la société plus conservatrice. Malgré tout, cette enclave demeure l'exception, car elle ne crée en rien une île à l'intérieur du pays qui aurait pour effet d'influencer son évolution et où on pourrait ensuite retourner lorsque la société aurait réussi le passage vers un mieux-être.

Pour symboliser cet espoir, Hasler utilise l'image de l'arche de Noé à plusieurs reprises. Elle y a entre autres recours dans les premières lignes du roman *Ibicaba*, alors que Davatz assimile le bateau qui l'amène au Brésil à une arche de Noé censée recréer le monde à une autre image (v. I., 7). Cependant, ce plan étouffe déjà dans l'œuf. Davatz remet d'emblée en doute la capacité de ceux qui l'accompagnent : que des exclus qui ne répondent pas à ses principes moraux. Ainsi, la force utopique du projet de Davatz de fonder une nouvelle société s'avère telle et se trouve même annoncée par des opposants à l'immigration : « *Ihr rennt*

¹³¹ Anne-Marie Gresser, *op. cit.*, p. 152-153.

¹³² V. Corpus, p. 29.

einer Utopie nach, Davatz » (I., 23), comme l'indique le pasteur Seifert en anticipant que ce voyage les mène hors du temps. En effet, alors que Davatz contemple la mer du pont du bateau, la narratrice qualifie le projet d'utopie : « *Verloren im Nicht-Ort. Auf dem weißen Fleck zwischen Vergangenheit und Zukunft. Das Auge findet keinen Halt mehr; die Imagination kann sich an nichts mehr entzünden* » (I., 23). Déjà, le projet a perdu tout point d'ancrage alors que la narratrice lui accole la définition étymologique de l'utopie. Elle confirme donc le titre du roman : *Ibicaba. Das Paradies in den Köpfen*.

La capacité d'implanter un monde nouveau fait ainsi défaut aux colonisateurs qui ne peuvent instaurer que ce qu'ils connaissent déjà. À cet égard, la narratrice compare l'alliance des colonisateurs au serment du Grütli alors que tous se serrent la main en signe d'accord : « *Der Rütli Schwur in Brasilien* » (I., 209). S'ils réussissent en effet à se libérer des tenants des colonies, à l'instar des premiers confédérés qui s'affranchissent des Habsbourg, cette alliance porte cependant le même caractère factice. Davatz joint en effet des intérêts disparates et ne mène pas à la nouvelle société rêvée au Brésil. Tout s'effondre ensuite : le maître d'école retourne en Suisse; d'autres restent et se font une nouvelle vie, mais sans projet social commun. Les émigrants suisses font donc leur la maxime d'Emily Kempin — « *Man muss sich an Utopien orientieren* » (W., 60) — et se rendent compte de l'impossible concrétisation du projet. Ainsi, le mythe fondateur par excellence de la Suisse conserve toute sa saveur utopique tant en Suisse qu'au Brésil. Le désir de liberté qui l'accompagne atteint rapidement sa limite. D'une façon similaire, Hasler procède à une déconstruction beaucoup plus explicite de la légende de Guillaume Tell, un autre monument de la mythographie fondatrice helvétique.

5.3. La liberté des descendants de Tell

Dans l'opus *Tells Tochter*, Eveline Hasler porte un regard acéré sur la question identitaire suisse en livrant une réflexion inédite sur le mythe de Tell. Elle s'inscrit ainsi dans la mouvance qui voit nombre d'intellectuels helvétiques s'attaquer à

toute expression de patriotisme par trop tendancieuse ou aux images convenues du pays. Or toucher de près ou de loin au mythe de Tell n'a rien d'innocent. Il s'agit sans contredit du mythe fondateur le plus chargé pour les Suisses, celui qui a fait — et fera probablement — couler le plus d'encre. La reprise par Hasler du mythe de Tell la place aux côtés des nombreuses adaptations de l'histoire du célèbre archer qui, bien qu'elles s'inspirent du même récit, tiennent des propos des plus divergents et parfois même aux antipodes.

En effet, depuis les premières traces écrites de Tell, qui remontent à 1471 et auxquelles nous reviendrons, le héros uranais a adopté toutes les allégeances. La version de Schiller vient tout de suite à l'esprit, elle qui a célébré ses 200 ans en 2004 et donné une allure universelle au héros, dès lors transposable dans d'autres contextes. Dans l'ouvrage *Guillaume Tell, résistant et citoyen du monde*, Alfred Berchtold recense un nombre impressionnant de versions ou commentaires sur Tell qui dépassent de loin le cadre européen, allant de la Chine aux Philippines en passant entre autres par le Japon et la Turquie. Sa notoriété n'est plus à faire. Au chapitre des reprises les plus saugrenues : des membres du Al-Fatah se réclament de Tell après un attentat sur un avion parti de Zurich en 1969. Dans ce cas, le héros légendaire se voit perverti au point de se tourner contre ses enfants¹³³.

L'histoire de Tell pose donc le problème de sa polysémie : on l'apprête à toutes les sauces; elle dit tout et son contraire. Cette polyvalence résulte des sources de l'histoire qui taisent les détails. Or là ne s'arrêtent pas les questions que Tell suscite. Certains, comme nous le verrons, le relèguent au statut de légende tandis que d'autres font acte de foi et s'accrochent à son historicité. Mais si les aventures du franc-tireur coïncidaient vraiment avec la naissance de la Confédération helvétique, comment peut-on célébrer le meurtre du tyran Gessler sur le plan éthique? Est-il légitime de l'éliminer? Tell est-il aussi pacifiste qu'on le proclame? Ainsi, chaque adaptation de Tell se doit de résoudre ces questions et induit du fait deux niveaux de lecture, les données factuelles d'abord, que l'on traite comme historiques ou non, et ensuite la portée subjective de l'adaptation qui prend un parti. Nous devons d'abord soulever ces questions, afin de mieux situer le roman

¹³³ Nous faisons ici allusion à la formule de Napoléon, « Point de chaîne aux enfants de Guillaume Tell ». Cité d'après Peter von Matt, *op. cit.*, p. 22.

de Hasler dans le sillage des adaptations de Tell. *Tells Tochter* ne peut donc pas se lire en vase clos sans perdre de sa substance.

Cela s'avère d'autant plus pertinent du fait que Hasler ne livre pas sa propre version du mythe de Tell, mais intègre plutôt dans le roman le contexte de rédaction de l'adaptation qu'en fait Samuel Henzi en français. L'originalité du roman de Hasler repose donc sur une mise en abyme qui fictionnalise la genèse de l'œuvre *Grisler ou l'ambition punie*, rédigée par Henzi dans le contexte prérévolutionnaire de l'Ancien Régime à Berne. Dans le titre du roman, *Tells Tochter. Julie Bondeli und die Zeit der Freiheit*, Julie devient la fille spirituelle de Tell, et donc l'héritière de la nouvelle liberté qu'il procure à la Confédération en la délivrant du tyran Gessler. Or Hasler va plus loin. Elle établit un parallèle direct entre Julie Bondeli et l'adaptation du Tell de Samuel Henzi, son professeur. Il s'agit en fait d'une métafiction implicite, puisqu'en relatant l'existence historique de Julie Bondeli, Hasler tisse un lien avec le mythe de Tell qui ne relève que de son interprétation. Cela montre également que l'Histoire n'est tangible que par le biais d'actes narratifs, et par le fait même modifiable. Ainsi, le roman de Hasler intègre le mythe de Tell sur deux plans : d'abord, il fictionnalise la genèse du *Tell* de Henzi (1748-49) et le met ensuite en lien avec la lecture du destin de Julie Bondeli que fait Hasler en 2006. Plus de deux siècles séparent les œuvres de Henzi et de Hasler, deux textes qui, par l'entremise de Tell, portent un jugement sur la Suisse. C'est ce que nous avons appelé une « variation en deux temps »¹³⁴ dans un article précédent et dont nous approfondissons les conclusions ici. Nous entendons donc comparer l'interprétation de Henzi à celle de Hasler pour ensuite préciser le rapport à la Suisse de l'auteure nous concernant. Cependant, il nous faut d'abord aborder les sources et les débats entourant l'authenticité historique de Tell, vu comme historique du temps de Henzi et comme une légende de celui de Hasler.

5.3.1. Tell, un héros historique?

La première mention écrite de la célèbre histoire remonte au *Livre Blanc de Sarnen* de 1471, où Hans Schriber relève des informations publiques pour les annales

¹³⁴ Claudia Bérubé, *op. cit.*, p. 251.

d'Obwald. Il y fige les grandes lignes de l'histoire de Tell en relatant la libération des *Waldstätten*¹³⁵. Ses aventures n'ont guère changé depuis. Selon le récit de Schriber, le bailli Gesler [Gessler] fait d'abord installer un chapeau que tous doivent saluer au passage, sous peine de sanction. « Le Tall » omet le salut plusieurs fois dans une journée et est dénoncé par le gardien. S'ensuit l'épreuve réussie de la pomme. Questionné sur la deuxième flèche cachée dans sa manche, Tell admet, comme on lui a promis la vie sauve, qu'elle était destinée à Gessler si l'enfant périssait. Sur cet affront, on le fait prisonnier et l'emmène en barque vers la prison. Or le vent se met à souffler d'une telle force que l'on réclame l'aide de Tell qui parvient à maîtriser l'embarcation. Une fois sur la *Tellsplatte*, il repousse le bateau et tend plus tard une embuscade au bailli au Chemin-Creux de Küssnacht. Tell l'atteint de son arbalète et s'enfuit à Uri.

Faits intéressants : la version du *Livre Blanc de Sarnen*, qui doit son nom à sa reliure, est déjà orientée en faveur des *Waldstätten* et ne fait mention ni de l'âge ni du sexe de l'enfant. Il fige d'emblée les attributs des personnages — Tell, l'honnête homme intelligent, s'oppose à Gessler, le bailli dominant qui ne tient pas parole. Il n'existe donc aucun récit neutre sur le célèbre Uranais. Qu'il s'agisse du grain de sel de Schriber ou le fait d'une source partielle, nous ne le saurons jamais. Par ailleurs, la postérité a retenu qu'un jeune garçon tient le fruit en équilibre sur sa tête, ce qu'attestent d'autres sources plus tardives. Nous sommes loin de la fille de Tell, plus mature, et éprise du fils de Gessler dans la version de Samuel Henzi. Ce livre blanc, qui laisse cependant place à interprétation sur l'enfant, fut perdu avant de refaire surface en 1856. Henzi n'a donc pu le connaître.

¹³⁵ Deux sources font mention avant lui de la libération des cantons primitifs, mais sans mentionner Tell. Il s'agit de la chronique de Conrad Justiner de 1420 et de celle de Félix Hemmerli de Zurich qui s'oppose vertement aux *Waldstätten* en 1450. V. Jean-François Bergier, *Guillaume Tell*, Mesnil-sur-L'Éstrée, Fayard, 1988, p. 60-64.

On doit plutôt la propagation du mythe à deux manifestations populaires : *La ballade des Confédérés* (ou de Tell) de 1545 et la pièce de théâtre *Jeu de Tell* présentée maintes fois de 1512 à 1513. Pour sa part, la ballade relie aussi le récit sur Tell aux origines de la Confédération et précise cette fois qu'un garçon prend part à l'épisode de la pomme en spécifiant même la distance du tir d'arbalète (120 pas). Ces deux sources n'ont toutefois aucune valeur documentaire en raison de divergences avec les autres sources. Entre autres, Tell ne triomphe pas de Gessler dans la ballade, car s'il atteint la pomme de sa flèche, Gessler le fait jeter dans le lac, provoquant sa noyade. Il faut donc attendre que le chroniqueur Aegidius Tschudi intègre en 1550 la légende de Tell à son Histoire de la Confédération, le *Chronicon Helveticum*. Il met donc par écrit le mythe de Tell à partir de la tradition orale et d'une version publiée par Petermann Etterlin qui reprend en tous points celle du *Livre blanc* alors perdu. Dès lors, l'histoire de Tell se voile d'une aura d'authenticité historique qui confirme son rôle dans la naissance de la Confédération. Tell conserve ensuite un statut analogue dans la *Geschichte der Schweizer*, rédigée en 1780 par Jean de Muller. Les historiographies de Tschudi et de Muller servent d'inspiration à Schiller. On peut alors supposer que Samuel Henzi se base principalement sur la version de Tschudi, car il rédige son *Tell* de 1748 à 1749.

Malgré cela, le doute sur l'authenticité de Tell grandit. Goethe et Schiller n'y croient pas¹³⁶, même si l'auteur de *Faust* incite son jeune collègue à écrire une pièce sur Tell. Dès le XVIII^e siècle, les premiers détracteurs de Guillaume Tell se font entendre; Voltaire est du nombre, lui qui croit que tout ce qui entoure la pomme est suspect¹³⁷. Les débats entourant l'historicité de Tell connaissent un apogée au XIX^e siècle avec l'historien Joseph-Eutych Kopp qui, fort des récents développements de l'historiographie, déconstruit le mythe de Tell pour réhabiliter les Habsbourg. Avec

¹³⁶ Le 14 octobre 1797, Goethe écrit à Schiller : « Ich bin fast überzeugt, dass die Fabel vom Tell sich werde episch behandeln lassen, und es würde dabei, wenn es mir, wie ich vorhabe, gelingt, der sonderbare Fall eintreten, dass das Märchen durch die Poesie erst zu seiner vollkommenen Wahrheit gelangte, anstatt dass man um etwas zu leisten die Geschichte zur Fabel machen muss. » Wolfgang von Goethe, *Goethes Briefe*, 3^e éd., 4 vol., textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Karl Robert Mandelkow, Hamburg, Christian Wegner, vol. 2, p. 310. Pour sa part, Schiller parle d'un « Märchen mit dem Hut und Apfel » dans une lettre à Körner du 9 septembre 1802. Friedrich Schiller, *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Stefan Ormanns (éd.), Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1983, vol. 31, p. 160.

¹³⁷ « Il faut bien convenir que l'histoire de la pomme est bien suspecte et tout ce qui l'accompagne ne l'est pas moins ». Voltaire, « Essai sur les moeurs », dans *Oeuvres complètes de Voltaire*, 52 tomes, éditées par Louis Moland, Paris, Garnier, 1877, t. 11, p. 527.

la réapparition du *Livre Blanc* en 1865, le débat repart de plus belle et Jean-Joseph Hisely prend le parti contraire. De telles oppositions virulentes, dont nous ne pouvons retenir le détail ici, s'échelonnent jusqu'à Hasler. Nous retenons qu'au XX^e siècle, deux historiens ont tout de même tenté de démontrer l'authenticité historique de Tell. Ce fut d'abord l'intention de Karl Meyer en 1927 et en 1941, alors qu'il tentait de solidifier les origines suisses en opposition au totalitarisme ambiant. Bruno Meyer tente le même pari avec une lecture poussée du *Livre Blanc de Sarnen*, mais ils trouvent peu d'oreilles attentives en 1959. En réalité, les historiens ne s'intéressent plus à la question, Tell est relégué au rang de légende. Le collectif *Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses* de 1982 n'accorde que quelques lignes au héros national¹³⁸. Tell est devenu le symbole même de la remise en doute de l'identité suisse, un mythe fondateur a priori suspect, propre à véhiculer une idéologie nationale excluante.

Si les historiens se désintéressent du débat, la légende de Guillaume Tell ne cesse de fasciner les masses, et ce, au-delà de son authenticité. À cet égard, nous nous rangeons derrière l'historien Jean-François Bergier qui, après une étude détaillée des sources du mythe dont il montre plusieurs failles, finit par croire plausible qu'un Guillaume Tell eut existé, peut-être sous un autre nom, car la confrontation des sources avec ce que l'on sait maintenant de l'Histoire suisse passe le test de la cohérence : la description des lieux, la population, les mœurs, les conditions sociales et les relations avec les Habsbourg sont plausibles par rapport à nos connaissances historiques. Ce sont les reprises tendancieuses de la légende qui faussent l'interprétation en voulant absolument relier Tell à la naissance de la Confédération comme le font Tschudi et Schiller, ce qui est impossible selon l'étude de Bergier, et en faire un paysan pour que cette classe gagne en mérite¹³⁹.

¹³⁸ « On regrettera peut-être l'absence, dans cet exposé, de l'histoire de la „libération“, de la destruction des châteaux, celle de Tell et des autres figures fameuses. Nous ne croyons pas, en effet, que ces histoires reflètent des événements survenus à l'époque de la naissance de la Confédération; d'ailleurs, à supposer que ce soit le cas, les éventuels faits historiques se trouveraient à ce point déformés qu'on ne saurait les dégager de ces récits. » Georges Andrey et al., *Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, Lausanne, Payot, c1982-1983, t. 1, p. 161.

