



Université de Montréal

**La vulnérabilité au cœur de l'œuvre d'Aglaja Veteranyi**  
*Réflexions et expérimentations autour d'une œuvre et de sa traduction vers le français québécois*

par  
Gabrielle Ouimet

Département de littératures et langues du monde  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise en arts (M.A)  
dans le programme de littérature et langues modernes  
Section d'études allemandes

juillet 2019

© Gabrielle Ouimet, 2019

\*\*\* Nous aimerions reconnaître que l'université de Montréal est située en territoire autochtone, lequel n'a jamais été cédé. Nous reconnaissons la nation Kanien'kehá:ka comme gardienne des terres et des eaux sur lesquelles elle se trouve. Tiohtiá: ke/Montréal est historiquement connu comme un lieu de rassemblement pour de nombreuses Premières Nations, et aujourd'hui, une population autochtone diversifiée, ainsi que d'autres peuples, y résident.\*\*\*



Université de Montréal  
Section d'études allemandes dans le programme de littérature et langues modernes,  
département de littérature et langues du monde, Faculté des arts et sciences

---

Ce mémoire intitulé

**La vulnérabilité au cœur de l'œuvre d'Aglaja Veteranyi**  
*Réflexions et expérimentations autour d'une œuvre et de sa traduction vers le français  
québécois*

Présenté par

**Gabrielle Ouimet**

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

**Maria Zinfert**  
Présidente-rapporteuse

**Nikola von Merveldt**  
Directrice de recherche

**Manuel Meune**  
Codirecteur

**Barbara Agnese**  
Membre du jury



## Résumé

Le présent mémoire de type recherche-crédation a comme objectif de se pencher sur les lieux de manifestation de la vulnérabilité linguistique dans les œuvres de l'autrice d'expression allemande Aglaja Veteranyi (1962-2002), dont la singularité linguistique découle d'une jeunesse analphabète et apatride.

Dans un premier temps, nous cernerons le caractère composite de la vulnérabilité telle que définie dans les recherches en sciences sociales et en littérature, après quoi nous en observerons les manifestations dans le vécu de l'autrice, puis dans ses œuvres. Nous proposons de parcourir son œuvre selon une trajectoire non linéaire, afin d'y repérer les manifestations de la vulnérabilité et de faire une relecture positive de la notion en contextes littéraires. À partir d'un corpus composé de quatre œuvres littéraires et de documents d'archives, nous dresserons un portrait des manifestations de la vulnérabilité dans les œuvres de Veteranyi au regard 1) des thématiques 2) de la structure narrative 3) de la voix narrative et 4) de l'expression plurilingue.

La situation du français québécois au sein de la francophonie témoigne elle aussi d'une vulnérabilité sur le plan linguistique. Nous proposons de faire dialoguer les deux vulnérabilités afin d'observer le lieu d'inspiration qu'elles constituent dans l'écriture créative. Pour ce faire, nous proposons, dans la partie création du travail, la traduction d'un extrait du roman *Das Regal der letzten Atemzüge* de l'allemand vers le français québécois, en vue de créer un dialogue de type expérimental inspiré de la posture de recherche du « vulnerable writing » (Page, 2017).

**Mots-clés :** Aglaja Veteranyi, vulnérabilité, plurilinguisme, traduction allemand-français, français québécois, autofiction

## Summary

This research-creation thesis focuses on the expression of linguistic vulnerability observed in the work of Aglaja Veteranyi (1962-2002), a Swiss German-Speaking author marked by an illiterate youth and a long period of statelessness.

The first research part aims to identify the composite nature of vulnerability as defined in social science and literature research. Then, we will observe how it manifests itself in the biographical experiences of the author. Finally, we will analyze the reflection of vulnerability in the selected works. We propose to explore Aglaja Veteranyi's literary work according to a non-linear trajectory, in order to trace the apparitions of vulnerability. Based on a corpus composed of four literary works and archival documents, we will draw a portrait of the vulnerability in Veteranyi's work with regard to 1) the themes 2) the narrative structure 3) the narrative voice and 4) the multilingual expression.

The situation of Quebec French within the Francophonie also reflects a linguistic vulnerability. We propose to bring the two vulnerabilities into dialogue in order to observe the source of inspiration they constitute in creative writing. To do this, we attempt, in the creation part of the thesis, the translation of an excerpt from the novel *Das Regal der letzten Atemzüge* from German into Quebec French, in order to create an experimental dialogue inspired by the research posture of “vulnerable writing” (Page, 2017).

**Keywords:** Aglaja Veteranyi, vulnerability, multilingualism, German French translation, Quebec French, autofiction

## Zusammenfassung

Die vorliegende kreative Forschungsarbeit konzentriert sich auf Formen der sprachlichen Verletzlichkeit im literarischen Werk der Schweizer Autorin Aglaja Veteranyi (1962-2002), deren eigenartiger deutschsprachiger Ausdruck von ihrer analphabetischen und staatenlosen Kindheit und Jugend beeinflusst wurde.

Zunächst wird das Konzept der Verletzlichkeit definiert, wie es in der sozialwissenschaftlichen und literarischen Forschung diskutiert wird. Dann werden Erscheinungsformen der Verletzlichkeit in den biographischen und sprachlichen Erfahrungen Veteranyis herausgestellt. Schließlich wird analysiert, wie sich die Verletzlichkeit in den ausgewählten Werken manifestiert. Dabei erfolgt die Untersuchung von Aglaja Veteranyis Werk entschieden nicht-linear, um die Windungen der Verletzlichkeit besser verfolgen zu können. Die Analyse zielt auf eine positive Neuinterpretation des Begriffs der Verletzlichkeit in literarischen Kontexten ab. Ausgehend von einem Korpus aus vier literarischen Werken und Archivdokumenten werden Formen der Verletzlichkeit in Veteranyis Werken in Bezug auf 1) die Themen 2) die Erzählstruktur 3) die Erzählstimme und 4) die Mehrsprachigkeit der Romane untersucht.