¹³⁹ Jean-François Bergier, *Tell*, p. 26-34.

Désormais, l'intérêt de Tell est ailleurs : sur la scène artistique. Les célébrations entourant le bicentenaire du *Tell* de Schiller en 2004 montrent bien que le héros uranais soulève toujours les foules. Son statut de légende ne l'empêche en rien d'exprimer les idéaux d'un peuple, et peut-être plus particulièrement ceux des Suisses. Le mythe fondateur présente donc une portée davantage sociale et esthétique qu'historique. La force de son enracinement dans les consciences explique que le fait de le commenter constitue pratiquement une sorte de passage obligé pour tout écrivain de renom. Nul n'est besoin de rappeler plus longuement les détails entourant la question de l'historicité du héros uranais, car une célèbre citation de Max Frisch suffit pour clore le débat, tout en laissant entendre que l'enjeu réel du mythe se situe sans doute ailleurs : « Ob Wilhelm Tell gelebt hat, weiß man nicht. Aber dass er den Landvogt Gessler umgebracht hat, steht fest »¹⁴⁰.

Avant lui, Mark Twain tient des propos similaires à la fin du XIX^e siècle :

*Lived he? What boots the Yea or Nay?
He lives — He will not pass away.
Out of the night of time he came,
And stands for ever in the day.
And every land repeats its name;
For human hearts have loved thee well,
Stoic, untaught, sterner, silent Tell!*¹⁴¹

Peu importe la véracité historique de Tell, le héros demeure éternellement ancré dans les mémoires et propre à inspirer tous les hommes, au-delà de l'appartenance à la nation suisse.

Ainsi, la mémoire collective semble avoir amalgamé des événements distincts afin de se créer un héros et de légitimer la libération des *Waldstätten*. D'emblée, la porte est ouverte aux extrapolations qui suivent jusqu'à aujourd'hui.

¹⁴⁰ Cité d'après Barbara Piatti, *Tells Theater: eine Kulturgeschichte in fünf Akten zu Friedrich Schillers Tell mit einem Weimarer Pausengespräch zwischen Katharina Mommsen und Peter von Matt*, Basel, Schwabe, 2004, p. 50.

¹⁴¹ Cité d'après Alfred Berchtold, *Guillaume Tell. Résistant et citoyen du monde*, Genève, Zoé, 2004, p. 130.

Si Hasler est au fait de ces débats, il faut noter que l'usage du mythe s'avère beaucoup moins connoté au temps de Samuel Henzi à qui l'on doit l'adaptation évoquée dans le roman *Tells Tochter*. Avant d'analyser la fictionnalisation de l'œuvre de Henzi dans le roman de Hasler et d'en extirper le propos que livre ainsi Hasler sur la vie de Julie Bondeli et la Suisse, il convient d'abord de nous pencher sur le contexte qui voit naître la pièce de Henzi en raison de la polyvalence du mythe de Tell. Nous porterons aussi notre attention sur quelques versions rédigées par des contemporains de Henzi.

5.3.2. Le *Tell* de Samuel Henzi

On doit à Samuel Henzi la première adaptation du mythe de Tell au XVIII^e siècle qu'il rédige en français à l'intention de Paris. Le titre original, *Grisler ou l'Helvétie délivrée*, se voit remplacé par *Grisler ou l'ambition punie* lorsqu'elle paraît quatre ans après sa mort. Rappelons que Henzi fut exécuté en 1749 lors de la conjuration qui porte son nom aujourd'hui. Cette conjuration vise alors à remplacer le pouvoir patricial en place à Berne. Henzi figure au nombre des instigateurs, aux côtés entre autres de Gabriel et Emanuel Fueter, Niklaus Wernier, Gottfried Kuhn, qui élaborèrent une nouvelle forme d'État plus démocratique. Cette tentative de révolte fut tuée dans l'œuf en raison d'un délateur et Henzi fut érigé en exemple et en paya le prix de sa vie. Auparavant, Henzi fut contraint à l'exil en 1744 pour avoir signé une pétition en faveur de la remise en place de l'ancienne constitution. Pardonné en 1748, il revient à Berne et prend part à la conjuration.

La rédaction de *Grisler ou l'ambition punie* coïncide donc avec la fin de sa période d'exil et son retour à Berne. L'agitation politique de Henzi n'est d'ailleurs pas étrangère à la pièce. En effet, sa portée s'avère hautement politique, car l'opposition entre Tell et le tyran cadre avec le contexte de l'oligarchie bernoise bien

plus qu'avec une critique des Habsbourg, comme l'indique avec raison Rémy Charbon¹⁴². En effet, Henzi critique plutôt le conservatisme des castes dominantes qui le poussent à l'exil et lui refusent aussi un poste reflétant ses compétences en raison de ses origines dites roturières. Henzi actualise donc le mythe de Tell pour qu'il serve sa propre révolte. À cette fin, il exacerbe l'aspect révolutionnaire du mythe de Tell et transforme le valeureux en un meneur capable d'enflammer la foule :

Abattez, foudroyez le château de Grisler!
Précipitez ses tours au profond de l'enfer!
Et vous, Helvétiens! Allumez dans vos âmes
De l'indignation les plus brûlantes flammes,
D'un fer libérateur armez soudain vos bars,
Et frappez le tyran même au sein du trépas¹⁴³.

Par ses paroles, Tell exhorte ses concitoyens à exécuter le tyran dans un mouvement de foule. Par ailleurs, la résolution du conflit éthique que représente le meurtre du bailli ne semble pas concerner Tell qui garde le silence sur ce point. C'est plutôt Werner, l'un des Trois Suisses, qui le justifie en citant les écrits de St-Nicolas qui confèrent à un peuple le droit de déloger un dirigeant injuste : « Par le peuple floué, d'un droit que Dieu lui donne / Ce sceptre doit être brisé; / Oui d'un tiran le ciel abandonne le throne / Et permet qu'il soit renversé »¹⁴⁴.

Cette ferveur révolutionnaire détonne cependant quelque peu avec la facture classique de la pièce, composée en alexandrins, et avec l'impasse amoureuse qui induit un conflit traditionnel entre éthique et amour. Au lieu d'avoir un fils, Tell a plutôt une fille, Edwige, dont Adolphe le fils du tyran Grisler tombe amoureux, défiant ainsi l'ordre social qui veut que les mariages s'effectuent en

¹⁴² Rémy Charbon, « Tells literarische Metamorphosen », dans *Tell im Visier*, Mechthild Heuser et Irmgard M. Witz (éds), Graphische Sammlung Schweizerische Nationalbibliothek, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2007, p. 221-256, p. 230.

¹⁴³ Samuel Henzi, « Grisler ou l'ambition punie », dans *Telldramen des 18. Jahrhunderts. Samuel Henzi: Grisler ou l'ambition punie; Johann Ludwig Am Bühl: Wilhelm Tell*, Manfred Gsteiger et Peter Utz (éds.), Bern / Stuttgart, Paul Haupt, 1985, p. 34.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 31.

respectant les castes. L'intrigue amoureuse ne s'arrête pas là. Le tyran convoite également la fille de Tell et va même jusqu'à la brusquer. Dans une lettre à Johann Jakob Bodmer, Henzi mentionne que cette intrigue amoureuse trouve ainsi sa place, car elle est indispensable dans une tragédie classique. Hasler nous fournit toutefois une autre explication, comme nous le verrons. Par ailleurs, cette histoire d'amour donne au tyran une occasion de se racheter. En effet, Grisler fait amende honorable à la toute fin de la pièce et donne sa bénédiction au jeune couple formé par son fils et la fille de Tell. On peut y voir un souhait de Henzi d'assister à plus d'ouverture de la part des patriciens bernois.

Si l'adaptation de Henzi justifie le tyrannicide avec des paroles divines, d'autres adaptations un peu plus tardives en font le terrain privilégié d'une réflexion sur les droits de l'homme, comme celles de Johann Jakob Bodmer et du professeur lucernois Joseph Ignaz Zimmermann. En extrapolant, on devine déjà que Tell sera jacobin sous la Révolution française¹⁴⁵. Ainsi, le mythe de Tell ne se prête pas qu'à l'agitation politique, car il peut constituer un terroir propice à la réflexion. Une dernière adaptation de Tell retient notre attention, celle de Am Bühl de 1792, qui s'inscrit en faux par rapport à ces conceptions humanistes (même si elles tolèrent le tyrannicide en vertu d'un idéal supérieur, le bien d'un seul ou celui de tous). L'impact de la Révolution française se fait ainsi sentir et diverge d'autant plus avec le contexte de répression autour de Henzi. Am Bühl y présente cependant un Tell conservateur qui éduque le spectateur de façon abstraite. Près du peuple, Tell emploie une langue plus simple, propre à éduquer, à l'opposé des alexandrins classiques de Henzi. Le mot de la fin énonce un propos général sur la liberté qui sied tant aux personnages qu'au public : « *Wir sind frey! und unsere Nachkommenschaft wird es seyn, so lang sie der Freyheit würdig beibt* »¹⁴⁶. La pièce livre

¹⁴⁵ V. Alfred Berchtold, *op. cit.*, p. 28-40; v. Jean-François Bergier, *op. cit.*, p. 421-422.

¹⁴⁶ Manfred Gsteiger et Peter Utz, *op. cit.*, p. 188.

d'autres déclarations analogues, d'une volonté universalisante tirant sur un ton moralisateur¹⁴⁷.

Il s'agit de la dernière adaptation suisse de Tell avant celle de Schiller, à l'aune de laquelle toutes les subséquentes sont jugées. Schiller livre une version universalisante du mythe qui fait porter l'odieux au tyran, redorant ainsi le blason de Tell, car le héros uranais se voit bien malgré lui contraint au meurtre¹⁴⁸. Il faut attendre 1907 pour que des Suisses s'aventurent de nouveau sur le terrain du mythe fondateur. Ce que nous venons d'esquisser brièvement montre bien que la manière dont chaque auteur résout le problème éthique posé par l'histoire de Tell, en d'autres mots la légitimation du tyrannicide, lui permet d'en faire un drame tantôt révolutionnaire, tantôt conservateur, ou même réactionnaire, selon l'interprétation. À l'instar de la légende de Tell, le Pacte de 1291 se prête à autant de lectures diverses, comme quoi aucun mythe fondateur n'échappe à la tentation des reprises en tout genre¹⁴⁹.

Ces pièces sur le mythe de Tell autour du temps de Henzi précèdent la virulence des débats entourant l'historicité du héros. Certaines pièces portent en effet des traces de réminiscences plus anciennes. Par exemple, Am Bühl se réfère toujours à Toko, le jumeau scandinave du Tell helvétique. Ce contexte diffère radicalement de celui de Hasler après l'an 2000, car depuis l'après-guerre, et surtout à partir des années 1970, de nombreux intellectuels s'emploient à déboulonner le mythe de Tell dans la foulée de la déconstruction de la mythologie

¹⁴⁷ « *Dahin sollen unsre Söhne wallfahrten, dem Retter ihrer Freyheit danken, und neue Treue und Liebe dem Vaterland schwören.* » *Ibid.*, p. 187.

¹⁴⁸ « *Ich lebte still und harmlos - Das Geschoß / War auf des Waldes Tiere nur gerichtet / Meine Gedanken waren rein von Mord - / Du hast aus meinem Frieden mich heraus / Geschreckt, in gärend/Drachengift hast du / Die Milch der frommen Denkart mir verwandelt, / um Ungeheuren hast du mich gewöhnt - / wer sich des Kindes Haupt zum Ziele setzte, / Der kann auch treffen in das Herz des Feinds.* » Friedrich Schiller, *Tell*, p. 1003-1004.

¹⁴⁹ V. Jean-François Bergier, *Tell*, p. 327-349.

fondatrice de la Suisse. Avec une verve qui fait école, Max Frisch publie en 1971 son *Wilhelm Tell für die Schule*. Déjà, *Stiller* et *Andorra* montraient la Suisse sous un mauvais jour. Dans sa version du mythe, Frisch s'emploie à mettre en doute l'historicité du célèbre archer en parsemant le récit de « peut-être », qui montrent sa maîtrise des débats. Sa satire tourne le héros en dérision, alors qu'il prend au sérieux la boutade du bailli et accepte l'épreuve de la pomme qui n'en était pas une. Même le meurtre final perd son sens alors que Gessler, atteint d'une flèche, ne comprend pas ce qui lui arrive. Point d'héroïsme en Helvétie. Or ce brûlot, satirique au possible, n'échappe pas à son institutionnalisation; on l'enseigne dans les écoles aux côtés du classique de Schiller.

La même année, Otto Marchi rédige sa *Schweizer Geschichte für Ketzer oder die wundersame Entstehung der Eidgenossenschaft* à une époque où l'historicité de Tell n'était plus le sujet de l'heure. Il s'en prend aux trois fondements de l'identité suisse, l'existence de Tell, le mythe des Trois Confédérés et le serment du Grütli, dont découle finalement le Pacte de 1291. Dès les premières lignes, le ton humoristique est donné¹⁵⁰ et rien n'est épargné : le *Livre Blanc de Sarnen*, l'épreuve de la pomme, des œuvres d'art... Il tourne même au ridicule la version de Tschudi qui servit de base à celle de Schiller en dénonçant la liberté qu'il s'est octroyée de raconter une histoire possible : « *Sein Drang nach Genauigkeit war unstillbar. Die berühmte Frage eines amerikanischen Touristen, auf welche Sorte von Äpfeln denn unser National Held geschossen habe, könnte durchaus schon Tschudi gestellt haben...*¹⁵¹ » Malgré tout, l'ouvrage de Marchi trouve moins d'échos que les adaptations littéraires, car se mesurer à Tell relève désormais du passage obligé.

¹⁵⁰ « *Unsere Geschichte fängt eigentlich ganz harmlos an, mit dem Nachmittagssparziergang eines eigenbrötlichen Jägers aus dem Schächtal, der seinem Söhnchen den Flecken Altdorf zeigen wollte. Das hätte er nicht tun sollen, die Folgen waren verheerend. Sie führten zu Mord und Totschlag, einer mittleren Revolution und der Gründung eines abtrünnigen Kleinstaates.* » Otto Marchi, *Schweizer Geschichte für Ketzer oder die wundersame Entstehung der Eidgenossenschaft*, Zürich, Paeger, 1971, p. 15.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 58.

L'autre géant de la littérature suisse d'après-guerre, Friedrich Dürrenmatt, entretient également un rapport subversif avec Tell. Dans *Die Heimat im Plakat: Ein Buch für Schweizer Kinder*, Dürrenmatt dessine une série de caricatures parodiant l'idole. Dans l'une d'elles, on constate que l'archer peut manquer d'adresse : une flèche transperce le front du jeune garçon. L'inscription « *Tell trank Kläfner* »¹⁵², sous le dessin, sert d'explication. Là ne s'arrête pas sa confrontation avec Tell. En 1957, il rédige l'ébauche d'un *Guillaume Tell moderne* qui actualise la légende dans un tout autre contexte : Tell, un représentant pour une entreprise de fournitures de cuisine, se rend en Italie pour affaires. Arrivé au village en question, il frappe un homme qui traverse la rue avec sa voiture. Paniqué, le « héros » prend la fuite. En revenant au village le lendemain, il apprend qu'il a ainsi éliminé le maire de cette ville, honni de tous, et à sa surprise, on l'honore et il devient riche, héros bien malgré lui.

Malgré ces débats parfois houleux, ce mythe reste indélogeable, inhérent à l'identité suisse. On doit donc supporter la contradiction en raison de la force de l'enracinement identitaire lié à la légende de Tell, un sentiment mitigé qui explique que l'instrumentalisation tous azimuts du héros perdure. Or, comme aucune reprise de Tell n'est innocente, il nous importe maintenant de considérer les effets de la mise en abyme de la pièce de Samuel Henzi, *Grisler ou l'ambition punie*, dans le roman *Tells Tochter* de Hasler, tout en tenant compte de l'écart des opinions véhiculées lors de leur contexte respectif de rédaction, à plus de deux siècles d'intervalle. Même si Hasler s'attaque au mythe de Tell par la bande, cette fictionnalisation ne minimise en rien les impacts sur sa conception de la Suisse d'hier et d'aujourd'hui.

¹⁵² Friedrich Dürrenmatt, *Die Heimat im Plakat ein Buch für Schweizer Kinder*, [Zürich], Diogenes, [1963], p. [23].

5.3.3. Julie Bondeli, une héritière de Tell ?

D'emblée, Hasler fait allusion au mythe de Tell dans le titre de son roman qu'il convient de rappeler ici en entier : *Tells Tochter. Julie Bondeli und die Zeit der Freiheit*. À la fois accrocheur et provocant, ce titre retient l'attention non seulement en évoquant le héros national, mais surtout en lui donnant une fille pour progéniture. Contrairement aux versions retenues par la postérité, Tell n'a pas une fille, mais bien un garçon, et plutôt jeune de surcroît. Le titre désigne ensuite Julie Bondeli comme la fille de Tell, une fille plus spirituelle que biologique. Ainsi, le roman, qui s'emploie principalement à relater l'existence de cette fille de patricien, doit dorénavant être jugé à l'aune des accomplissements du héros national, censé garantir la liberté de ses compatriotes, et surtout celle de sa « fille ». Le titre livre donc d'emblée un cadre de référence guidant l'interprétation. Un fervent admirateur des exploits de Tell, qui ignore tout de Julie Bondeli, est en droit de s'attendre au récit d'une vie qui s'inscrit dans la lignée du héros et des moments fondateurs de la « liberté nationale ».

Il faut cependant patienter plusieurs pages avant de saisir la référence à la pièce de Samuel Henzi qui, comme mentionné, précède le classique de Schiller et est loin d'avoir marqué la conscience collective. Cependant, une première mention de Tell dans le roman sert d'abord à rappeler brièvement la place unanime que Tell occupe dans les esprits avant de développer plus en avant les enjeux autour d'Albrecht von Haller, Henzi et son Tell sous l'oligarchie bernoise. En effet, Hasler met d'abord en scène des célébrations où défilent les fils de patriciens, « *die Regenten von morgen* » (T., 56), accompagnés des symboles de la ville et du pays comme l'ours bernois et les habits traditionnels. Au nombre figure Guillaume Tell suivi de son fils. Cependant, un autre défilé va à leur rencontre, un groupe

d'hommes à l'allure sauvage, des catholiques que la Berne protestante tolère en ces jours de carême :

Da nahte in Gegenbewegung ein anderer Zug, wilde, aufreizend klingende Musik führte ihn an, Dudelsäcke, Klarinetten. Mit einem Drahtbesen wurde über ein holpriges Waschbrett gefahren, Pfannendeckel aufeinandergeschlagen. Im Gefolge der historischen Figuren auch ein Tell, diesmal auf Stelzen, übermenschlich groß. In der Hand schwang der Hüne eine Hellebarde, die Männer in den alten Uniformen hatten ebenfalls etwas Wildes an sich (T., 56-57).

Ces deux groupes opposés — les patriciens protestants et une minorité catholique — se réclament tous deux du héros national qu'ils représentent à leur façon. Si le Tell des patriciens se présente en bon père de famille respectueux du décorum, le Tell des catholiques exacerbe leur volonté de s'affirmer dans cette société dominée par un petit nombre de familles fortunées qui font du pouvoir leur chasse gardée. Hasler mentionne par ailleurs que ces opposants ne remettent toujours pas en doute l'historicité du célèbre archer. À l'époque, certains intellectuels le font — comme Voltaire ou Freudenberger avec son *Guillaume Tell, fable danoise* (1760)—, mais cela ne nuit en rien à l'empreinte que Tell laisse chez la masse. Dans notre passage, la « horde » de catholiques mène ensuite son gigantesque Tell à la mairie et une rumeur monte de la foule : elle scande le nom de Samuel Henzi (v. T., 56-58).

Ce bref épisode du début du roman s'insère dans le premier récit de la structure bipartite qui relate la vie de Julie Bondeli après la mort de Samuel Henzi. Hasler enchâsse dans celle-ci un autre récit qui résume l'enfance de Julie Bondeli de façon chronologique, à partir de sa rencontre avec Henzi. Les deux trames se fondent en fin de roman alors que Julie s'adjoint à la famille Sandoz et les rejoint à Neuchâtel. L'épisode des deux défilés se déroule donc après l'exécution du conjurateur Henzi et montre implicitement le mécontentement de la population relatif à l'oligarchie bernoise en tant qu'elle érige Henzi au rang de symbole de leur oppression. Ce deuxième récit met ainsi en relief les tensions politiques qui

perdurent après l'étouffement de la conjuration de 1749 à l'aide d'un délateur. La Berne conservatrice a peu changé et Julie Bondeli souffre de son conservatisme.

L'agitation politique de Henzi fut donc vaine. Cependant, sa pièce sur Tell constitue de son vivant une autre façon d'influer sur le politique sans toutefois mettre sa vie en péril. Johann Jakob Bodmer, que Hasler cite (v. T., 183), lui conseille par ailleurs cette possibilité, alors que Henzi fut déjà condamné à l'exil de 1745 à 1748 pour avoir signé une pétition à l'encontre du pouvoir en place. Ainsi, Henzi actualise la légende de Tell et y fictionnalise ses revendications sociales au moment où son exil prend fin et qu'il rentre à Berne, l'étape décisive qui l'entraîne dans la conjuration qui le conduit à l'échafaud. Dans sa pièce, Henzi vise principalement un renversement du pouvoir en place afin d'instaurer une réelle démocratie, donnant des chances égales à tous au-delà de la descendance. Cependant, Hasler accorde la primauté dans son roman à l'intrigue amoureuse de la pièce pour la rapporter directement au destin de Julie Bondeli. En effet, Henzi et Julie abordent le sujet de la pièce *Grisler ou l'ambition punie* et les modifications que Henzi apporte à la version originale du mythe. Hasler les restitue fidèlement dans son roman : au lieu d'avoir un fils, Tell a plutôt une fille, Edwige, dont Adolphe, le fils du tyran, tombe amoureux, défiant ainsi l'ordre social. Henzi propose donc une refonte sociale qui dépasse la gestion de l'État et déborde dans la sphère privée.

De fait, Hasler soutient que Julie Bondeli lui inspire cette Edwige Tell directement. Dans un passage précédent, Hasler laisse à Henzi le loisir d'observer Julie et son fils du même âge, Rudolf. Henzi se prend alors à rêver qu'un amour pourrait s'avérer entre les deux si les patriciens assouplissaient leur monopole du pouvoir. Cette scène fournit donc en grande partie l'inspiration de la pièce dans le

roman de Hasler et sous-entend aussi l'intérêt que porte Henzi à son élève¹⁵³. Il met cependant fin à cette rêverie en se rappelant amèrement des vers du poème *Die Alpen* de Albrecht von Haller : « *Überlegungen, die Henzi bitter stimmten. Die früher so geliebten Verse aus Hallers «Alpen» kamen ihm wie Hohn vor: Denn hier, wo die Natur allein Gesetze giebet / Umschliesst kein harter Zwang der Liebe mildes Reich / Was liebenswürdig ist, wird ohne Scheu geliebet / Verdienst macht alles werth, und Liebe macht es gleich* » (T., 115). Hasler relie donc la pièce directement à la relation entre Julie et Henzi que le père projette sur son fils Rudolf. La relation amoureuse entre les personnages de la pièce, Edwige et Adolphe, prend de fait l'allure concrète du couple que formerait Julie Bondeli avec Rudolf, le fils de Henzi.

Ainsi, Hasler établit un lien là où Henzi minimise. Dans une lettre à Bodmer, Henzi affirme que l'ajout d'une intrigue amoureuse dans sa pièce vient du fait que le théâtre parisien, à qui la pièce est destinée, ne peut s'en passer; il tait qu'elle puisse découler de sa propre expérience¹⁵⁴. On ne peut certes pas prouver jusqu'à présent que Julie Bondeli fut effectivement la muse qui inspira le personnage d'Edwige, tout comme Rudolf celui d'Adolf, et ce, malgré la ressemblance des noms, mais reste que Hasler fictionnalise la genèse de la pièce de Henzi afin d'accentuer sa propre critique sociale de la Berne prérévolutionnaire prétendument éclairée, qui tente de faire taire les femmes éduquées et féministes avant la lettre. Une relation amoureuse entre Julie et Rudolf (ou Henzi) n'est pas moins indésirable pour les patriciens bernois que celle entre Edwige et Adolf pour l'entourage de Grisler. Lors d'une réception chez une dame de la haute bourgeoisie, on s'en prend à la liberté de Julie qui défend les idéaux des Lumières : « *Quelle honte, eine unserer Patrizierinnen sympathisiert mit Rousseau!* » « *Ach, die Bondeli!... Kein Wunder, ihr*

¹⁵³ Un autre passage établit un lien direct entre Henzi et Julie alors qu'il lui lit des passages de la pièce à son retour à Berne : « *Henzi hatte weibliche Schönheit nie gleichgültig gelassen, nun bezauberte ihn die Natürlichkeit und Anmut der jungen Bondeli, heimlich schalt er sein leicht entflammbares Herz : Du Narr, gehst gegen die fünfzig, überlass die Begeisterung deinem Sohn Rudolf* » (T., 166).

¹⁵⁴ V. Rémy Charbon, *op. cit.*, p. 230.

Lehrer war ein Rebell » (T., 156). Ainsi, les invités font porter l'odieux – la critique de la classe dirigeante – à Henzi et privent de ce fait Julie de son droit de parole en tant qu'individu, dans la mesure où ses dires ne semblent que faire écho à ceux de Henzi. On neutralise ainsi l'autonomie de la femme éduquée, capable de porter ses propres jugements et de prendre position en société.

Dans ce contexte, la fille spirituelle de Tell n'a rien hérité de son père légendaire. À cet égard, Hasler ironise sur le titre de la pièce : « *Die Arbeit am Tellstück, das jetzt den Titel «Grisler ou l'ambition punie» trägt, schreitet voran. Henzi sind schon gelenkigere Verse geraten, ein bisschen hölzern alles, ein Français bernois, zum Glück reimt sich «helvétie» willig auf « tyrannie »* » (T., 172). Même si le roman porte principalement sur Julie Bondeli, le mot « liberté » concerne tous les personnages historiques qui l'entourent, et plus particulièrement Henzi et Albrecht von Haller que Hasler oppose dans le roman. Avant de nous pencher sur leur fictionnalisation, il convient d'aborder un second aspect de la mise en abyme de la pièce de Henzi dans *Tells Tochter* : le traitement des revendications politiques de Henzi.

Dans *Grisler ou l'ambition punie*, Henzi résout de façon radicale le problème éthique posé par le meurtre du tyran : un peuple a le droit de s'affranchir d'un dirigeant injuste, quitte à l'éliminer. Cependant, Hasler se garde de citer directement les paroles du *Tell* de Henzi à ce sujet dans son roman. Elle laisse donc de côté le pathos révolutionnaire du rebelle, afin d'en dresser un portrait beaucoup plus nuancé qui a pour effet d'attirer sur lui la sympathie du lecteur, et de fait sur Julie Bondeli. Elle cite seulement une parole qui le justifie : « *Ja, der Himmel lässt den Thron eines Tyrannen im Stich und gestattet seinen Sturz* » (T., 169). Ainsi, l'intervention divine endosse la chute justifiée du tyran. Il s'agit là du point de vue politique le plus radical tiré de la pièce de Henzi dans le roman. Ainsi, Hasler dépouille soigneusement ses sources pour dresser un tableau tout en nuances de

Henzi en accordant la préséance à la relation amoureuse mise en scène dans la pièce originale, et qui trouve un écho dans le non-dit entre Henzi et Julie.

L'interprétation que Hasler fait du personnage de Henzi tend donc à montrer son côté humain et à minimiser son agitation politique. Hasler s'emploie plutôt à la justifier par ses mauvaises expériences personnelles avec l'Ancien Régime. Lors d'un passage montrant Henzi en exil, Hasler entre dans la psychologie du personnage en effectuant un retour dans le temps : « *Henzi damals, am Neuenburgersee* » (T., 158). Cette indication de temps et de lieu suffit à repositionner le lecteur dans le passé un peu à la manière d'une didascalie. Ce brusque changement se voit ensuite accentué par une focalisation qui permet au lecteur d'adopter la perspective de Henzi, qui admire les Alpes de loin : « *Bei föhniger Wetterlage erschienen am Horizont die Berner Alpen, doch im Dunst waren nur die Berggipfel sichtbar. Spukgebilde im schwebenden Blau* » (T., 158). Cette focalisation a pour but de sensibiliser le lecteur aux coups du destin (« *Schicksalschlag* » (T., 158)) que subit Henzi par la suite : la perte de ses jeunes fils après une épidémie et ses problèmes financiers. Par ailleurs, l'emploi des points d'exclamation (« *Christoph Steiger endlich Schultheiß! Das klang vielversprechend für Henzi, war doch Steigers Vater sein Pate gewesen und der Junge – nun schon 52 Jahre alt – der Pate eines seiner Söhne!* » (T. 158)) contribue d'abord à concrétiser, aux yeux du lecteur, l'espoir de Henzi d'effectuer un retour réussi à Berne après son exil forcé. Ils servent également à souligner ironiquement le fossé entre réalité et fiction, alors que Hasler paraphrase un poème de Henzi qui vante les mérites de Steiger en lui conférant un visage paternel : « *der neue Magistrat wird ihnen väterlich beistehen !* » (T., 159).

Ainsi, Hasler justifie d'abord psychologiquement le retour de Henzi à Berne en raison des aléas de la vie, puis politiquement ensuite, dans la mesure où Henzi peut espérer plus de clémence avec l'arrivée de Steiger au pouvoir. Son retour à

Berne se solde toutefois par la perte de la maison familiale et l'oblige à habiter un appartement trop restreint pour sa famille. Le refus de lui octroyer le poste de bibliothécaire, accordé plutôt à un fils de patricien de 18 ans, semble ensuite justifier historiquement sa révolte ainsi que l'organisation d'une conjuration contre le conseil avec Wernier et Fueter. Ces derniers se présentent ensuite chez Henzi de façon impromptue pour planifier l'opération. Hasler insiste sur le fait que Henzi montre peu d'enthousiasme et n'est pas l'instigateur de la protestation. Ses pensées errent ailleurs :

Henzi hörte halbherzig zu, alles war ihm sattsam bekannt. Wo die Leute sich unbewacht glaubten, hörte man diese Art von Reden. Er schielte zu seinem Schreibtisch, es zog ihn mit allen Fasern zu seinem Manuskript, zu den ersten Szenen eines Stück, das auf eine andere, vielleicht wirksamere Weise von Gerechtigkeit sprach. Endlich versiegte der Redefluß der beiden Kläger. (T., 163-164)

Les priorités de Henzi sont littéraires. Dans la perspective du dramaturge, le théâtre possède une plus grande capacité d'éveiller les consciences que l'agitation politique proprement dite. Wernier et Fueter semblent plus concernés que lui par le fait qu'on lui ait refusé le poste de bibliothécaire. Hasler insiste également sur les motivations patriotiques inhérentes à la rédaction du drame sur Tell, au moyen d'une citation tirée d'une lettre écrite par Henzi, et qui affirme qu'il s'agit d'un drame en l'honneur de la Suisse (« *Zu Ehren der Schweiz* » (T., 161)). Ce passage entend démontrer que Henzi est accusé injustement de trahison, qu'il ne fut qu'entraîné par les deux autres¹⁵⁵ et que son amour de la patrie n'est pas à remettre en doute. Même dans ce contexte, Henzi se fait apôtre de la non-violence (v. T., 175-176).

¹⁵⁵ Un passage analogue à celui cité précédemment montre que Henzi a même envie de les laisser tomber : « *Henzi seufzt ein bisschen. Er verschweigt, dass dieses Memorial längst geschrieben ist. In seiner Erinnerung hört er sich daraus vorlesen in der Fabrikhalle der Gebrüder Kupfer vor den dumpfen Gesichtern der Verschworenen, hastig und monoton, als habe er gegen einen Strom anzuschwimmen. Erneut nimmt er sich vor, den Fueters und Werniers mit ihrer kläglichen Verschwörung den Rücken zu kehren* » (T., 183-184).