Auch die Situation des Quebecer Französisch innerhalb der Frankophonie zeugt von einer sprachlichen Verletzlichkeit. Insofern erscheint es produktiv, beide Äußerungen der Verletzlichkeit in Dialog zu bringen, um sie als Quellen der Inspiration im Schreibprozess zu fassen. Von daher bietet der kreative Teil der Arbeit eine Übersetzung eines Ausschnitts des Romans *Das Regal der letzten Atemzüge* aus dem Deutschen ins Quebecer Französisch. Damit wird ein experimenteller Dialog initiiert, der von der kritischen Haltung des „verletzlichen Schreibens“ inspiriert ist (Page, 2017).

**Schlüsselwörter:** Verletzlichkeit, Mehrsprachigkeit, Übersetzung Deutsch-Französisch, Quebecer Französisch, Autofiktion

# Table des matières

Avant-propos.....	viii
<b>1. Introduction .....</b>	<b>1</b>
1.1. <i>Problématique</i> .....	1
1.2. <i>Justification du corpus</i> .....	4
1.3. <i>Résumé des œuvres choisies</i> .....	6
1.3.1. <i>Warum das Kind in der Polenta kocht.....</i>	6
1.3.2. <i>Das Regal der letzten Atemzüge.....</i>	7
1.3.3. <i>Wörter statt Möbel et Café Papa.....</i>	7
<b>2. État de la recherche : le kaléidoscope de la vulnérabilité.....</b>	<b>9</b>
2.1. <i>Conceptions transculturelles et interdisciplinaires de la vulnérabilité</i> .....	10
2.2. <i>Posture de recherche : « l'écriture vulnérable »</i> .....	12
2.3. <i>L'insécurité linguistique</i> .....	17
2.4. <i>Entre insécurité et vulnérabilité</i> .....	18
<b>3. Biographie linguistique .....</b>	<b>21</b>
3.1. <i>De l'enfance à la vie adulte : sous le signe du plurilinguisme oral</i> .....	21
3.2. <i>Un assemblage artistique hétéroclite : du théâtre à la littérature</i> .....	21
3.3. <i>La fiction comme subterfuge aux traditions biographiques</i> .....	30
3.4. <i>Veteranyi entre réalité et autofiction</i> .....	33
3.5. <i>Le leurre d'une langue maternelle apparemment immuable</i> .....	37
3.6. <i>L'allemand maternel rudimentaire: analyse de l'entretien Eisentür und Tür zur Freiheit</i> .....	42
3.7. <i>Fonder son identité linguistique sur celle de Dieu</i> .....	44
3.8. <i>Incarner l'hybridité de la littérature germanophone contemporaine</i> .....	46
3.9. <i>Une « diglossie migratoire » originale de type post-alphabétisme</i> .....	48
<b>4. Les manifestations de la vulnérabilité dans l'œuvre de Veteranyi.....</b>	<b>52</b>
4.1. <i>Le plurilinguisme littéraire comme mode de transmission d'affects</i> .....	53
4.2. <i>La perspective narrative</i> .....	56
4.3. <i>La création de récits: un moyen pour pallier la vulnérabilité</i> .....	62
4.3.1. <i>La vulnérabilité constitutive des personnages de la Polenta .....</i>	62
4.3.2. <i>La vulnérabilité constitutive des personnages du Regal.....</i>	69
4.4. <i>Les traces de vulnérabilité dans la forme des œuvres</i> .....	75
4.4.1. <i>Une forme hétéroclite comme miroir d'un parcours atypique.....</i>	75
4.4.2. <i>Entre dialogues et narration.....</i>	79
4.4.3. <i>Les listes : une pause dans la narration.....</i>	81
4.4.4. <i>NARRATION PAR EXPOSITION .....</i>	83
4.4.5. <i>Silences musicaux .....</i>	87
<b>5. La traduction: un pont qui rejoint deux vulnérabilités.....</b>	<b>91</b>
5.1. <i>Une posture de traduction de type « empathique rationnelle »</i> .....	91
5.2. <i>Entre usage et norme linguistique</i> .....	95
5.2.1. <i>Variété de langue, registre de langue et ouvrages de référence.....</i>	95
5.3. <i>Analyse des choix de traduction</i> .....	100
5.3.1. <i>Temps de verbe .....</i>	100
5.3.2. <i>Graphie.....</i>	101

5.3.3.	Vocabulaire et particularités lexicales .....	102
<b>6.</b>	<b>Conclusion .....</b>	<b>104</b>
<b>7.</b>	<b>Bibliographie .....</b>	<b>107</b>
<b>8.</b>	<b>Annexe I .....</b>	<b>113</b>
<b>9.</b>	<b>Annexe II: extrait de traduction.....</b>	<b>114</b>
<b>10.</b>	<b>Annexe III: principaux lieux de rédaction.....</b>	<b>134</b>

## Liste des abréviations

Nous utiliserons une forme abrégée pour nommer les deux romans principaux d’Aglaja Veteranyi que nous évoquons le plus souvent, mais conserverons le titre complet des autres œuvres.

<b>Titre complet des œuvres</b>	<b>Titre abrégé</b>
<i>Das Regal der letzten Atemzüge</i>	<i>Regal</i>
<i>Warum das Kind in der Polenta kocht</i>	<i>Polenta</i>

## Remerciements

Mes premiers remerciements vont aux personnes ayant codirigé mon mémoire : Nikola von Merveldt et Manuel Meune qui m'ont soutenue et guidée tout au long du processus de recherche et d'écriture.

Merci à Nikola von Merveldt pour sa présence inspirante et stimulante, merci de m'avoir fait découvrir Aglaja Veteranyi, de m'avoir aidée à mettre en mots des intuitions que je croyais parfois inintelligibles.

Merci à Manuel Meune pour sa présence assurée, pour la minutie de ses commentaires, merci de m'avoir ouvert la porte au merveilleux monde de la sociolinguistique et de la traduction.

Merci à mes parentes de m'avoir soutenue, encouragée, lue, écoutée, dorlotée...

Merci à Verena d'avoir fait entrer l'allemand dans ma vie et de m'avoir alertée: si tu veux écrire, prends garde à ne pas t'embourber dans les analyses littéraires. Je ne l'oublie pas.

Merci à Anis de rester fidèle à son rôle d'avocat du diable et de m'obliger à me confronter sans cesse à l'opinion d'un être rationnel et déterministe qui ne croit pas à l'existence de l'âme.