En ce sens, Hasler livre un portrait de Henzi comparable aux autres œuvres qui se penchent sur son destin. Comme l'indique Manfred Gsteiger dans son article *Verschwörer und Literat: Samuel Henzi, ein französischer Schriftsteller des bernischen Ancien Régime, und sein Tell-Drama*, les différentes fictions reprenant la vie de Henzi tendent à le présenter comme une victime, alors que l'historiographie en a longtemps conservé l'image d'un conspirateur. Pour cette raison, un certain tabou persiste encore aujourd'hui autour de cette personnalité historique que l'on tente de réduire à son aspect politique :

Die Gestalt des tugendhaften Verschwörers übt ihre Anziehungskraft auf Autoren unterschiedlichen Niveaus und unterschiedlicher ideologischer Orientierung bis in die unmittelbare Gegenwart aus, aber so breit das Interpretationsspektrum auch ist, so bleibt er doch stets ein Opfer ungerechter Zustände und damit Symbol einer besseren Zukunft, wobei es nicht schwer fällt, diesen Opfertod mehr religiös-moralisch oder mehr gesellschaftskritisch zu deuten¹⁵⁶.

Hasler insiste sur l'injustice liée à l'exécution de Henzi et, sans tomber dans le religieux dans son cas, utilise sa biographie pour articuler sa propre critique de la société réfractaire aux changements qui contraint Julie Bondeli à la marge.

Dans *Tells Tochter*, Hasler fait d'ailleurs allusion à la controverse entourant le fragment de Lessing sur Henzi, et chez qui le propos révolutionnaire et le langage théâtral enflammé sont beaucoup plus marqués. Tout comme dans la pièce de ce dernier, Henzi se voit accusé non pas à tort, mais trop sévèrement. Hasler consolide ainsi sa conception d'une Suisse rétive aux changements. Lors d'une réception, les invités se félicitent de la contribution de Haller, « *unser Haller* » (T., 157), qui a fait pression pour éviter la publication du drame de Lessing. Pour cette raison, il resta à l'état de fragment et ne fut publié qu'avec l'œuvre posthume. Cette intervention de Haller démontre à quel point « l'affaire Henzi » suscite toujours la controverse, plus d'une décennie après sa mort. Alors que l'abbé Moulton tente de relancer le débat sur l'exécution du rebelle, un pasteur lui répond qu'il doit laisser les historiens en débattre : « *Die Geschichtsschreiber haben die Gründe für unsere Archive aufgezeichnet, antwortete der Pastor knapp* (T., 157) ». Ainsi, on tente de traiter l'affaire comme un sujet à reléguer aux oubliettes, tout comme la pièce de Lessing. Par la bande, Hasler

¹⁵⁶ Manfred Gsteiger, *Telldramen*, p. 88.

ouvre donc le débat à nouveau avec son roman historique, qui joue ici le rôle d'un complément de l'historiographie officielle.

Cet aspect du roman historique s'appuie sur le critère de la véracité qui se trouve souvent au centre des débats entourant la fiction historique. Dans sa critique du fragment de Lessing, Haller prétexte justement un manque de véracité afin de condamner la pièce. Haller s'oppose d'abord à la pièce de Lessing en tant qu'elle déforme à ses yeux la réalité, et tente d'autre part de réhabiliter Ducret, en qui Lessing voit un révolutionnaire dogmatique prêt à justifier le recours à la violence. Lessing lui oppose un Samuel Henzi hésitant à résoudre ce problème éthique et à souscrire au meurtre de Steiger. Pour sa part, Lessing situe plutôt la vertu chez Henzi, qui devient par le fait même le porte-parole du « programme des Lumières », puisqu'il ne souhaite pas la chute complète de la classe dirigeante dont il reconnaît l'utilité et se montre pieux, sans toutefois adhérer aveuglément au dogme religieux, nombre de caractéristiques d'un esprit éclairé. Selon Lessing, Henzi s'élève ainsi contre l'anarchie :

*Wißt, Pflicht und Tugend nur muss dieses Glück verleihn.
Ein Lasterhafter kann zwar ohne Herrscher leben,
Stolz ohne Ketten gehen, vor keinem Richtstuhl beben;
Doch alles dieses ist der Freiheit kleinster Teil.
Nur gleichgeteilte Sorg um das gemeine Heil;
Nur fromme Sicherheit, rechtschaffen ungezwungen,
Nicht unbelohnt zu sein und nie zur Lehr gedrungen,
Der Wahrheit, die man fühlt, nicht die der Priester sehn
Und für uns sehen will, freimütig nachzugehn;¹⁵⁷*

Le fait que Henzi reconnaît le besoin d'une classe dirigeante solide et juste amène par ailleurs ses complices à l'accuser de trahison, car ses hésitations provoquent sa mauvaise fortune. Le fragment de Lessing se termine en effet par un constat d'échec de la part de Henzi : « *Wahr ist's, ich war zu schwach. Ein Freund hat mich erfleht* »¹⁵⁸. Lessing trace donc le portrait d'un Henzi pacifiste, victime de son refus

¹⁵⁷ Gotthold Ephraim Lessing, « Samuel Henzi », dans *Lessings Werke*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1988, vol. 5, p. 235-270, p. 266.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 267.

de souscrire à la violence, et l'élève pratiquement au rang de martyr en jetant tout le blâme sur les dirigeants et leurs opposants sanguinaires.

Le roman de Hasler s'inscrit donc dans la même lignée que le fragment de Lessing qui méprise le parti des classes dirigeantes au profit des groupes ayant moins de privilèges. De là, un pas suffit pour établir une correspondance entre le destin de Henzi et celui de Tell, car Henzi fait aussi face à des dirigeants injustes. Le personnage de Fueter, un des conjurés exécutés aux côtés de Henzi, compare même Isaak Steiger à un tyran, l'homme qui a accordé le pardon à Henzi, l'autorisant du coup à revenir à Berne (voir T., 163). Seul l'échec de l'implantation de la démocratie le distingue de Tell. Or, la narratrice fait porter l'odieux aux dirigeants lors de son exécution : « *Seine Forderungen an den Staat, für die man ihn zu Tode brachte, würden, das erkannte er klar, in kürze die Grundlage eines demokratischen Staates sein. [...] Er, Henzi, war zu früh geboren, das war alles* » (T., 217). L'échec de Henzi n'est qu'un rendez-vous manqué avec la liberté.

Hasler donne également une voix dans le roman à Albrecht von Haller qui joue un rôle important d'abord dans le maintien de l'Ancien Régime, et ensuite dans la controverse sur le fragment de Lessing. Dans *Tells Tochter*, on assiste toutefois à la déconstruction de cette personnalité historique au profit de Henzi, dans la mesure où Hasler limite la portée du personnage de Haller à son antagonisme avec Henzi : elle tait son apport scientifique et le ramène à son poème sur les Alpes, dont on ne cesse de démentir le message dans le roman. Ayant peur de perdre ses avantages, Haller a l'impression que Henzi finira peut-être par lui faire de l'ombre :

Leider hatte auch Haller seine Erinnerungen. Die Vorstellung, der fidele Emigrant Henzi steige nicht nur als Dichter, sondern auch als Bibliothekar in seine Fußstapfen, erfüllte ihn mit Unbehagen – der frischgebackene Ratsherr mit Wohnsitz Göttingen votierte gegen seine Ernennung. So wurde das Amt des Oberbibliothekars dem achtzehnjährigen Patriziersohn Sinner gegeben, Henzi, der achtundvierzigjährige, ergraute Familienvater, ging leer aus » (T., 162-163).

Le parti pris de la narratrice ne suscite aucun doute dans cet extrait qui insiste sur l'âge de Henzi et ses responsabilités familiales. En ce sens, Hasler polarise les personnages de Henzi et de Haller; elle transforme ce dernier en archétype du poète qui marche main dans la main avec l'État et le premier en celui qui s'y oppose. L'agitateur politique en paie le prix et se trouve isolé alors qu'il se sait porteur d'un changement en fait inévitable, comme l'indique par ailleurs la figure du pasteur genevois et éditeur de Rousseau Paul Claude Moulto (1731-1787) lors d'une conversation avec des dames de la noblesse : « *Ach, gnädige Frau, bald wird das Regime zusammenbrechen durch den Sturmwind, den man in Frankreich schon tüchtig hört. Wenn es soweit ist, wird man die Tüchtigen für die Gestaltung eines neuen Staates mit der Laterne suchen müssen, denn das alte Regime hat die Klugen alle tapfer geköpft oder des Landes verwiesen* » (T., 157). L'abbé reconnaît dans ce cas qu'il serait préférable de tirer profit de la critique des rebelles puisque celle-ci, tôt ou tard, se fraie un chemin dans la conscience populaire. Ainsi, le conservatisme des classes dirigeantes n'en paraît que plus dénué de sens.

Si Hasler met l'accent sur l'antagonisme entre Henzi et Haller, elle se garde toutefois de démoniser ce dernier outre mesure. Elle mentionne ses origines modestes, similaires à celles de Henzi, qui justifient son zèle à obéir au régime. Elle insiste sur l'amour pour sa femme, d'un rang supérieur, qui lui vaut d'écrire le poème *Doris*, aussi connu que *Die Alpen* à l'époque. Or Haller désespère à la mort de cette dernière et un changement s'opère en lui. À la suite de coups du destin, le premier Haller, poète sensible, fut supplanté par le Haller conservateur et féru de pouvoir qui porte la perruque. Ainsi, la vie s'est chargée d'antagoniser Haller et Henzi, sans qu'aucun soit pour autant de nature maléfique à la base. Si Haller se taille une place dans le régime, il n'en devient pas moins prisonnier que Henzi et Julie. Il constate de lui-même que son poème *Die Alpen* ne s'avère qu'une caricature;

la réalité est toute autre (v. T., 110-111). Ses idéaux furent pervertis par son ascension sociale. Julie Bondeli le résume sévèrement en allant se faire ausculter par lui sur le conseil de Zimmermann : « Muss ich über meinen Schatten steigen? Haller ist ein Freiheitsdichter, der Freiheitskämpfer hasst... » (T., 56).

Malgré tout, Julie voit une parenté entre le combat de Haller et celui de Henzi dans une lettre destinée à Sophie de Laroche : « *Chérissime Sophie, Haller und Henzi und ich – haben wir nicht alle drei unser Glück in der Freiheit gesucht ? Henzi hat für die Freiheit gekämpft, Haller hat sie erdichtet und ich, was wohl das schwierigste ist, mochte sie leben, und das im Alltag einer Frau* » (T., 58). Dans une autre lettre, elle va plus loin : « *Henzi, Haller und ich, wir tanzten da wohl aus der Reihe, wer zu viel wissen will, zu viel nachfragt, macht sich suspekt* » (T., 59). Julie considère donc que ces trois individus provoquent le destin, en tant qu'ils défient l'ordre établi. Haller s'en sort le mieux, mais seulement au détriment de ses idéaux. La narratrice confirme cette parenté en employant pratiquement la même tournure de phrase à propos des trois protagonistes. La question « *Was nütze ihm sein Wissen, wohin steuerte sein Leben ?* » (T., 48), sur le compte de Henzi, fait écho aux désarrois de Haller après la mort de sa femme : « *Was nützen ihm seine Kenntnisse von der Irritabilität der Nerven, wenn er seine geliebte Frau nicht retten konnte ?* » (T., 69). À la fin du roman, Julie tient un propos analogue dans son jardin : « *Ledige Frauen, wenn sie nicht zum niedrigen Volk gehören, sind zur Untätigkeit verdammt, denn was ist ein bisschen Handarbeit, ein bisschen Gutes tun im Stil der feinen Leute? Ein bisschen Lesen? Ein bisschen Spanisch lernen? Noch gibt es keine Berufe für Frauen, die sie einbinden könnten in ein soziales Netz. Freiheit, wovon, wofür?* » (248). Cette question rhétorique laisse entendre que cette liberté n'est qu'apparence.

À la lecture du roman, le lecteur ne peut donc que constater l'ironie du titre, tandis que les tentatives de Julie pour acquérir son autonomie sur les plans social,

intellectuel et amoureux échouent et la condamnent à vivre dans l'entre-deux, sans bénéficier du droit de prendre une réelle place sur le marché du travail, ni d'être reconnue à part entière par sa propre classe. Alors qu'on associe d'entrée de jeu le mythe du héros uranais avec la liberté recouvrée, on assiste à la limitation de celle-ci dans une Suisse conservatrice, hostile au changement, qui contraint ses visionnaires, en avance sur leur temps, à subsister en marge de la société. Le pays de Tell, ce pays de liberté et de démocratie, n'est donc que fiction.

6. Conclusion et perspective

Si, à la lumière des analyses précédentes, on entreprend de classer les fictions historiques de Hasler par rapport aux autres manifestations du genre, il en ressort qu'elles témoignent à la fois d'aspects d'une facture plus classique et de tendances actuelles et quasi dominantes depuis le renouveau du roman historique. Le type de narration que Hasler privilégie emprunte en effet beaucoup au récit réaliste du XIX^e siècle, l'âge d'or des romans historiques d'expression allemande, en tant qu'elle remplit une fonction pédagogique visant à transmettre le fruit de recherches sérieuses au moyen d'une illusion référentielle : les mœurs, les personnages, les objets correspondent tous à la réalité historique fictionnalisée. Les romans de Hasler visent ainsi à garantir l'authenticité de l'Histoire présentée dans une fiction orchestrée autrement que dans les ouvrages historiographiques, dans ses schémas bipartites et tripartites. Aussi, à l'instar des romans historiques dans la mouvance réaliste, Hasler évite tout anachronisme qui aurait pour effet de briser l'illusion, l'unité du passé, et de ramener le lecteur à son époque. À l'opposé, certains romans historiques contemporains de ceux de Hasler usent de tels mécanismes de distanciation. Dans son roman sur *Kohlhaas* (1979), qui paraît trois ans avant le premier roman historique de Hasler, *Anna Göldin* (1982), Elisabeth Plessen fait intervenir des antennes de télévision, un langage ponctué d'expressions d'un registre moderne (« *parti-look* ») et une description d'une bureaucratie complexe avant l'heure, puisque le roman se déroule au 16^e siècle¹⁵⁹. Ces briseurs d'illusion ne vont pas sans rappeler Brecht, le maître de la distanciation, qui parsème aussi d'anachronismes son fragment de roman historique *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* (1938-1939). Brecht y fait appel à de nombreux motifs modernes tels « *city* », « *demokratischer Club* », « *Börse* »¹⁶⁰.

Or, la minimisation chez Hasler de stratégies narratives censées privilégier la lisibilité – rappels, parataxe, anaphore, cataphore... – au profit d'une narration empruntant au théâtre et au langage cinématographique confère une couleur beaucoup plus actuelle à son adaptation du récit réaliste et le dégage ainsi de sa lourdeur. En outre, l'insertion d'un récit initial comportant une narratrice

¹⁵⁹ V. Elisabeth Plessen, *Kohlhaas. Roman*, Frankfurt a. Main, Fischer, 1979, p. 9; 14; 175.

¹⁶⁰ V. Bertolt Brecht, « Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar », dans *Werke*, zusammengestellt von Wolfgang Jeske, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1991, vol. 2, p. 359-553, p. 371; 382.

assimilable à l'auteure inscrit clairement l'œuvre de Hasler aux côtés des romans historiques contemporains. Toutefois, de telles intrusions d'une instance narrative proche de l'auteur ne sont pas sans précédent. Déjà, Walter Scott introduisait un « je » dans la plupart de ses romans et évoquait de fait son modelage de l'Histoire¹⁶¹. Cette présence s'impose le plus souvent dans le chapitre introductif pour s'effacer légèrement derrière un « nous », alternant parfois avec la première personne du singulier. Cependant, le recours à des passages métahistoriographiques et métahistoriques, une tendance très en vogue depuis le milieu des années 1970, ne vise plus seulement à mettre en relief le caractère construit de tout récit historique, mais révèle plutôt une remise en doute des capacités de l'historiographie à livrer une version véridique de l'Histoire. À défaut de s'en satisfaire, l'Histoire s'écrit dorénavant au « je » ; chacun y trouve sa propre vérité, comme dans le roman *Hölderlin* (1976), de Peter Härtling, qui fait école dans la recherche de soi à travers l'existence d'un autre individu¹⁶². L'Histoire prend ainsi une tournure personnelle, après des années de quasi-silence du roman historique, jugé moins adéquat dans les années 60 que le *Zeitroman* pour régler les enjeux chargés de l'après-guerre. Hasler se charge donc personnellement de réhabiliter des figures historiques oubliées.

Dans *Die Wachsflügel Frau*, cette réflexion s'avère plus explicite que dans les autres romans. La narratrice homodiégétique du récit initial laisse entendre que, même si elle effectue des recherches historiques sérieuses, elle s'octroie le droit de s'appropriier les faits et d'en livrer sa propre interprétation :

Ich weiß: sie wird daran sterben am 12. April 1901. Unter einem Baum steht sie still. Langstielige, silbrig befaltete Blatthände, bewegt vom Wind. Hängesilberlinde, steht auf einer kleinen Tafel am Stamm, der Baum, eine Seltenheit, vom Kantonsgärtner sorgfältig registriert: Hängesilberlinde Nummer fünf, Stamm- und Kronenumfang vermessen und notiert, auch das Alter durch Expertise festgesetzt. Hundertfünfzig Jahre, schätzt man. Ich darf Emily also unbesorgt unter ihr

¹⁶¹ Dans Ivanhoé, Scott amorce son roman avec un « épître dédicatoire au révérend docteur Dryasdust » et évoque ses recherches. « Je suis toutefois conscient que la manière superficielle, insatisfaisante et banale dont le fruit de mes recherches historiques a été consigné au long des pages qui suivent place l'ouvrage au-dessous de cette catégorie qui porte la fière devise *Detur dignitori*. » Walter Scott, *Ivanhoé et autres romans*, Paris, Gallimard, 2007, coll. « Pléiade », p. 15.

¹⁶² « [...] – ich schreibe keine Biographie. Ich schreibe vielleicht eine Annäherung. [...] Ich bemühe mich auf Wirklichkeit zu stoßen. Ich weiß, es sind eher meine als seine. Ich kann ihn nur finden, erfinden, indem ich mein Gedächtnis mit den überlieferten Erinnerungen verbünde. Ich übertrage vielfach Mitgeteiltes in einen Zusammenhang, den allein ich schaffe. Sein Leben hat sich niedergeschlagen in Poesie und in Daten. Wie er geatmet hat, weiß ich nicht. Ich muss es mir vorstellen. » Peter Härtling, *Hölderlin. Ein Roman*, 7^e éd., München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005, p. 9.

spazieren lassen. Ich kann heute, im Jahr 1989, eine Broschur kommen lassen mit dem Titel Bauminventar der Friedmatt (W., 6).

Hasler insiste donc sur l'auctorialité de la voix narrative, qui se réserve le choix des sources et la possibilité d'ajouter des passages fictifs, tout en respectant des faits indéniables, c'est-à-dire vérifiables, tels la date du décès ou les lieux. Ainsi, la narratrice prévient le lecteur que le roman qu'il s'apprête à lire oscille entre historiographie et fiction historique, et que le résultat constitue en ce sens une interprétation possible de l'Histoire. Dans le cadre des faits attestés, la narratrice peut présenter son interprétation à titre de vérité historique. Comment sait-elle sous quel arbre Emily s'assoit? Elle l'ignore, mais s'accorde le droit de le décider dans un jeu avec l'Histoire, où il lui incombe de compléter les passages manquants. Cette posture narrative fait écho à celle d'Elisabeth Plessen qui s'octroie la même liberté poétique avec les faits, lors de la rédaction de son *Kohlhaas* : « *Ich frage mich, ob eine meiner Romanfiguren diese Sätze sagen könnte, ob ich sie diese Sätze sagen lassen könnte. Möglich scheint mir einzig der Satz mit den Gräbern. Diese Moral könnten viele sagen. Alles andere passt nicht in die Zeitumstände, es sei denn, ich hätte auf die Historie einfach einen Spiegel für gegenwärtige Probleme vertraut* »¹⁶³. L'Histoire fictionnalisée sert ainsi à réfléchir au présent, quitte à lui conférer une valeur universelle qui transcende les faits. Plessen met aussi en relief dans le roman sa conscience de livrer une version où s'amalgament objectivité et subjectivité : « *Ich denke mir Sätze aus* »¹⁶⁴. Hasler entreprend un jeu similaire entre présent et passé, tout en demeurant plus discrète dans la structure bipartite qui relate la vie du personnage.

L'auteure helvétique s'inscrit donc parfaitement dans le contexte du roman historique au sortir des années 1970, et qui vise à se réappropriier l'Histoire au « je », pour en livrer une interprétation autre que celle véhiculée par les livres d'Histoire. Dans chaque cas, elle s'attarde à ce qu'elle nomme un « reste d'Histoire », qu'elle structure en récit : « *Jedes Buch verkörpert eine andere Facette. Mit Sätzen wird einer Wirklichkeit nachgespürt und immer bleibt da ein Rest. Vielleicht hinterlässt dieser ungeklärte Rest eine Unruhe, ein neues Buch zu schreiben. Ich habe nach jedem Buch versucht, hinter mir abzubrechen, um mich auf Neues einzulassen* ».¹⁶⁵ Hasler s'inscrit ainsi en faux par rapport à l'historiographie officielle, en tant qu'elle

¹⁶³ Hugo Aust, *op. cit.*, p. 160-161.

¹⁶⁴ Elisabeth Plessen, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶⁵ 'Ich bin zwischen den Wörtern zu Hause', *op. cit.*, p. 37-38.

accorde de l'importance à ce que celle-ci néglige. Si Hasler critique ainsi le contenu retenu par les manuels d'Histoire, elle ne remet toutefois pas en cause la validité de leurs méthodes. Au contraire, elle se les approprie et les donne à voir dans le roman. Elle se distingue cependant de l'historien en tant qu'elle se place du côté assumé de la fiction et non pas derrière le paravent de la soi-disant objectivité de l'historiographie. À tous points de vue, Hasler est nuancée. Elle rejette l'interprétation convenue de l'Histoire, mais tient tout de même en estime les méthodes qui l'ont produite. Elle s'en prend ainsi à l'hégémonie d'un point de vue orthodoxe sur l'Histoire, qui laisse peu de place aux personnes et événements qui ne cadrent pas avec une vision préétablie. Par son emploi de passages métahistoriographiques, Hasler induit du reste une réflexion sur le discours de l'historiographie et invite implicitement le lecteur à exercer un esprit critique. Or, elle ne remet pas en doute la capacité même de la pensée historiographique, contrairement à d'autres fictions historiques. À cet égard, elle se distingue du *Kohlhaas* de Plessen, qui remet explicitement en doute la qualité des sources historiographiques : « *Die Chroniken wissen vielfach vom Hörensagen, sie folgen dem Anschein, sie teilen in großen phantastischen Zügen aus, sie sind phantastische moralindurchsetzte Räuberpistolen, sie kegeln mit Personen, Namen, Jahren. Ende der Abschweifung. Ich komme zu den Häusern zurück* »¹⁶⁶. Même si la remise en cause des livres d'Histoire se fait plus radicale chez Plessen que chez Hasler, nous sommes tout de même loin de la dérision du fragment *Die Geschichte des Herrn Julius Caesar*. Brecht y tourne en ridicule les historiens romains qui glorifient César¹⁶⁷, alors que le début du fragment s'attarde à le dépeindre en un parfait dictateur¹⁶⁸, à juger à l'aune du présent de la République de Weimar, du national-socialisme et de la foulée antifasciste des auteurs en exil.

Plus récemment, Edgar Hilsenrath réfute les résultats obtenus par l'historiographie et ses méthodes dans le roman historique *Das Märchen vom letzten Gedanken* (1991), qui relate le génocide des Arméniens de 1915. Ainsi, Hilsenrath s'oppose à de nombreuses versions de l'Histoire qui nient la réalité de ce drame.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹⁶⁷ « *Er [Mummlius Spicer] schien sich kaum bewusst zu sein, dass das Bild, das er von dem ersten öffentlichen Auftreten des großen Staatsmannes entwarf, kein sehr ansprechendes war. Er deutete nicht weniger an, als dass er sich von der Gegenseite hatte schmieren lassen.* » Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 375.

¹⁶⁸ *V. Ibid.*, p. 367.

Pour ce faire, il introduit un narrateur qui tranche avec les sources historiographiques habituelles. En effet, le personnage de Meddah, le dernier fil de la pensée de Thovma Khatisian, entre en dialogue avec lui pour qu'il découvre l'histoire de sa famille persécutée lors du génocide. L'Histoire revêt ainsi le caractère poétique du conte qui, au moyen de la tradition orale, vise à perpétuer le passé d'un peuple évincé de la mémoire collective officielle. Le récit du poète Meddah se construit à partir des « trous » laissés dans les livres d'Histoire et dessine une version parallèle qui soulage les Arméniens¹⁶⁹. Tout en poésie, dans un langage simple, le récit de Meddah plaide en faveur de son autonomie par rapport à l'Histoire : « *Niemand weiß, warum Märchenerzähler es manchmal eilig haben, die Kalenderjahre wegpusten und nur festhalten, was ihnen wichtig scheint. Ich, der Märchenerzähler, ist keine Ausnahme. Und so brauche ich nicht zu erklären, warum ich gleichgültig über die ersten Jahre des neuen Jahrhunderts hinwegflog* »¹⁷⁰. À l'opposé de l'historiographie, le conte historique ne s'encombre pas de la soi-disant objectivité des scientifiques, d'autant plus que les Arméniens n'ont aucune voix à ce chapitre. De l'Histoire gardée vivante par le poète dans la conscience collective à celle qui s'écrit dorénavant au « je », la boucle est bouclée; de leur plume, les écrivains se donnent à voir dans le roman par le biais d'un alter ego.

De fait, Eveline Hasler développe une poétique du roman historique située au point de rencontre entre un roman historique moderne et un autre postmoderne, à l'instar des romans historiques qui, dans la foulée des années 1970, renouvellent le genre en dépassant les critères des classiques du genre tels qu'établis par Walter Scott et vantés par Luckás. Tout en privilégiant une fictionnalisation de l'Histoire basée sur une illusion narrative corroborée par des sources authentiques, elle s'engage dans une réflexion sur la véracité historique, au moyen de passages métahistoriographiques au « je », et présente l'Histoire en tant que possible. Les romans historiques de Hasler témoignent donc des changements qui touchent le genre depuis son renouveau. Dans les mots d'Ansgar Nünning, ces modifications procèdent d'une hybridation du genre qui ne réfléchit désormais plus qu'à lui-

¹⁶⁹ « *Ich weiß, dass mein letzter Gedanke zurückfliegen wird in die Lücken der türkischen Geschichtsbücher. Und weil ich das weiß, werde ich friedlicher sterben als andere vor mir, die das nicht wußten.* » Edgar Hilsenrath, *Das Märchen vom letzten Gedanken, Roman*, 3^e éd., München, Piper, 1998, p. 505.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 357.

même, mais aussi à l'Histoire, laquelle n'est plus présentée comme un tout stable, un *als-ob*¹⁷¹, rappelant la célèbre formule de Ranke, « *wie es eigentlich gewesen ist* »¹⁷². Quant à la fictionnalisation de l'Histoire, les romans de Hasler amalgament, dans des proportions diverses, quatre des cinq types de romans historiques développés dans la typologie de Nünning : les romans historiques réaliste, documentaire, révisionniste et métahistoriographique. Tout est question de degrés. Chez Hasler, la primauté revient au réalisme d'un point de vue quantitatif. L'aspect documentaire vient en second, alors que la fiction révisionniste et la métahistoricité occupent une moindre place.

6.1. Perspective

Si les romans historiques de Hasler portent un regard acéré sur les « constances suisses », ils ne sombrent cependant pas dans un pessimisme absolu. Tant s'en faut. D'une part, la proximité qu'entretient l'instance narrative avec les sujets de prédilection de l'auteure helvétique, ses fameux *Außenseiter*, dénote à n'en pas douter un souhait implicite d'évolution sociale, une volonté d'améliorer les relations homme femme et d'élaborer un mode de vie plus en phase avec la nature. D'autre part, cette relecture du passé au moyen de la fiction revêt une portée concrète en tant qu'elle met en relief des épisodes de l'Histoire qui apportent des correctifs à la mémoire collective. Or, les romans historiques de Hasler n'exigent pas qu'un examen de conscience de la Suisse; il en va plutôt d'un devoir de mémoire. Ce dernier se manifeste avec le plus d'évidence dans la récente réhabilitation de la présumée sorcière Anna Göldin, accordée le 27 août 2008 entre autres grâce au concours de nouveaux documents déterrés par le journaliste Walter Hauser, détenteur d'un diplôme en droit.

Dans l'ouvrage *Der Justizmord an Anna Göldi*¹⁷³. *Neue Recherchen zum letzten Hexenprozess in Europa*, Hauser relate le travail de deux journalistes allemands, Heinrich Ludwig Lehmann et Wilhelm Ludwig Wekhrin, qui dénoncent déjà à partir de 1782 l'injustice faite à Anna Göldin en se basant sur des documents alors confidentiels et

¹⁷¹ Ansgar Nünning, *op. cit.*, p. 545-546.

¹⁷² Leopold von Ranke, *op. cit.*, p. vii.

¹⁷³ Contrairement à Hasler, Hauser préconise le patronyme Göldi qui figure le plus souvent dans les documents originaux. Cette divergence s'explique du fait qu'on féminisait le plus souvent les noms de famille à l'époque. En vertu de l'importance accordée au roman de Hasler dans la présente thèse, nous continuons d'employer le nom Göldin.

fournis en douce par le greffier du procès, Johann Melchior Kubli. Même s'ils font l'objet de poursuites intentées par le canton de Glaris, Lehmann et Wekhrin s'acharnent, car ils peinent à croire qu'une telle ignorance subsiste en ces temps éclairés¹⁷⁴. À l'aide de ces documents, Hauser démontre que le procès partial d'Anna Göldin s'avérait déjà illégal à l'époque en vertu du droit alors en vigueur : le jury, formé uniquement de dignitaires proches de Tschudi, n'avait rien d'objectif et outrepassait sa compétence; les fondements juridiques permettant l'exécution de sorcières ne tenaient plus, car l'état de fait *sorcellerie* fut employé pour la dernière fois en 1698¹⁷⁵. Pour ces raisons entre autres, le procès de la servante suscita un écho considérable au nord de la frontière suisse, tandis que la censure exercée par les autorités de Glaris tenta d'étouffer toutes voix discordantes. Ainsi, l'expression *Justizmord*, meurtre judiciaire, sied parfaitement à cette affaire.

Or, si l'innocence d'Anna Göldin va désormais de soi, la réhabilitation de cette victime d'erreur judiciaire suivit néanmoins un chemin parsemé d'embûches. Avant Hauser, le conseiller fédéral Joachim Heer (1825-1879) et Kaspar Freuler (1887-1969), auteur d'un roman sur la fausse sorcière en 1945, remirent en question la validité du procès et réclamèrent en vain sa disculpation. La motion de Hauser, déposée en janvier 2007 et visant une réhabilitation pour le 225^e anniversaire de sa mort, se heurta à la même hostilité : elle resta lettre morte jusqu'en mars 2007, mois où le gouvernement cantonal fit part de son refus, jugeant un pardon officiel inutile sous prétexte qu'il était déjà effectif dans les consciences. Le gouvernement éprouvait aussi des réticences à prendre la responsabilité de fautes commises par un État précédant la constitution de 1848¹⁷⁶. Peu après, le conseil cantonal de l'Église réformée de Glaris suivit son exemple. Malgré ces tentatives de dérobade, le conseil cantonal finit par donner son aval, à 37 voix contre 29. La réhabilitation d'Anna Göldin fut donc concrétisée un an plus tard que souhaité.

Là ne s'arrête pas l'impact de cette décision. Le gouvernement cantonal contribue également au financement, à hauteur de 120 000 francs, d'une pièce de

¹⁷⁴ V. Walter Hauser, *Der Justizmord an Anna Göldi. Neue Recherchen zum letzten Hexenprozess in Europa*, 2^e éd., Zürich, Limmat, 2007, p. 12; 18.

¹⁷⁵ V. *Ibid.*, p. 99-103.

¹⁷⁶ V. « Die letzte Hexe gibt in Glarus wieder zu reden. Versuche zur Rehabilitation von Anna Göldi zum 225. Todestag », *Neue Zürcher Zeitung*, 12 juin 2007, (base de données en ligne), http://www.nzz.ch/2007/06/12/il/die_letzte_hexe_gibt_in_glarus_wieder_zu_reden__1.372676.html, (consultée le 31 août 2009).

théâtre prévue à l'été 2010 sur Anna Göldin, *Annas Carnifex* du Glaronais Perikel Moniousdis. Quant à la fondation consacrée à Anna Göldin, la *Anna-Göldi-Stiftung*, elle n'est pas en reste et poursuit son mandat de garder vivante la mémoire de la servante et de protéger les minorités et les victimes d'injustice. Depuis juin 2009, la fondation décerne un prix, une fois aux deux ans, à un individu s'étant illustré dans la défense des droits de l'homme. La fondation opérait déjà en 2007, tout comme le musée dédié à Anna Göldi, lequel est situé non loin de la maison des Zwicky et du chemin portant désormais son nom, le *Anna-Göldin-Weg*. Avec sa réhabilitation, les autorités de Glaris n'ont donc qu'emboîté le pas à une marche déjà bien entamée.