Merci aux membresses de l'égoïne et à leurs planètes satellites qui ont su, jour après jour, me rappeler les plaisirs épicuriens de l'existence, comme celui des patates douces au four. Mon Verseau ayant chauffé à souhait durant la dernière année, je vous sais gré d'avoir persévéré dans l'entretien de mon côté taureau.

Merci au CRSH et au CCEAE de m'avoir aidée à payer mes patates douces – et bien d'autres choses.

## Avant-propos

« *Me comprend bien qui me comprend de travers.*<sup>1</sup> » Nous pensions que l'affirmation présentait le paroxysme de l'humour d'Aglaja Veteranyi, et qu'en réalité, l'autrice désirait être comprise. Mais au fil de nos recherches, nous sommes venue à en douter. Et sur ce même fil, l'autrice-funambule a amorcé sa marche en réaffirmant la frontière sur laquelle elle tanguait à chaque pas, séparant la réalité vraie d'une réalité marquée par la fantaisie; une réalité veteranyienne. Nous avons alors compris: Aglaja Veteranyi provient d'une réalité qui n'observe que ses propres règles. Dès lors, nous avons commencé à douter de l'humour contenu dans l'adage et à considérer qu'il pourrait s'agir d'une véritable constatation. Elle a confirmé. Nous avons découvert que l'autrice avait réitéré sa volonté: « *S'il vous plaît, comprenez-moi bien de travers.* » [*Bitte missverstehen Sie mich richtig.* » (2018b, p.68)]. Nous nous sommes de suite vouée à la tâche, et avons poursuivi spécifiquement cet objectif : parvenir à la non-comprendre.

---

<sup>1</sup> [Wer mich missverstehet, versteht mich richtig (2018a, p.62)\*]

\*Sauf mention contraire, toutes les références dans le corps du texte ne mentionnant pas de personne autrice s'appliquent à des œuvres de Veteranyi.



# 1. Introduction

## 1.1. Problématique

Dans chaque analyse, chaque article de journal, chaque entrevue, chaque essai de monographie sur l'autrice suisse d'origine roumaine Aglaja Veteranyi (1962-2002), le discours est amorcé par le fragment biographique dans lequel ses œuvres autofictives puisent leur originalité : son enfance vagabonde au sein d'un cirque ambulante. Puisque ce fragment est si riche en symboles et oriente la lecture des œuvres de Veteranyi, nous perpétuerons ici la tradition.

Née dans une famille circassienne où performaient ses parents en tant qu'acrobates, l'autrice naturalisée suisse d'origine roumaine Aglaja Veteranyi (1962-2002) vit une enfance en déplacement à travers l'Europe, l'Afrique et l'Amérique du Sud. Après avoir quitté la Roumanie vers l'âge de sept ans (1969), elle a comme chez-soi une caravane: « Ici, tous les pays sont à l'étranger. [...] Mais dans la caravane, c'est chez nous. » (2004, p.14) [Hier ist jedes Land im Ausland. [...] Aber im Wohnwagen ist das Zuhause. (1999, p.10)]. Acclamé par la critique, son premier roman à caractère autofictif, *Warum das Kind in der Polenta kocht* (1999), puise son originalité dans le fragment biographique de son enfance au sein du cirque – cette plateforme artistique dont la pluralité linguistique, territoriale et culturelle constitue l'un des premiers lieux d'appartenance de Veteranyi, ayant fortement imprégné son imaginaire.

Analphabète jusqu'à l'âge de dix-sept ans, l'autrice vit une grande partie de sa jeunesse sous le signe d'un plurilinguisme oral – d'abord constitué du roumain (langue maternelle), de l'espagnol, et de quelques mots de hongrois (langue paternelle et de son patronyme qu'elle n'apprendra jamais véritablement) – qui témoigne d'un assemblage identitaire complexe. Son installation en Suisse germanophone en 1979 marque un ancrage linguistique et territorial définitif qui lui offrira un outil d'écriture (l'allemand standard) mettant fin à sa période analphabète. De cette posture exophone – c'est-à-dire que Veteranyi n'écrit pas dans sa langue maternelle – découle un dialogue interculturel qui confronte le lectorat (suisse) germanophone à des références culturelles « autres » provenant d'un vaste passé migratoire. S'étant installée en Suisse, la famille Veteranyi s'inscrit dans une vague d'immigration d'après-guerre en terre germanophone (Suisse, Allemagne, Autriche), dont découle une littérature migrante qui donne

lieu à une forme d'hybridation – linguistique, stylistique et culturelle. Elle ouvre les frontières de la littérature germanophone, qui devient dès lors de plus en plus composite, étant écrite par des personnes autrices ayant divers bagages linguistiques (voir à ce sujet *Exophonie*, 2007). Du fait de la complexité des phénomènes d'hybridité, de mouvance et de pluralité qui ponctuent l'art d'Aglaja Veteranyi comme celui de plusieurs autres personnes autrices germanophones de son époque, nous proposons d'introduire la notion de « vulnérabilité » qui capture certes cet état pluriel, caractéristique de la poétique singulière de l'autrice, mais lui confère un cachet distinctif, adapté à sa réalité intime.

Dès nos premières lectures de ses œuvres, nous avons constaté que Veteranyi avait recours à des techniques singulières de mise en forme du texte, comme pour pallier certains manques du langage. Ses œuvres sont ponctuées d'importantes composantes visuelles où le rôle du point est généralement soutenu par un retour à la ligne, le rôle du paragraphe par l'insertion d'une page blanche, et le rôle des guillemets est remplacé par l'écriture de mots entiers en lettres majuscules. Néanmoins, ces composantes littéraires se distinguent d'une modélisation de la langue de type dadaïste, par exemple – motivée par une volonté de renouveler les modes d'expression et d'opérer une rupture avec une culture artistique plus traditionnelle. Chez Veteranyi, elles sont absolument nécessaires. En effet, de la marginalité de son parcours linguistique résulte une vulnérabilité marquée par les pérégrinations de sa jeunesse analphabète plurilingue; par sa maîtrise des langues, longtemps sous leur forme orale uniquement; par le fait qu'elle ne fera jamais partie d'un groupe linguistique majoritaire. Au reste, sa position d'autrice exophone crée un lieu d'expression de la vulnérabilité dans sa littérature, puisque sa langue maternelle (le roumain) est momentanément mise de côté, et que la première langue d'acquisition est généralement considérée comme celle dans laquelle on peut s'exprimer librement, avec toute sa puissance (cf. Geeraerts, 2003, p.291)