Si Hasler fut peu ou prou engagée dans ces derniers développements, elle endosse certainement la démarche de Hauser : « *Dass die letzte Hexe Europas ausgerechnet an den Glarnern hängenblieb, ist ärgerlich und peinlich* »¹⁷⁷. Or, le crédit de la réhabilitation d'Anna Göldin, que les autorités constatèrent dans la collectivité avant d'accepter la motion, revient en grande partie à son roman éponyme, dont la parution coïncida avec le 200^e anniversaire de la mort de la présumée sorcière. Il fallut donc attendre 26 ans avant que le sujet fasse surface dans les affaires politiques. Pendant ce temps, ce premier roman historique de Hasler fit l'objet de nombreuses rééditions et d'une adaptation cinématographique de Gertrud Pikus, à laquelle Hasler participa également. La Anna Göldin que l'on a l'impression de connaître revêt ainsi les attributs féministes que Hasler lui accole, tout comme elle arbore les traits de Cornelia Kempers, l'actrice qui lui prête son visage dans le film.

Le roman historique *Anna Göldin* constitue donc un exemple éclatant de l'apport de ce genre littéraire à l'Histoire dite officielle, alors qu'il se situe à cheval entre la fiction pure et dure et l'historiographie qui se veut objective. Le travail de concert de la fiction et des recherches historico-juridiques met ainsi un terme à plus de deux siècles de débats sporadiques qui s'accélérent à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle. Les résultats de Hauser corroborent la version de Hasler,

¹⁷⁷ Markus Rohner, « Aus den verkehrten Wegen der Vorfahren lernen », *Neue Zürcher Zeitung*, 24 juin 2007, (base de données en ligne), http://www.nzz.ch/nachrichten/startseite/aus_den_verkehrten_wegen_der_vorfahren_lernen_1.518751.html, (consultée le 31 août 2009).

mises à part quelques divergences comme le nom ou la date de l'exécution¹⁷⁸. La Suisse poursuit donc sa relecture de l'Histoire en mode de rectification des erreurs du passé. Avant le canton de Glaris, celui de Zurich innocente en 2001 les huit condamnés pour sorcellerie du procès de Wasterkingen tenu 300 ans auparavant. Fin 2008, le canton fribourgeois réhabilite moralement, et non juridiquement, Catherine Repond dite Catillon, qui fut brûlée en 1731 à la suite d'une condamnation pour sorcellerie. Selon l'hypothèse avancée par Josianne Ferri-Clément dans *Catillon et les écus du diable*, le bailli de Corbières, Beat-Nicolas de Montenach, voulait l'empêcher de compromettre des membres du patriciat impliqués dans un trafic de fausse monnaie. Pour l'heure, sa disculpation sur le plan juridique n'est pas prévue.

La chasse aux sorcières n'a donc pas fini de faire couler de l'encre. D'autres questions laissées sans réponse refont surface. L'archiviste Fritz Rigendinger tente d'évaluer la valeur actuelle des 16 dublons que l'État confisqua à Anna Göldin à l'issue du procès. Selon ses calculs, ils vaudraient maintenant 22 millions de francs, une estimation fortement contestée par Michael Matzke, spécialiste des monnaies et conservateur du musée historique de Bâle. Comme la lignée des descendants d'Anna Göldin s'est arrêtée, Walter Hauser propose d'utiliser cette somme pour mettre sur pied un fonds visant la défense des droits de l'homme¹⁷⁹. Cette proposition permet de mesurer la portée symbolique de celle qui fut injustement décapitée sur la place publique; le présent est jugé à l'aune du passé.

Le fait d'ériger ainsi le cas Göldin en exemple entraîne la création d'un nouveau discours. Dans une lettre publiée dans le courrier du lecteur du *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ), on assiste à la récupération de « l'affaire Göldin » à des fins politiques. L'auteur, Werner Glatz, s'érige contre la construction d'immeubles d'habitation sur les terres d'un agriculteur : « *Was Anna Göldi vor 225 Jahren geschah, kann sich in ähnlicher Weise offentsichtlich auch noch im 21. Jahrhundert im Kanton Zürich abspielen. Damals war es eine Hexe, heute ein kleiner Bauer, der sich gegen*

¹⁷⁸ Selon le roman de Hasler, l'exécution d'Anna Göldin eut lieu le 18 juin 1782 tandis que Hauser plaide pour le 13 juin de la même année.

¹⁷⁹ V. « Anna Göldis vergessener «Schatz», *Neue Zürcher Zeitung*, 7. août 2009, (base de données en ligne), http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/anna_gldi_1.3275017.html, (consultée le 28 août 2009).

offensichtlich fragwürdige Paragrafen des «Tierschutz»-Gesetzes aufgelehnt hat ». Glatz s'attaque donc à l'exclusion, en vertu de flous juridiques, d'une minorité d'opposants à un projet immobilier. Pour finir, il fait allusion au moyen d'une question rhétorique à la lutte de Guillaume Tell pour la liberté : « *Wie erging es doch Wilhelm Tell mit dem Gruss des Gesslerhutes!?* »¹⁸⁰. Le lecteur du NZZ conteste donc la liberté en Suisse, en mettant dans le même panier le héros national et la sorcière maintenant bien-aimée. On peut supposer que ce rapprochement entre Guillaume Tell et Anna Göldin résulte de circonstances ponctuelles et que cette dernière ne fera pas d'ombre au célèbre archer. L'avenir le dira. Or, l'aspect le plus intéressant de cette lettre de lecteur réside dans le postulat que l'Histoire se répète. De fait, il en va tout autrement dans le cas d'Anna Göldin. Si les demandes de réhabilitation restèrent lettres mortes des années durant, les derniers développements tendent à montrer que l'Histoire se réécrit à la lumière de l'apport de la fiction historique et de son amalgame de faits vérifiables. Là réside l'importance de reconnaître la contribution d'Eveline Hasler, tant à la littérature qu'à l'écriture de l'Histoire de son pays.

¹⁸⁰ Werner Glatz, *Neue Zürcher Zeitung*, 21 juin 2007 (base de données en ligne), http://www.nzz.ch/nachrichten/startseite/f9qhc_1.517383.html, (consultée le 28 août 2009).

7. Bibliographie

7.1. Romans et recueils d'Eveline Hasler

- HASLER, Eveline, *Novemberinsel. Erzählung*, 5^e éd., München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979c, 1999.
- . *Anna Göldin. Letzte Hexe. Roman*, 17^e éd., München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982c, 2003.
- . *Ibicaba. Das Paradies in den Köpfen. Roman*, 10^e éd., München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1985c, 2001.
- . *Der Riese im Baum. Roman*, 3^e éd., Zürich / Frauenfeld, Nagel & Kimche, 1988c, 1989.
- . *Die Wachsflügelfrau. Roman*, 9^e éd., München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991c, 2002.
- . *Auf Wörtern reisen: Gedichte*, Zürich, Pendo, 1993.
- . *Der Zeitreisende. Die Visionen des Henry Dunant. Roman*, 2^e éd., München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984c, 2003.
- . *Die Vogelmacherin. Roman*, 2^e éd., München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997c, 2004.
- . *Der Jubiläums-Apfel und andere Notizen vom Tage*, 2^e éd., München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998c, 1999.
- . *Aline und die Erfindung der Liebe. Roman*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000c, 2003.
- . *Sätzlinge: Gedichte*, Zürich, Nagel & Kimche, 2000.
- . *Tells Tochter: Julie Bondeli und die Zeit der Freiheit*, Zürich, Nagel & Kimche, 2004.
- . *Stein bedeutet Liebe. Regina Ullmann und Otto Gross*, München, Nagel & Kimche, 2007.

7.2. Autres œuvres littéraires

- AM BÜHL, Johann Ludwig, « Wilhelm Tell », dans *Telldramen des 18. Jahrhunderts. Samuel Henzi: Grisler ou l'ambition punie; Johann Ludwig Am Bühl: Wilhelm Tell*, Manfred Gsteiger et Peter Utz (éds), Bern / Stuttgart, Paul Haupt, 1985.

- BRECHT, Bertolt, « Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar », dans *Werke*, zusammengestellt von Wolfgang Jeske, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1991, vol. 2, p. 359-553.
- BURGER, Hermann, *La mère artificielle*, Paris, Fayard, 1985.
- DÖBLIN, Alfred, *Wallenstein: Roman*, Berlin, s.n., 1920.
- DÜRRENMATT, Friedrich, *Die Heimat im Plakat ein Buch für Schweizer Kinder*, Zürich, Diogenes, [1963].
- . *Pour Václav Havel*, traduit de l'allemand par Gilbert Musy, Genève, Zoé / de l'Aube, 1990, coll. « Regards croisés ».
- ENZENBERGER, Hans Magnus, *Der kurze Sommer der Anarchie: Buenaventura Durrutis Leben und Tod*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1972c, 1977.
- FRISCH, Max, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Hans Mayer (éd.), Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1976c, 1986, 7 vol.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, « Die Leiden des jungen Werthers », dans *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, 20 vol., Gerhard Sauder (éd.), München, Carl Hanser, 1987, vol. 1.2, p. 194-299.
- . *Goethes Briefe*, 3^e éd., 4 vol., textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Karl Robert Mandelkow, Hamburg, Christian Wegner, vol. 2.
- HALLER, Albrecht von, *Die Alpen*, (base de données en ligne), http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1049&kapitel=1#gb_found, (consultée le 15 juillet 2009).
- HÄRTLING, Peter, *Hölderlin. Ein Roman*, 7^e éd., München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005.
- HENZI, Samuel, « Grisler ou l'ambition punie », dans *Telldramen des 18. Jahrhunderts. Samuel Henzi: Grisler ou l'ambition punie; Johann Ludwig Am Bühl: Wilhelm Tell*, Manfred Gsteiger et Peter Utz (éds), Bern / Stuttgart, Paul Haupt, 1985.
- HILSENATH, Edgar, *Das Märchen vom letzten Gedanken, Roman*, 3^e éd., München, Piper, 1998.
- LE MIERRE, Antoine Marin, *Guillaume Tell, tragédie*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005.
- LESSING, Gotthold Ephraim, « Samuel Henzi », dans *Lessings Werke*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1988, vol. 5, p. 235-270.
- MANN, Thomas, *Der Zauberberg: Roman*, Frankfurt a. Main, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1991c, 1994, coll. « Fischer Taschenbücher ».

- PLESSEN, Elisabeth, *Kohlhaas. Roman*, Frankfurt a. Main, Fischer, 1979.
- RANSMAYR, Christoph, *Die letzte Welt. Roman*, Mit einem Ovidischen Repertoire, Frankfurt a. Main, Fischer, 1991, p. 197.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes recueillies et publiées par J.-J. Rousseau*, édition établie, présentée et annotée par Jean M. Goulemot, Paris, Librairie générale française, 2002, coll. « Livre de poche, classique ».
- SCHILLER, Friedrich, *Sämtliche Werke*, München, Hanser, 1981c., 1985.
- SCOTT, Walter, *Ivanhoé et autres romans*, Paris, Gallimard, 2007, coll. « Pléiade ».
- TIMM, Uwe, *Morenga. Roman*, 2^e éd., München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000c, 2001.
- VOLTAIRE, « Essai sur les moeurs », dans *Oeuvres complètes de Voltaire*, 52 tomes, éditées par Louis Moland, Paris, Garnier, 1877, t. 11.

7.3. Littérature secondaire et entretiens avec Eveline Hasler

- BÉRUBÉ, Claudia, « Variation en deux temps sur le mythe de Guillaume Tell et l'identité suisse dans *Tells Tochter* de Eveline Hasler », dans *Cahiers d'études germaniques*, vol. 2, n^o 53 (Automne 2007), p. 251-266.
- DELILLE, Maria Manuel (éd.), *Eveline Hasler in Porto: Akten des Workshops über Eveline Hasler in Anwesenheit der Autorin*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2002.
- DÓRIA, Martina, « Federn, Flügel, Seifenblasen. Zu Eveline Haslers Roman *Die Wachsflügel Frau* », dans *Partir de Suisse, revenir en Suisse. Von der Schweiz weg, in die Schweiz zurück*, texte réunis par Gonçalo Vilas-Boas, Strasbourg, Presse universitaire, 2003, p. 271-278.
- FLURI, Yvonne, « *An keinem Ort Wurzeln schlagen. Nie sagen können: mein Bett, mein Tisch, meine Gabel* » (*Anna Göldin. Letzte Hexe*, 9) *Displacement in Eveline Haslers Romanen*, Lienziatsarbeit, Zürich, s. n., 2000.
- HELLER, Patrick, « Rekonstruktion und Fiktion: Eveline Hasler, *Die Wachsflügel Frau* », dans « *Ich bin der, der das schreibt* ». *Gestaltete Mittelbarkeit in fünf Romanen der deutschen Schweiz 1988-1993: Hermann Burger, Brenner; Lukas Hartmann, Die Seuche; Eveline Hasler, Die Wachsflügel Frau; Adolf Muschg, Der Rote Ritter; Otto F. Walter, Zeit des Fasans*, Bern, P. Lang, 2002, p. 205-227, coll. « Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur », vol. 1827.
- « "Ich bin zwischen den Wörtern zu Hause." Gespräch mit Felicitas von Schönborn », dans *Schweizer Monatshefte*, vol. 3 (2003), p. 36-38.

RASH, Felicity, « Metaphors of Darkness and Light in Eveline Hasler's *Anna Göldin Letzte Hexe* and *Der Riese im Baum* », dans *Contemporary German Writers, Their Aesthetics and Their Language*, Arthur Williams (éd.), Bern, P. Lang, 1996, p. 181-200.

ŠEBESTOVÁ, Irena, *Frauenliteratur der 70er Jahre in der Schweiz*. Frankfurt a. M., P. Lang, 2002.

SWALES, Erika, « 'Wörter die man schluckt, werden lebendig': Reflections on Eveline Hasler's *Anna Göldin Letzte Hexe*, dans *25 years of Emancipation? Women in Switzerland 1971-1966*, Jay Charney (éd.), Bern, P. Lang, 1997, p. 85-94.

7.4. Ouvrages sur le genre roman historique et l'historiographie

AUST, Hugo, *Der historische Roman*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 1994.

BERGENGRUEN, Werner, *Schreibtischerinnerungen*, Zürich, Nymphenburger Verlagshandlung, 1961.

BLEIBTREU, Carl, *Die Revolution der Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 1973.

BOCK, Hermann et Karl Weitzel, *Der historische Roman als Begleiter der Weltgeschichte*, Leipzig, Hachmeister & Thal, 1921.

BROCH, Hermann, « Kitsch und Literatur. Das Weltbild des Bösen (1933) », dans *Schriften zur Literatur 2. Theorie*, Frankfurt a. M, Suhrkamp, 1975, p. 119-157.

BROD, Max, « Von Sinn und Würde des historischen Romans », dans *Neue Rundschau*, vol. 67 (1956), p. 491-502.

BROERMAN, Bruce M., *The German Historical Novel in Exile after 1933. Calliope contra Clio*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1986.

COWART, David, *History and the Contemporary Novel*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989.

CSOKOR, Frank Theodor, « Ist der historische Roman noch möglich? », dans *Wort in der Zeit*, vol. 9 (1962), p. 46-50.

DAHLKE, Hans, *Geschichtsroman und Literaturkritik im Exil*, Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1976.

DOR, Milo, « Gespenster der Vergangenheit – Gespenster der Gegenwart. Reflexionen über den historischen Roman », dans *Literatur und Kritik*, vol. 14 (1979), p. 539-544.

- DÖBLIN, Alfred, « Der historische Roman und wir », dans *Aufsätze zur Literatur*, Walter Muschg (éd.), Olten, Walter, 1963, p. 163-186.
- DURRANI, Osman et Julian PREECE (éds), *Travellers in time and space: the German historical novel / Reisende durch Zeit und Raum: der deutschsprachige historische Roman*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2001, coll. « Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik ».
- EGGERT, Hartmut, *Studien zur Wirkungsgeschichte des historischen Romans 1850-1875*, Frankfurt a. Main, Klostermann, 1971.
- ERLL, Astrid et Ansgar NÜNNING (éds.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, unter Mitarbeit von Hanne Birk und Birgit Neumann, Berlin, De Gruyter, 2005, coll. « Media and Cultural Memory / Medien und Kulturelle Erinnerung ».
- ERLL, Astrid et Claudia SEIBEL, « Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis », dans *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Vera Nünning et Ansgar Nünning, unter Mitarbeit von Nadyne Stritzke, Stuttgart, Metzler, 2004.
- FEUCHTWANGER, Lion, *Das Haus der Desdemona oder Größe und Grenzen der historischen Dichtung. Ein Fragment*, Aus dem Nachlass Lion Feuchtwangers mit Unterstützung von Marta Feuchtwanger und Hilde Waldo, Fritz Zschech (éd.), München, Langen Müller, 1984.
- FÖRSTER, Jürgen, « Subjekt – Geschichte – Sinn. Postmoderne, Literatur und Lektüre », dans *Der Deutschunterricht*, vol. 43, no 4 (1991), p. 58-79.
- GALLERMEISTER, Petra, « Der historische Roman », dans *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Otto Knörrich (éd.), Stuttgart, Kröner, 1981, p. 160-170, coll. « Kröners Taschnausgabe ».
- GEPPERT, Hans Vilmar, *Der andere historische Roman. Theorien und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen, Niemeyer, 1992.
- . *Der Historische Roman. Geschichte umerzählt - von Walter Scott bis zur Gegenwart*, Tübingen, Francke, 2009.
- GOTH, Maja, « Der historische Roman », dans *The German quarterly*, vol. 61 (1988), p. 109-114.
- GRÖTZINGER, Wolfgang, « Geschichtsbewußtsein und Geschichtsroman », dans *Frankfurter Hefte*, vol. 17 (1962), p. 840-846.
- GÜNTHER, Vincent (éd.), *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benne von Wiese*, Berlin, E. Schmidt, 1973.
- HACKERT, Fritz, « Die Forschungsdebatte zum Geschichtsroman im Exil. Ein Literaturbericht », dans *Exilforschung*, vol. 1 (1983), p. 367-385.

- HANS, Jan, « Historische Skizze zum Exilroman », dans *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert*, Manfred Brauneck (éd.), Bamberg, C. C. Buhner, 1976, vol. 1, p. 240-259.
- HÄRTLING, Peter, « Die wissende Erzählung. Entwürfe für eine Poetik der Gegenwart », dans *Stuttgarter Zeitung*, 19 décembre 1970.
- HEEG, Günther, *Die Wendung zur Geschichte. Konstitutionsprobleme antifaschistischer Literatur im Exil*, Stuttgart, Metzler, 1977.
- HERTING, Helga, *Geschichte für die Gegenwart. Historische Belletristik in der Literatur der DDR*, Berlin, Dietz, 1979.
- HILDESHEIMER, Wolfgang, *Das Ende der Fiktionen*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1984c, 1988.
- HUBER, Hans Dieter, *Historische Romane in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Studie zu Material und "schöpferischem Akt" ausgewählter Romane von A. v. Arnim bis A. Stifter*, München, W. Fink, 1978, coll. « Münchner germanistische Beiträge ».
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York/London, University Paperbacks, 1988.
- ISER, Wolfgang, « Möglichkeiten der Illusion im historischen Roman », dans *Nachahmung und Illusion*, 2^e éd., Hans Robert Jauss (éd.), München, Fink, 1969, p. 135-145.
- JARMATZ, Klaus, « Aktivität und Perspektive im historischen Roman des kritischen Realismus 1933-1945 », dans *Weimarer Beiträge*, vol. 11 (1965), p. 350.
- JOHO, Wolfgang, « Möglichkeiten des Historischen », dans *Neue deutsche Literatur*, vol. 27, n^o 11 (1979), p. 73-80.
- KEBBEL, Gerhard, *Geschichtengeneratoren. Lektüren zur Poetik des historischen Romans*, Tübingen, Niemeyer, 1992.
- KITTSTEIN, Ulrich, *"Mit Geschichte will man etwas": historisches Erzählen in der Weimarer Republik und im Exil (1918-1945)*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.
- KLÜGER, Ruth, *Gelesene Wirklichkeit: Fakten und Fiktionen in der Literatur*, Göttingen, Wallstein, 2006.
- KOCH, Gertrud M., *Zum Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung. Theorie und Analyse*, Frankfurt a. Main, P. lang, 1983.

- KOHPPEISS, Ralph, *Der historische Roman der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland. Ästhetische Konzeption und Wirkungsintention*, Stuttgart, M. & P. Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1993.
- KOOPMANN, Helmut, « Geschichte ist die Sinngebung des Sinnlosen. Zur Ästhetik des historischen Romans im Exil », dans *Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur. 1933-45*, Alexander Stephan und Hans Wagener, (éds), Bonn, Bouvier, 1985, p. 18-39.
- KRACAUER, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1963.
- KUCZYNSKI, Jürgen, « Gegenwart und Geschichte (1980) », dans *Jahre mit Büchern*, Berlin (Ost), Aufbau-Verlag, 1986, p. 53-60.
- LACAPRA, Dominick, *History, Politics, and the Novel*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.
- LÄMMERT, Eberhard, « Geschichten von der Geschichte. Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman », dans *Poetica*, vol. 17 (1985), p. 228-254.
- , *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*, München, Text + Kritik, 1988.
- , « 'Geschichte ist ein Entwurf'. Die neue Glaubwürdigkeit des Erzählens in der Geschichtsschreibung und im Roman », dans *The German Quarterly*, vol. 63 (1990), p. 5-18.
- LANGERMANN, Martina und Detlef, « Greifswalder Kolloquium zur Historischen Belletristik », dans *Weimarer Beiträge*, vol. 32 (1986), p. 1393-1396.
- LEHMANN, Elmar, « Dreimal Caesar. Versuch über den modernen historischen Roman », dans *Poetica*, vol. 9 (1977), p. 352-369.
- LIMLEI, Michael, *Geschichte als Ort der Bewährung. Menschenbild und Gesellschaftsverständnis in den deutschen historischen Roman (1820-1890)*, Frankfurt a. Main, P. Lang, 1988.
- LION, Ferdinand, « Biographien ohne Ende », dans *Maß und Wert* (März, April 1938), p. 656-662.
- LUDWIG, Emil, « Historie und Dichtung », dans *Die neue Rundschau*, vol. 40 (1929), vol. 1, p. 358-381.
- LUKÁCS, Georg, *Der historische Roman*, Berlin (Ost), Aufbau Verlag, 1955.
- , « Die klassische Form des historischen Romans », dans *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*, vol. 6, n° 4 (1954), p. 554-593.

- LÜTZELER, Paul Michael, *Klio oder Kalliope? Literatur und Geschichte: Sondierung, Analyse, Interpretation*, Berlin, Erich Schmidt, 1997.
- . *Zeitgeschichte in Geschichten der Zeit: deutschsprachige Romane im 20. Jahrhundert*, Bonn, Bouvier, 1986, coll. « Studien zur Literatur der Moderne ».
- MAJUT, Rudorl, « Der deutsche Roman vom Biedermeier bis zur Gegenwart », dans *Deutsche Philologie im Aufriß*, 2^e éd., Wolfgang Stammer (éd.), Berlin, Erich Schmidt, 1960, vol. 2, p. 1357-1794.
- MANN, Golo, « Geschichtsschreibung als Literatur », dans *Literatur und Dichtung: Versuch einer Begriffsbestimmung*, Horst Rüdiger (éd.), Stuttgart, W. Kohlahammer, 1973, p. 107-124.
- MARTINI, Fritz, *Literarische Form und Geschichte. Aufsätze zu Gattungstheorie und Gattungsentwicklung von Sturm und Drang bis zum Erzählen heute*, Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1984.
- MÜLLER, Gudrun, « Der Geschichtsroman deutscher Autoren im Exil », dans *Lion Feuchtwanger. Werk und Wirkung*, Rudolf Wolff (éd.), Bonn, Bouvier, 1984, p. 121-144.
- MÜLLER, Harro, *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. Main, Athenäum, 1988.
- NEUBERT, Werner, « Gedanken zum historischen Roman », dans *Neue deutsche Literatur*, vol. 35 (1987), p. 72-76.
- NIETHAMMER, Lutz, *Posthistoire. Has History Come to an End?* Translated by Patrick Camiller, London, Verso, 1992.
- NUSSBERGER, Max et Werner Kohlschmidt, « Historischer Roman », dans *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2^e éd., Werner Kohlschmidt et Wolfgang Mohr (éds), Berlin, De Gruyter, 1958, vol. 1, p. 658-666.
- NÜNNING, Ansgar, « Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion. Bausteine für eine narratologischen und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans », dans *Literatur und Geschichte: ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Daniel Fulda et Silvia Serena Tschopp (éds.), Berlin / New York, De Gruyter, 2002, p. 541-569.
- NÜNNING, Vera et Ansgar NÜNNING (éds.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2002, coll. « Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium », vol. 5.
- NYSSSEN, Elke, *Geschichtsbewusstsein und Emigration. Der historische Roman der deutschen Antifaschisten 1933-45*, München, Fink, 1974.

- PETERS, Hans Georg, *Geschichte als Dichtung. Zur Problematik des historischen Romans*, dans *Neue Deutsche Hefte*, vol. 10 (1963), p. 5-23.
- PLESSENS, Elisabeth, « Über die Schwierigkeiten, einen historischen Roman zu schreiben (Am Beispiel des Kohlhaas) », dans *Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965*, Paul Michael Lützeler et Egon Schwarz (éds), Königstein a. T., Athenäum, 1980, p. 195-201.
- RENK, Hannelore et Joachim Streisand, « Der historische Roman auf dem Weg zum sozialistischen Realismus », dans *Sinn und Form*, vol. 22, n° 2 (1970), p. 1235-1242.
- ROBERTS, David, « Aufklärung und Angst. Überlegungen zum deutschen historischen Roman nach 1945 », dans *Literatur und Geschichte 1788-1988*. Gerhard Schulz et coll. (éds), Bern, P. Lang, 1990, p. 251-261.
- ROBERTS, David und Philip Thomson (éds), *The Modern German Historical Novel. Paradigms, problems, Perspectives*, New York, Berg, 1991.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Fictional vs Factual Narration », dans *Handbook of Narratology*, Peter Hühn et col., Berlin, De Gruyter, 2009, p. 98-114.
- SCHEUER, Helmut, « Biographische Romane der 70er Jahre – Kunst und Wissenschaft », dans *Der Deutschunterricht*, vol. 43, n° 4 (1991), p. 32-42.
- SCHIFFELS, Walter, *Geschichte(n) erzählen. Über Geschichte, Funktionen und Formen historischen Erzählens*, Kronberg / Ts, Scriptor Verlag, 1975.
- SCHNELL, Ralf, « Zwischen Geschichtsphilosophie und ‚Posthistoire‘. Geschichte im deutschen Gegenwartsroman », dans *Weimarer Beiträge*, vol. 37 (1991), p. 342-355.
- SCHRÖTER, Klaus, « Der historische Roman. Zur Kritik seiner spätbürgerlichen Erscheinung », dans *Exil und Innere Emigration*, Third Wisconsin Workshop, R. Grimm und J. Hermand (éds), Frankfurt a. M. und Bonn, Athenäum, 1972, vol. 1, p. 111-151.
- SOTTONG, Hermann J., *Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus*, München, Wilhelm Fink, 1992.
- THIEß, Frank, « Sind 'Historische Romane' noch möglich? », dans *Wort in der Zeit*, vol. 2 (1958), p. 33-35.
- TURNER, Joseph W., « The Kinds of Historical Fiction. An Essay in Definition and Methodology », dans *Genre*, vol. 12 (1979), p. 333-355.
- VALLERY, Helmut, « Enthistorisierte Geschichte. Der nationalistische historische Roman », dans *Leid der Worte. Panorama des literarischen Nationalsozialismus*, Jörg Thunecke (éd.), Bonn, Bouvier, 1987, p. 90-107.

- . *Führer, Volk und Charisma. Der nationalsozialistische historische Roman*, Köln, Pahl-Rugenstein, 1980.
- VANOOSTHUYSE, Michel, *Le roman historique: Mann, Brecht, Döblin*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, coll. « Perspectives germaniques ».
- VISCH, Marijke, « Zur Funktion von Dokumenten im historischen Roman. Eine exemplarische Untersuchung anhand von Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung* », dans *Neophilologus*, vol. 64 (1980), p. 564-582.
- VOSSKAMP, Wilhelm, « Utopie als Antwort auf Geschichte. Zur Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit », dans *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Representation von Vergangenheit*, Hartmut Eggert (éd.), Stuttgart, Metzler, 1990, p. 273-283.
- WALTER, Hans Albert, « In das historische Genre geflüchtet. Bemerkungen zu Gustav Reglers Bauernkriegsroman „Die Staat“ », dans *Frankfurter Rundschau*, 20 juillet 1976.
- . « Messerschärfe Trugschlüsse. Eine irreführende Einführende in die Exilliteratur », dans *Frankfurter Rundschau*, 9 avril 1981.
- WEBER, Heinz-Dieter (éd.), « Fiktion und Geschichtserfahrung im Roman », dans *Der Deutschunterricht*, vol. 27 (1975), p. 3.
- WERNER, Renate, « Transparente Kommentare. Überlegungen zu historischen Romanen deutscher Exilautoren », dans *Poetica*, vol. 9 (1977), p. 324-351.
- WHITE, Hayden, « The Value of Narrativity in the Representation of Reality », dans *Critical Inquiry*, vol. 7 (1980), p. 5-27.
- . *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.
- . *Tropics of discourse: essays in cultural criticism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978c, 1985.
- WILLIAMS, Gerhild Scholz, « Geschichte und die literarische Dimension. Narrativik und Historiographie in der anglo-amerikanischen Forschung der letzten Jahrzehnte. Ein Bericht », dans *Deutsche Vierteljahrsschrift*, vol. 63 (1989), p. 315-392.
- YOURCENAR, Marguerite, « Der Schriftsteller vor der Geschichte », dans *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, vol. 5. (1954), p. 641-652.
- ZWEIG, Stefan, « Die Geschichte als Dichterin (1939) », dans *Zeit und Welt. Gesammelte Aufsätze und Vorträge 1904-1940*, Stockholm, 1946, p. 337-360.
- . *Geschichtsschreibung von morgen (1939)*, dans *Zeit und Welt. Gesammelte Aufsätze und Vorträge 1904-1940*, Stockholm, 1946, p. 275-298.

7.5. Ouvrages sur la Suisse et le mythe de Guillaume Tell

ANDREY, Georges et al., *Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, Lausanne, Payot, 1982c, 1983, 3 t.

« Anna Göldis vergessener «Schatz », dans *Neue Zürcher Zeitung*, 7. août 2009, (base de données en ligne), http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/anna_gldi_1.3275017.html, (consultée le 28 août 2009).

ARÈS, Georges, *La Suisse, avenir de l'Europe : anatomie d'un anti-modèle*, [Paris], Gallimard, 1997.

BERGIER, Jean-François, *Europe et les Suisses. Impertinences d'un historien*, Genève, Zoé, 1992, coll. « Histoire / Paysage ».

BERCHTOLD, Alfred, *Guillaume Tell, résistant et citoyen du monde*, Genève, Zoé, 2004.

BICHSEL, Peter, *Des Schweizers Schweiz. Aufsätze*, 3^e éd., Zürich, Arche, 1989.

BLUNSCHY-STEINER, Elisabeth et col., *La condition féminine : évolution et perspectives / Die Frau : Entwicklungen und Zukunftsperspektiven*, Fribourg : Éditions universitaires Fribourg Suisse, 1981, coll. « Défis et dialogues ».

BONJOUR, Edgar, *Histoire de la neutralité suisse. Trois siècles de politique extérieure fédérale*. Neuchâtel, À la Baconnière, 1946.

BOUQUET, Jean-Jacques, *Histoire de la Suisse*, 3^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 1995c, 2000.

CAMARTIN, Iso et col., *Die Literaturen der Schweiz: Analysen gemeinsamer Brennpunkte der vier Sprachregionen*, Basel, Helbing & Lichtenhahn, 1992.

CHAPONNIÈRE, Martine, « Devenir ou redevenir femme : l'éducation des femmes et le mouvement féministe en Suisse, du début du siècle à nos jours », Genève, Société d'histoire et d'archéologie, 1992., coll. « Mémoires et documents (Société d'histoire et d'archéologie de Genève) ».