Particulièrement tangible dans la sphère linguistique, cette vulnérabilité migrante fait écho à une vulnérabilité familiale plus vaste (pensons seulement à la précarité physique vécue par les artistes de cirque qu'étaient ses parents). À elles toutes, elles constituent une riche source d'inspiration pour les œuvres autofictives de Veteranyi, autant dans le style d'écriture que dans

les thématiques abordées. L'autrice l'affirmera elle-même : « Tant que je reste vulnérable, je peux continuer à écrire.<sup>2</sup> » [« Solange ich verletzlich bleibe, kann ich weiterschreiben.<sup>3</sup> »]

Récemment entrée dans le monde universitaire, la notion de vulnérabilité est devenue une catégorie d'analyse permettant de définir des groupes ou personnes qui se trouvent dans des situations sociales désavantageuses. Dans le présent travail, nous cherchons à comprendre sous quelles conditions la vulnérabilité peut devenir une caractéristique essentielle à la pratique artistique et à la reconnaissance identitaire de groupes ou personnes marginalisées. Il s'agira de témoigner du lieu d'inspiration que peut constituer la vulnérabilité dans l'art, en proposant une relecture positive/méliorative de la notion qui, dans les sciences sociales à tout le moins, est généralement analysée en fonction de ses conséquences dommageables.

Or, que devient la vulnérabilité linguistique contenue dans la langue lorsqu'elle est confrontée à une traduction? Parvient-elle à survivre à la transposition linguistique ou cette dernière tend-elle à l'invisibiliser? Bien que chez Veteranyi, elle soit majoritairement contenue dans la mise en forme et le (timide) plurilinguisme des œuvres – caractéristiques structurelles facilement transposables d'une langue à l'autre –, elle prend ses sources dans une situation linguistique complexe qu'il est impossible, pour la personne traductrice, de comprendre de l'intérieur et d'incarner pleinement. S'il est improbable de parvenir à la recréer fidèlement, il est néanmoins envisageable d'en incarner une autre: en l'occurrence notre propre situation de vulnérabilité.

Si la vulnérabilité linguistique veteranyienne nous a si profondément marquée, c'est qu'elle a aussitôt fait écho à celle que nous pouvons nous-même ressentir, en tant que locutrice du français québécois. Appliquée à la linguistique, la notion de vulnérabilité, comme elle est définie dans les recherches actuelles en sciences sociales et en philosophie, fait écho à celle d'insécurité, à laquelle le locutorat<sup>4</sup> du français québécois n'échappe pas : il entretient une relation épineuse avec sa propre variété de français dont le standard n'a pas la même valeur que celui du français hexagonal au sein de la francophonie. Dans cette perspective, nous avons opté

---

<sup>2</sup> Sauf indication contraire, toutes les traductions vers le français sont nos traductions.

<sup>3</sup> Aglaja Veteranyi, citée par Felix Epper. «Solange ich verletzlich bleibe, kann ich weiterschreiben». *Felix' literarisches Universum*, 2000. URL: <http://www.felu.ch/portrait1.html> (consulté le 20 novembre 2018)

<sup>4</sup> Nous utilisons le néologisme *locutorat* pour parler de l'ensemble des personnes qui parlent une langue donnée. Nous visons l'utilisation d'un langage épïcène autant que possible.

pour un mémoire de type recherche-crédation comme laboratoire de la vulnérabilité dans l'écriture créative.

Dans le cadre de la partie recherche du mémoire, nous nous pencherons sur le caractère composite de la vulnérabilité et poserons les bases de notre méthodologie de recherche basée sur le concept de « l'écriture vulnérable » (Page, 2017). Nous observerons ensuite les manifestations de la vulnérabilité dans le vécu de l'autrice puis dans ses œuvres. Dans la partie création, nous traduirons un extrait du dernier roman de Veteranyi de l'allemand vers le français québécois : ayant fait l'objet d'une publication posthume, *Das Regal der letzten Atemzüge* (2002) est central dans nos recherches sur la vulnérabilité. Nous engagerons un dialogue de type expérimental à visée comparatiste entre la vulnérabilité linguistique veteranyienne et la vulnérabilité sociolinguistique du locutorat du français québécois, portée par la personne traductrice. Il s'agira d'adopter une posture de traduction « empathique rationnelle » (Collombat, 2010) qui nous permettra de passer outre les simples aspects linguistiques du texte pour faire se rencontrer deux situations linguistiques singulières.

## **1.2. Justification du corpus**

Outre une série de micronouvelles et courtes proses publiées dans des journaux et anthologies, Veteranyi écrit trois romans dans l'ordre suivant : *Warum das Kind in der Polenta kocht* (première publication en 1999), *Vom geräumten Meer, den gemieteten Socken und Frau Butter* (première publication en 2004) et *Das Regal der letzten Atemzüge* (première publication en 2002). Deux recueils de textes inédits feront l'objet d'une publication posthume (*Wörter statt Möbel* et *Café Papa*, 2018) et rassemblent des textes ayant été écrits entre les années 1980 et 2002. Les deux recueils prennent la forme d'un assemblage de courts textes provenant de divers genres littéraires comme la poésie, le drame, la micronouvelle, et contiennent même des « dictons et conseils pratiques » (« Sprüche und Tipps ») qui consistent généralement en de courtes phrases de style proverbial et de facture illogique : « La réalité doit être apprise » (2018a, p.72) [« Realität muss gelernt werden. »] ou encore « Me comprend bien qui me comprend de travers. » (2018a, p.62), qui témoignent de l'originalité du projet veteranyien, révélateur d'un esprit empreint d'une riche fantaisie créatrice.