CHARBON, Rémy, « Tells literarische Metamorphosen », dans *Tell im Visier*, Mechthild Heuser et Irmgard M. Witz (éds), Graphische Sammlung Schweizerische Nationalbibliothek, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2007, p. 221-256.

CLAVEL, Jean-Daniel et Alain SCHOENENBERGER, *Adieu au Sonderfall. La Suisse en marche*, Genève, Georg, 2000.

COLLECTIF, *Die Quellen in Schillers Wilhelm Tell*, zusammengestellt von Albert Leutzman, Bonn, A. Marcus und E. Weber, 1912, coll. « Kleine Texte ».

COLLECTIF, *La Suisse est fondue*, préface d'Éric Hoesli, Paris, Des Syrtes, 2004.

- DE DIESBACH, Fred, *La vérité sur la Suisse*, Genève, Du milieu du monde, 1943.
- DELALOYE, Gérard, *La Suisse à contre-poil : miettes historiques*, Lausanne, Antipodes, 2006.
- « Die letzte Hexe gibt in Glarus wieder zu reden. Versuche zur Rehabilitation von Anna Göldi zum 225. Todestag », *Neue Zürcher Zeitung*, 12 juin 2007, (base de données en ligne), http://www.nzz.ch/2007/06/12/il/die_letzte_hexe_gibt_in_glarus_wieder_zu_reden__1.372676.html, (consultée le 31 août 2009).
- DEWULF, Jeroen, *Brasilien mit Brüchen. Schweizer unter dem Kreuz des Südens*, Zürich, Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2007.
- DORAND, Jean-Pierre et coll., *Histoire de la Suisse*, groupe animé par Michel Ducrest, Fribourg, Fragnière, 1984.
- DÜRRENMATT, Friedrich, *Répliques. Entretiens, 1961-1990*, Textes choisis et traduits de l'allemand par Étienne Barilier, Genève, Zoé, 2000.
- FÉRAL, Thierry, *La Suisse au temps du nazisme ; suivi de Notes sur l'impérialisme allemand*, Tarascon, Editions du Devès, 1982.
- FERRARI, Silvia et col., *Auf wen schoss Wilhelm Tell?: Beiträge zu einer Ideologieggeschichte der Schweiz*, Zürich, Rotpunktverlag, [1991].
- FRISCH, Max, *Schweiz als Heimat? Versuche über 50 Jahre*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1990.
- FRYBERG, Stefan, *Bretter, die die Schweiz bedeuten: von den Anfängen der Tellspiele Altdorf*, Altdorf, Gisler, 1991.
- GLATZ, Werner, *Neue Zürcher Zeitung*, 21 juin 2007 (base de données en ligne), http://www.nzz.ch/nachrichten/startseite/f9qhc_1.517383.html, (consultée le 28 août 2009).
- GRESSER, Anne-Marie, *La Suisse, territoire de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- GSTEIGER, Manfred, « Die zeitgenössische Schweiz und ihre Literaturen. Eine Einführung », dans *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz*, Zürich / München, Kindler, 1974, p. 13-139.
- . « Guillaume Tell révolutionnaire et conservateur », dans *Mythes et littérature*, Pierre Brunel (éd.), Paris, Presse de l'université de Paris-Sorbonne, 1994, p. 97-102.
- HALLER, Albrecht von, *Hallers Literaturkritik*, Tübingen, Niemeyer, 1970.
- HAUSER, Walter, *Der Justizmord an Anna Göldi. Neue Recherchen zum letzten Hexenprozess in Europa*, Zürich, Limmat, 2007.

- HEGER-ÉTIENVRE, Marie-Jeanne (sous la direction de), *La Suisse de 1848 : réalités et représentations*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2005, coll. « Collection Helvetica ».
- . « Métarmorphoses du mythe de Guillaume Tell à travers le temps et l'espace », *La Grange*, vol. 27 (1991).
- HEUSER, Mechthild et Irmgard M. WITZ (éds), *Tell im Visier*, Graphische Sammlung Schweizerische Nationalbibliothek, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2007.
- HEYWOOD, James, *Ancient legend of an early skilful archer: with an account of the origin of the independence of the forest cantons of Switzerland*, [Norwich, s.n., 1868].
- HOLLMANN, Anna, *Die Schweizer und Europa: Wilhelm Tell zwischen Bern und Brüssel*, Baden-Baden, Nomos, 2005.
- HONSZA, Norbert, *Zur Literarischen Situation nach 1945 in der BRD, in Österreich und in der Schweiz*, Wrocław, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974, coll. « Acta Universitatis Wratislaviensis ».
- KOPP, Joseph Eutyck, *Geschichte der eidgenössischen Bünde*, Leipzig, Weidmann, 1848-82.
- KREIS Georg, *Der Mythos von 1291. Zur Entstehung des schweizer. Nationalfeiertags*, Basel, Friedrich Reinhardt, 1991.
- . *Mythos Rütli. Geschichte eines Erinnerungsortes*, Zürich, Orell Füssli, 2004.
- KUTTER, Markus, *Peter Ochs statt Wilhelm Tell?: Zurück zu den Ursprüngen der modernen Schweiz*, Basel, F. Reinhardt, 1994.
- ITEN, Karl, *"Aber den rechten Wilhelm haben wir--": die Geschichte des Altdorfer Telldenkmals*, Altdorf, Gisler, 1995.
- LEIMGRUBER, Walter (éd.), *"Goldene Jahre": zur Geschichte der Schweiz seit 1945*, Zürich, Chronos, 1999.
- LEMPEN, Blaise, *Un modèle en crise : la Suisse*, Lausanne, Editions Payot, 1985, coll. « Collection Hic & Nunc ».
- LÜTHY, Herbert, *La Suisse à contre-courant*, Zürich, [chez l'auteur], [1962].
- MARCHAL, Guy P., *Schweizer Gebrauchsgeschichte. Geschichtsbilder, Mythenbildung und nationale Identität*, 2^e éd., Basel, Schwabe, 2007.
- MARCHI, Otto, *Schweizer Geschichte für Ketzer oder die wundersame Entstehung der Eidgenossenschaft*, Zürich, Paeger, 1971.

- MARTIN, William, *Histoire de la Suisse : essai sur la formation d'une confédération d'états*, Lausanne, Payot, [1966].
- METTLER, Heinrich Mettler et Heinz LIPPUNER (éds), *'Tell' und die Schweiz, die Schweiz und 'Tell': ein Schulbeispiel für die Wirkkraft von Schillers 'Wilhelm Tell', ihre Voraussetzungen und Folgen*, 2^e éd, Thalwil / Zürich, Paeda Media, 1982.
- MEYER, Helmut, *Die Geschichte der Schweiz*, Berlin, Cornelsen, 2002.
- MUSCHG, Alfred, *Die Schweiz am Ende. Am Ende die Schweiz Erinnerungen an mein Land vor 1991*, 2^e éd., Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1991.
- . *O mein Heimatland!: 150 Versuche mit dem berühmten Schweizer Echo*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.
- MÜLLER, Jean de, *Histoire de la Confédération suisse*, Robert Gloutz-Blozheim et J. J. Hottinger (éds), Paris, Ballimore, 1837-1851, « collections spéciales » et « collection Bartin ».
- NORDMANN, Roger, *La Suisse, notre aventure; de la pénurie à la prospérité*, Lausanne, Payot, 1972.
- PEZOLD, Klaus, *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*, Berlin, Volk und Wissen, 1991, coll. « Edition Literatur- und Kulturgeschichte Volk und Wissen ».
- PIATTI, Barbara, *Tells Theater: eine Kulturgeschichte in fünf Akten zu Friedrich Schillers Tell mit einem Weimarer Pausengespräch zwischen Katharina Mommsen und Peter von Matt*, Basel, Schwabe, 2004.
- REFFET, Michel, (éd.), *La littérature suisse : les masques de l'identité*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, coll. « Collection Helvetica ».
- REICHLER, Claude, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg, 2002, coll. « Le voyage dans les Alpes ».
- REICHLER, Claude et Roland RUFFIEUX, *Le voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, coll. « Bouquins ».
- REYNOLD, Gonzague de, *Conscience de la Suisse. Billet à ces messieurs de Berne*, Neuchâtel, de la Baconnière, 1939.
- RESZLER, André, *Les Suisse (s'ils existent)... L'identité suisse et sa relation à l'Europe*, Chêne-Bourg, Georg, 2008.
- RILLIET, Albert, *Les origines de la confédération suisse : histoire et légende*, Genève, Georg, 1866.
- RITTER, Jean-Pierre, *Les enfants de Calvin et de Rousseau. Essai sur le déclin de la Suisse*, Dijon-Quetigny, Georg, 2000.

- ROCHHOLZ, Ernst Ludwig, *Tell und Gessler in Sage und Geschichte nach urkundlichen Quellen*, Heilbronn, Henninger, 1877.
- ROHNER, Markus, « Aus den verkehrten Wegen der Vorfahren lernen », *Neue Zürcher Zeitung*, 24 juin 2007, (base de données en ligne), http://www.nzz.ch/nachrichten/startseite/aus_den_verkehrten_wegen_der_vorfahren_lernen_1.518751.html, (consultée le 31 août 2009).
- ROUGEMONT, Denis de, *La Suisse ou l'histoire d'un peuple heureux*, Paris, Hachette, 1965.
- RUSTERHOLZ, Peter et Andreas SOLBACH, *Schweizer Literaturgeschichte*, unter Mitarbeit von Claudia Brinker et col., Stuttgart, Metzler, 2007.
- Schweizerisches Landesmuseum Zürich (éd.), *Die Erfindung der Schweiz 1848-1948: Bildentwürfe einer Nation: Katalog zur Sonderausstellung des "Musée suisse" Schweizerisches Landesmuseum Zürich zum 150 jährigen Bestehen des Schweizerischen Bundesstaates und 100-Jahr-Jubiläum des Museums*, Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft Zürich, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Chronos, 1998.
- SIEGFRIED, André, *La Suisse démocratie-témoin*, 2^e éd., Neuchâtel, À la Baconnière, 1956.
- STUNZI, Lilly (éd.), *Tell. Werden und Wandern eines Mythos*, Berne, 1973, Textes d'Alfred Berchtold, Manfred Hoppe, Ricco Labhardt, Jean R. de Salis, Bern, Hallwag, [1973].
- SUTTER, Lothar, *--der vom Thal genannt Wilhelm Tell: Mythos oder Wirklichkeit?: die Tellsage nach dem Weissen Buch von Sarnen und die Entstehung der Schweizer Eidgenossenschaft im Licht der Urkunden*, Eschborn, Stifts-Verlag, 1997.
- TSCHUDI, Aegidius, *Chronicon Helveticum*, Bearb. von Peter Stadler und Bernhard Stettler, Bern, Gesellschaft der schweiz Stadt und Universitätsbibliothek, 1968, coll. « Quellen zur Schweizer Geschichte ».
- URNER, Klaus, *Il faut encore avaler la Suisse : les plans d'invasion et de guerre économique d'Hitler contre la Suisse*, préf. de Jean-Claude Favez, traduit de l'allemand par Jean-Jacques Langendorf, Genève, Georg, 1996.
- VON MATT, Peter, *Der Zwiespalt der Wortmächtigen: Essays zur Literatur*, Zürich, Benziger, 1991.
- . *Sang d'encre: voyage dans la Suisse littéraire et politique*, Genève, Zoé, 2001c, 2005.
- WEIGEL, Hans, *Lern das Land der Hirten kennen. Versuch einer freundlichen Annäherung an die Schweizerische Eigenossenschaft*, Zürich, Artémis, 1962, coll. « Éd. de poche ».

Z'GRAGGEN, Yvette, *Les années silencieuses*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1982.

ZURFLUH, Anselm, *Un monde contre le changement, une culture au coeur des Alpes : Uri en Suisse, XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, Economica, 1993.

7.6. Autres ouvrages

ASSMANN, Aleida, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C. H. Beck, 1999, coll. « Kulturwissenschaft ».

ASSMANN, Jan, Walter Burkert et Fritz Stolz, *Funktionen und Leistungen des Mythos: drei altorientalische Beispiele*, Freiburg, Universitätsverlag, 1982.

ADORNO, Theodor W., « Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman », dans *Noten zur Literatur*, Rolf Tiedemann (éd.), Frankfurt a. Main, 1981, p. 41-47.

ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. Main, Fischer, 1944c, 2001.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris Le livre de poche, 1990, coll. « classique ».

BENJAMIN, Walter, « Der Autor als Produzent. (1934) », dans *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (éds), Frankfurt a. Main, 1977, vol. 2, p. 683-701.

---. « Geschichtsphilosophische Thesen », dans *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, 7e éd., Frankfurt a. Main, 1987, p. 78-94.

---. « Über den Begriff der Geschichte », dans *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. Main, 1977, p. 251-261.

BHABHA, Homi, « Interrogating Identity : Frantz Fanon and the Postcolonial Prerogative », dans *The Location of Culture*, New York / Londres, Routledge, 1994.

BLOCH, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1959c, 1985.

BRAU, Jean-Louis (éd.), *La voix narrative / colloque international, 6, 7, 8 avril 2000*, Nice, Université de Nice - Sophia Antipolis, Centre de narratologie appliquée, Espaces et cultures, 2001.

BRECHT, Bertolt, « Notizen über realistische Schreibweise », dans *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. Main, 1967, vol. 19, p. 349-373.

CHOW, Rey, *The Protestant Ethnic and the Spirit of Colonialism*, New York, University Press Columbia, 2002.

- DANCOURT, Michèle, *Dédale & Icare : métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS, 2002.
- DURZAK, Manfred, *Die deutsche Exilliteratur 1933-45*, Stuttgart, 1973.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) (1919)*, trad. par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Gallimard, 1933, (banque de textes classiques),
http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf (consultée le 1 mai 2010).
- GENETTE, Gérard, *FIGURE III*, Paris, Seuil, 1972.
- GREIMAS, A.-J., *Sémantique structurale; recherche de méthode*, Paris, Larousse, [c1966].
- HABERMAS, Jürgen, « Die Moderne – ein unvollendetes Projekt (1980) », dans *Kleine politische Schriften I-IV*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1981, p. 444-464.
- HERMAN David, Manfred Jahn et Marie-Laure Ryan (éds), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge, 2005.
- JAMESON, Frederic, « Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus », dans *Postmoderne im Zeichen eines modernen Wandels*, Andreas Hyussen, Klaus R. Scherpe (éds), Hamburg, 1986, p. 45-102.
- LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits 1*, Paris, Seuil, 1966, p. 89-97.
- LÄMMERT, Eberhard, *Bauformen des Erzählens*, 3^e éd., Stuttgart, 1980.
- LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, trad. du russe par Anne Fournier, préf. d'Henri Meschonnic. [Paris], Gallimard, 1973.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- PINKUS, Gertrud, *Anna Göldin. Letzte Hexe*, Zürich, Swiss Film Collection, Columbus Film, 1991.
- RICOEUR, Paul, « La question de l'ipséité », dans *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- . *Temps et récit*, Paris, Seuil, c1983-1985.
- MAYER, Hans, *Außenseiter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975c, 1981.

- MÜLLER, Christoph, *Ikarus fliegt weiter. Ursprung und Rezeption geflügelter Worte und Sprachbilder*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2001.
- NÜNNING, Vera et Ansgar NÜNNING (éds.), *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2002, coll. « Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium ».
- NÜNNING, Ansgar (éd.), *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden, Eine Einführung*, unter Mitwirkung von Sabine Buchholz und Manfred Jahn, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2004, coll. « Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium ».
- RANKE, Leopold von, « Geschichten der romanischen und germanischen Völker », dans *Sämtliche Werke*, 54 volumes, Leipzig, Duncker und Humblot, 1890.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Rousseau à Charles-François-Frédéric de Montmorency-Luxembourg, maréchal-duc de Luxembourg », dans *Correspondance complète de Rousseau*, Édition critique établie et annotée par R. A. Leigh, Lausanne, Presses Centrales, 1972, tome 15, « Voltaire Foundation », p. 48-69.
- SCHMITT, Hans-Jürgen, *Der Streit mit Georg Lukács*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1978.
- SCHUSCHENG, Dorothe, *Arbeit am Mythos Frau: Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggerts*, Frankfurt a. Main, P. Lang, 1987.
- STEPHAN, Inge, *Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Köln / Weimar / Wien, Böhlau Verlag, 1997.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.