À n'en pas douter, chacun de ses écrits porte la trace de la vulnérabilité. Néanmoins, suite à notre prise de connaissance de son œuvre entière, nous avons procédé à une sélection

rigoureuse des extraits les plus significatifs pour l'analyse de la vulnérabilité. Constitueront le point central de notre analyse son premier et son dernier roman (*Warum das Kind in der Polenta kocht*<sup>5</sup>, 1999 et *Das Regal der letzten Atemzüge*<sup>6</sup>, 2002) qui dessinent le portrait d'une existence familiale portée par d'importantes vulnérabilités « sociales » et « constitutives » (Nussbaum, 1990). Ils constituent de ce fait un cycle d'écrits qui introduit et clôt la vulnérabilité, allant de la vulnérabilité fondamentale de l'enfance (représentée par Veteranyi-enfant dans la *Polenta*) jusqu'à la vulnérabilité d'un corps âgé en phase terminale (représentée par la tante dans *Das Regal*). Les deux recueils mentionnés ci-haut feront aussi partie de notre corpus, puisque le style d'écriture de l'autrice y est à son paroxysme et que leur forme composite met en relief la poétique de la vulnérabilité linguistique introduite dans les romans.

L'entreprise littéraire assez prolifique de l'autrice a fait l'objet de peu d'analyses, et seul son premier roman a connu une couverture médiatique substantielle. Vu le peu de littérature secondaire publiée à son sujet, nous avons cru essentiel de faire un séjour de recherche aux Archives littéraires suisses à Berne (ALS) où est conservé l'entièreté de son fonds d'archives : compuscrits, textes inédits, documents audiovisuels, plus de quatre-vingts cahiers de notes personnels, interviews réalisées avec l'autrice et son entourage immédiat – notamment avec son partenaire de vie et de création théâtrale Jens Nielsen, qui offre une perspective intimiste sur Veteranyi et son œuvre –, etc. La consultation des documents d'archives nous a permis d'accéder à une quantité importante de matériel non publié que nous intégrerons à notre corpus.

Dans la partie création du travail, nous proposons la traduction d'un extrait de *Das Regal der letzten Atemzüge* qui se trouve en annexe suivi de l'extrait en langue originale (voir *Annexe II : extrait de traduction*, p.118). L'objectif de rendre accessible une plus grande partie de l'œuvre de Veteranyi au monde francophone nous motive à choisir un texte qui n'a pas encore été traduit. *Warum das Kind in der Polenta kocht* a déjà fait l'objet de traductions vers plus de neuf langues, dont le français (2004), ce qui n'est pas le cas du *Regal*, non plus que des deux recueils. Néanmoins, à l'inverse du *Regal*, ces derniers ne contiennent pas exclusivement des écrits narratifs : rappelons-le, ils rassemblent des drames, de la poésie, des dictons qui ne

---

<sup>5</sup> Le roman fut traduit vers le français en 2004 par la traductrice d'origine suisse Marion Graf sous le titre : *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta*.

<sup>6</sup> Le roman n'a pas été traduit vers le français, mais l'une des traductions possibles du titre serait *L'étagère des dernières respirations*.

mélangent pas systématiquement dialogues et narration comme c'est le cas d'une écriture de type « romanesque ». Dès lors, la traduction d'un roman vers le français québécois est plus à même d'alimenter une réflexion sur le registre de langue à utiliser pour les parties narratives. La traduction de drames ne le permettrait pas, puisqu'ils ne contiennent généralement que des dialogues – dans lesquels l'utilisation d'une variété dialectale n'a pas à être justifiée.

Les œuvres qui bâtiront le corpus partagent des thématiques qui tournent autour des expériences biographiques de l'auteure; nommons seulement les arts de la scène (le cirque en tant que lieu physique et discipline, les spectacles de variétés, le théâtre), la migration et l'immigration (en Suisse), le personnage de Dieu ou encore la mort. Néanmoins, chacune des œuvres traite des sujets sous une perspective différente. Afin d'orienter la lecture, nous proposons ci-dessous un résumé introductif des œuvres qui constituent le corpus.

### **1.3. Résumé des œuvres choisies**

#### ***1.3.1. Warum das Kind in der Polenta kocht***

La *Polenta* met en scène l'enfance d'Aglaia Veteranyi née en 1962 en Roumanie, ayant vécu au sein du cirque ambulant. La perspective narrative enfantine autofictive – qui prend la forme d'un certain type de monologue intérieur – rend justice à l'imaginaire pictural de Veteranyi-enfant, tiraillée entre le monde excentrique du cirque et la dureté d'un quotidien vagabond constamment à l'étranger. Le lectorat suit les déplacements du cirque jusqu'à l'installation de Veteranyi-adolescente et de sa mère en Espagne, où l'art du cirque laisse sa place aux spectacles de variétés dans lesquels performe la narratrice. La relation problématique mère-fille est mise en parallèle avec la quasi-absence du père, et plusieurs analepses mettent en scène des épisodes familiaux vécus dans la Roumanie mal en point de Ceausescu (difficulté à obtenir de la nourriture, pauvreté, etc.). Le schéma narratif – qui consiste plutôt en une progression associative de situations qu'en une suite chronologique d'événements – ne construit pas d'intrigue à proprement parler. Le livre est narré depuis le point de vue d'une enfant qui appréhende le monde selon son propre imaginaire. Les membres de la famille (le père, la mère, la sœur et la tante) ne transportent pas moins l'illusion d'un monde idéalisé où la famille serait riche; où elle posséderait une grosse maison; où Veteranyi serait une vedette de cinéma. Les images de type surréaliste sont fortement inspirées de tableaux réels auxquels Veteranyi était quotidiennement confrontée, comme celui de sa mère suspendue par les cheveux au plafond du

chapiteau de cirque qui, d'ailleurs, inspire le titre du premier roman, nous verrons dans quelle mesure (voir section 4.3.1, *La vulnérabilité constitutive des personnages de la Polenta*).

### ***1.3.2. Das Regal der letzten Atemzüge***

En conservant la même perspective narrative que dans le *Polenta*, Veteranyi pose un nouveau regard sur la vie familiale morcelée et recomposée en Suisse germanophone (le père et la sœur ne font plus partie de l'intrigue et deux nouveaux oncles entrent en scène). La perspective enfantine perd nécessairement en force puisque Veteranyi la concilie avec son personnage de femme adulte. Elle thématise la mort à travers le processus de décès de la tante – allant de la fin de sa maladie jusqu'aux rites funéraires de tradition orthodoxe qui suivent le décès. L'action qui se déroule majoritairement dans un hôpital est parsemée d'analepses et de digressions qui racontent des événements antérieurs ou parallèles vécus par la famille, comme le processus d'acquisition de la citoyenneté suisse, la réalité hospitalière, l'apprentissage obligé de langues étrangères, etc.

### ***1.3.3. Wörter statt Möbel et Café Papa***

Les recueils revisitent plusieurs thématiques introduites par Veteranyi dans ses romans autobiographiques : la relation mère-fille, la nourriture, l'imagination vs la réalité, le cirque ou encore le lieu d'appartenance. Ce dernier est thématisé dans la micronouvelle *Hier, wo ich wohne*<sup>7</sup> (2018a, p.18) ainsi que dans *F wie Heimat*<sup>8</sup> (2018a, p.17) qui évoque la caravane faisant office de chez-soi pour Veteranyi : « Elle monta dans son pays d'origine. » [« Sie stieg in ihre Heimat » (2018a, p.17)]. Plusieurs courts textes contenus dans *Wörter statt Möbel* décrivent des événements sans véritable intrigue et débrident la fantaisie que les romans suggèrent, en évoquant la profonde absurdité de l'existence : « Jesus va être rénové. » [« Jesus wird renoviert. » (2018a, p.86)] ou encore « Ce n'est pas tout le monde qui peut se permettre de mourir. Ce n'est pas tout le monde qui a le temps pour ça. » [« Nicht alle Menschen können sich das Sterben leisten. Nicht alle haben Zeit dazu. » (2018a, p.86)] *Café Papa* se résume à quatre

---

<sup>7</sup> « Ici, là où j'habite »

<sup>8</sup> « F comme dans chez-soi »

fragments plus substantiels qui se rapportent tous au passé de Veteranyi en Roumanie, et dont certains n'ont pas été menés à terme. Sur le tapuscrit du fragment qui donne son nom au recueil (*Café Papa*), Veteranyi avait annoté : « Ébauche d'un roman sur le père. » [« Entwurf zu einem Roman über den Vater. <sup>9</sup>»]

---

<sup>9</sup> Jens Nielsen. Postface de *Café Papa*. Lucerne : éditions Der gesunde Menschenversand, 2018. p.147.



## 2. État de la recherche : le kaléidoscope de la vulnérabilité

Depuis le début du 21<sup>e</sup> siècle, la notion de vulnérabilité est de plus en plus prise en compte dans les sciences naturelles et les sciences sociales. Ayant fait son apparition dans les années 1980, elle reste quelque temps dans l'ombre et passe, au tournant du siècle, de quasi méconnue à incontournable. Aujourd'hui, elle inspire une quantité notable de projets de recherche, de colloques, de publications scientifiques et de plans d'action gouvernementaux (voir Brodriez-Dolino à ce sujet). Une majorité de personnes chercheuses qui se penchent sur le sujet interprète les crises sociales actuelles comme une cause directement liée à l'augmentation de la précarité sociale, qu'elle soit linguistique, culturelle, liée à l'emploi, à l'âge, au genre, etc. – en l'occurrence intersectionnelle –, ce qui justifie le boom du concept de vulnérabilité dans le monde universitaire. Néanmoins, la vulnérabilité reste plutôt inexplorée dans les domaines de la littérature et de la traduction, mais la définition qu'en font la sociologie et la sociolinguistique – dans lesquelles il est plutôt question d'insécurité linguistique que de vulnérabilité – nous permettra d'en saisir les contours et de l'appliquer à la situation linguistique singulière d'Aglaia Veteranyi ainsi qu'à celle du français québécois. En plus de l'intérêt qu'offrent les définitions mêmes de la vulnérabilité, le simple fait de sa popularisation depuis les vingt dernières années nous confirme l'importance d'étendre la notion à de nouveaux domaines.

Dans les prochaines lignes, nous procéderons à une définition opérationnelle de la notion de vulnérabilité, après quoi nous esquisserons les contours de notre méthodologie de recherche fondée sur le concept du « vulnerable writing » élaboré par Tiffany Page (2017). Dans un second temps, nous définirons la notion d'insécurité linguistique. Notion phare dans l'analyse de l'autodétermination des groupes linguistiques minoritaires, le phénomène d'insécurité linguistique tel que défini par le sociologue Pierre Bourdieu (1982) et la linguiste Anne-Marie Beaudoin-Bégin (2015) décrit avec justesse la perception qu'a une grande partie du locutorat du français québécois de sa propre variété de langue. Néanmoins, il ne convient pas à la situation particulière de Veteranyi, notamment parce qu'il désigne le sentiment vécu par une minorité qui fait face à un groupe linguistique majoritaire, ce qui n'est pas le cas de Veteranyi qui n'appartient à aucun groupe linguistique majoritaire ou minoritaire, mais qui, d'une certaine façon, constitue son propre groupe. Qui plus est, l'autrice ne fait part d'aucune insécurité face à son expression linguistique marginalisée qu'elle conçoit – bien que vulnérable et marginale –

comme une force et non comme une faille, nous y viendrons. C'est la raison pour laquelle nous opterons pour le terme « vulnérabilité » qui, dans son acception linguistique, touche également la sphère communicationnelle et ce, notamment chez les personnes issues de l'immigration ou les personnes n'appartenant à aucun groupe linguistique majoritaire. Elle touche également – mais autrement – les groupes linguistiques dont la langue d'élocution principale diffère significativement du standard de l'écrit.

## **2.1. Conceptions transculturelles et interdisciplinaires de la vulnérabilité**

Loin de nous l'objectif de dresser une liste exhaustive des différentes approches et modèles théoriques de la vulnérabilité sociale actuellement en vogue, il s'agira d'en tracer le portrait général afin d'en faire ressortir les caractéristiques applicables à la vulnérabilité linguistique dans la littérature et la traduction. L'aspect multidisciplinaire de la notion fait non seulement partie intégrante de sa définition, mais il entraîne une pluralité de significations divergentes. La chercheuse en philosophie Marie Garrau aborde la difficulté d'un nouveau départ pour la vulnérabilité, qui ferait fi des définitions établies dans les domaines connexes (les sciences sociales). On ne peut la dissocier de son contexte d'émergence en tant que problématique de recherche : « [...] une conception philosophique de la vulnérabilité ne peut être élaborée sans prise en compte des analyses que les sciences sociales consacrent aux formes que celle-ci revêt dans les sociétés [...] » (Garrau, 2013). Comme pendue par les cheveux au plafond d'un chapiteau de cirque, la littérature se trouve dans la même position inconfortable que celle de la philosophie vis-à-vis du concept de vulnérabilité. Elle n'a d'autre choix que de s'inspirer des définitions antérieures pour finalement s'ancrer dans le domaine.

Les sciences sociales observent la vulnérabilité d'un œil critique et tendent à faire état des conséquences concrètes qu'elle engendre afin d'y proposer des solutions :

*Quand elle est utilisée par les sociologues, la catégorie de vulnérabilité n'est pas utilisée comme une catégorie anthropologique permettant de décrire une structure d'existence commune et universellement partagée ; elle est plutôt mobilisée comme une catégorie analytique et critique permettant de cerner les effets négatifs produits sur les sujets sociaux par certaines formes d'organisation sociale à un moment historique donné. (Garrau, 2013)*

Il est question de vulnérabilité lorsque l'organisation sociale « ne suffit pas pour assurer à tous les membres d'une société une forme minimale d'autonomie ni la possibilité de participer à la vie sociale et politique sur un pied d'égalité. » (Garrau, 2013). L'approche sociologique cherche à identifier les effets négatifs d'une situation de vulnérabilité sur l'individu, et entreprend d'indiquer s'il serait bénéfique ou non d'agir pour transformer la situation donnée. Cette perspective sous-entend l'éventualité que des changements puissent être apportés à toutes situations jugées comme vulnérables pour les améliorer. Mais qu'en est-il des vulnérabilités inhérentes à la condition humaine?

Chercheuse phare s'étant penchée sur la vulnérabilité en philosophie, la penseuse américaine Martha Nussbaum distingue deux types de vulnérabilité : la vulnérabilité constitutive et la vulnérabilité sociale. La première déclinaison du terme réfère aux limites fondamentales de l'individu en sa qualité d'être fragile; « capable et vulnérable » (Nussbaum, 1990) :

*Vulnérable, il l'est d'abord en raison des limites dont il est naturellement porteur et qui sont déterminées par son équipement biologique : l'être humain est mortel, sensible à la douleur et à la dégénérescence ; mais il l'est également au sens où il est en proie à des besoins qui ne peuvent être satisfaits sans la médiation de l'environnement naturel et social, et porteur de capacités spécifiques – telles que la raison pratique et la capacité à se lier – dont le développement requiert deux conditions : que l'environnement naturel le permette et que l'environnement social y contribue effectivement. (Nussbaum dans Garrau, 2013)*

Selon cette perspective, il convient d'observer la vulnérabilité constitutive comme une caractéristique naturelle, universelle et fondamentale à chaque individu, activée ou non par le contexte dans lequel il se trouve. Le caractère mortel de l'être humain en est l'une des manifestations les plus frappantes; la mort étant un phénomène inévitable qui s'active tôt ou tard.

En matière de vulnérabilité sociale, la précarité est généralement « induite par des arrangements politiques contingents » (Garrau, 2013), dans le cas où les *capabilités*<sup>10</sup> d'une

---

<sup>10</sup> L'approche des capabilités élaborée par Amartya Sen (1992) entreprend d'indiquer ce qu'une personne est en mesure de réaliser en fonction des moyens mis à sa disposition, donc la liberté qu'elle a de choisir son mode de vie. Par moyens, il entend les biens, la possibilité de subvenir à ses besoins primaires comme manger, se déplacer, lire et écrire, etc. Or, dans le cas d'Aglaja Veteranyi, c'est précisément le fait de ne pas savoir lire et écrire qui l'a placée dans une situation de précarité linguistique.

personne au sein d'un groupe seraient réduites en raison d'inégalités sociales. L'appartenance à un groupe stable, qu'il soit linguistique ou culturel, ainsi que la possibilité de participer à son organisation agissent comme facteurs de réduction de la vulnérabilité.

La vulnérabilité constitutive est loin d'être la seule à avoir le potentiel de se produire quotidiennement. Une majorité de situations vulnérabilisantes à l'échelle sociale revêt aussi un caractère latent, en ce que la vulnérabilité existe, sans nécessairement qu'elle n'ait à se manifester régulièrement pour être définie comme telle. Pensons simplement à un individu qui ne maîtrise pas la langue de la majorité locale, et qui est contraint de s'exprimer dans cette langue peu maîtrisée pour se faire comprendre. La précarité linguistique qui en découle reste latente ou « potentielle » jusqu'à ce qu'elle se manifeste, lorsque l'individu en question est confronté à une situation de communication translinguistique. À la différence de la vulnérabilité constitutive, la vulnérabilité sociale résulte généralement d'une situation dialogique entre deux partis. Or, si l'un des partis est considéré comme vulnérable, c'est nécessairement que l'autre est avantagé. L'individu maîtrisant la langue majoritaire locale court moins le risque de rester incompris et se trouve dans une position linguistique favorisée. Dans l'objectif de créer un échange plus égalitaire, l'individu avantagé pourrait choisir, le temps d'un dialogue, d'adopter lui-même une posture vulnérable, en faisant preuve d'une ouverture toute particulière. Il s'agirait de remettre en question l'avantage que lui procure la maîtrise de sa propre langue, en l'occurrence en déployant un effort marqué pour adapter son propre mode d'élocution à celui de la personne interlocutrice. La vulnérabilité dialogique se verrait alors amenuisée et la communication défailante avantagée. Plus encore, l'adoption d'une telle posture de la part de la personne en position dominante permet d'établir un dialogue transculturel ou translinguistique de type empathique, ce que nous proposons de faire dans le cadre de la traduction de l'extrait du *Regal*, sans pour autant insinuer que nous nous trouvons dans une situation particulièrement avantagée par rapport à Veteranyi (voir section 5.1, *Une posture de traduction de type « empathique rationnelle »*).

## **2.2. Posture de recherche : « l'écriture vulnérable »**

C'est un dialogue de type empathique que propose Tiffany Page dans sa pratique méthodologique de recherche qu'elle nomme « l'écriture vulnérable » (« vulnerable writing »). Découlant d'approches féministes, queer et postcoloniales, la notion prend sa source dans les

problématiques liées aux recherches transculturelles, qu'elles soient sociologiques, anthropologiques, littéraires ou autres<sup>11</sup>, où la personne chercheuse prend la responsabilité de « rendre justice » au vécu de l'Autre selon une perspective et un système de codes complètement différents. Dans le cadre de ses recherches en sociologie, Page donne l'exemple d'une femme mariée et mère de quatre enfants qui a fui la guerre civile en Syrie pour s'installer au Liban. Elle y a obtenu le statut de réfugiée, l'a rapidement perdu et s'est immolée devant le bureau de l'ONU. La problématique d'interprétation de cette histoire – à savoir si cette dernière relève d'une volonté politique, personnelle, liée à la famille, ou autre – fait naître un questionnement chez Page qui cherche une méthode à employer pour rendre justice à la vie d'individus en situation de vulnérabilité dont l'analyse du passé et des expériences selon un point de vue extérieur est fondamentalement problématique, voire impossible. C'est dans cette mesure qu'elle développe la méthode de l'écriture vulnérable.

Dans une perspective anti-oppressive, l'écriture vulnérable a comme objectif de prévenir la violence pouvant survenir dans certains types de recherches transculturelles, notamment celles qui ont comme sujet des individus se trouvant dans une situation de vulnérabilité : « textual and methodological strategies that approach the translation and narration of accounts and stories about the lives of others, without permission or consent, are inherently vulnerable. » (Page, 2017) Dans son article *Vulnerable Writing as a Feminist Methodological Practice*, elle esquisse les contours d'une approche méthodologique ayant comme visée de lutter contre d'éventuelles formes de suprématie – suprématie intellectuelle, suprématie d'un système de codes sur un autre, suprématie linguistique. Il s'agit, en tant que personne chercheuse, d'adopter une posture permettant de prendre conscience de la fragilité qui découle de la différence de repères entre l'analyste et la personne analysée : « As well as exposing the fragility of knowledge assembly, a vulnerable methodology might be closely positioned with questioning what is known, and what might come from an opening in not knowing. » (Page, 2017) Pensée à l'origine pour la mise par écrit des résultats de recherches en sciences sociales, cette posture peut être élargie à toute forme de narration de l'histoire d'autrui dont nous ne sommes pas à même de connaître tous les détails, même à la suite de minutieuses recherches :

---

<sup>11</sup> Notre recherche revêt un double caractère transculturel. D'abord sur le plan du dialogue qui ressort de notre analyse d'Aglaja Veteranyi, ensuite sur le plan de la culture composite et plurielle de Veteranyi elle-même.

*I use the term 'vulnerable writing' to describe the process of explicating and recognizing vulnerability in writing. While all research involves aspects of vulnerability and forms of not-knowing, I put forward the notion of vulnerable writing as a means in which to engage specifically in recognizing this aspect within the research process. (Page, 2017)*

Pour ce faire, Page suggère de faire appel aux affects de la personne chercheuse dans l'objectif de dresser un portrait global du sujet et de comprendre les subtilités qui ne sont pas explicitement données à voir ou faciles à interpréter. La méthode de recherche, que Page considère elle-même comme une forme de dialogue, consiste d'abord en l'expression d'une réceptivité face à l'objet d'analyse et aux affects qui en découlent : « being open to being affected by that which one cannot know or feel. » (Page, 2017) Cette posture de type empathique, qui appelle une ouverture affective particulière, part de la prémisse que chaque situation renferme une part d'indicible :

*One implication for vulnerable methods is the contested forms of intimacy that are produced in the labour of research, and how the sensory and affective experiences of such labour are often left out of discussions of methodology (ibid.). Is there a place for communicating the intangible qualities of the emotional feelings that I experienced in working [...]? (Page, 2017)*

En d'autres termes, l'écriture vulnérable consisterait en une médiation entre la disposition empathique de la personne chercheuse et ses résultats de recherche plus objectifs affichant une valeur scientifique :

*[...] distinguish between knowledge as always being a means of knowing how and the potential of knowledge as a 'falling short', which can occur through the receptivity and openness that emerges from the vulnerability of 'not knowing in advance' how to respond to the 'unpredictable demands' of those unfamiliar to us. (Page, 2017)*

Cette posture ne se limite pas aux études sociologiques ni aux recherches transculturelles, mais s'applique à la relation entre le Soi (en tant que personne chercheuse) et l'Autre (en tant qu'objet d'étude), peu importe la distance qui les sépare. Fidèle à une perspective anti-oppressive, la méthodologie suggère de se vulnérabiliser soi-même pour créer un dialogue plus égalitaire avec l'Autre.

Dans le cadre de nos recherches, nous observons une double application de cette posture. L'une que nous avons choisi d'adopter, et l'autre adoptée par Veteranyi elle-même. L'écriture autofictive – à tout le moins dans le cas de l'autrice – consiste justement en une rencontre avec son propre passé et ses origines; avec l'Autre. Le « changement d'identité » auquel Veteranyi

fait face lors de son passage à la vie adulte (voir section 3.4, *Veteranyi entre réalité et autofiction*) corrobore l'hypothèse: depuis sa perspective autobiographique d'autrice, elle porte un regard nouveau sur son propre vécu. Veteranyi-autrice met en œuvre sa vulnérabilité lors du processus de rencontre avec un Soi passé. Elle affirme se placer dans une position où elle offre à l'enfant en elle un médium d'expression (l'allemand standard), et le laisse s'exprimer selon ses propres codes (voir section 4.2, *Perspective narrative*, pour l'analyse de la poétique de l'enfance) :

*Certes, je suis une adulte. Mais je suis convaincue que j'avais déjà plusieurs images quand j'étais enfant – mais que je n'avais pas la conscience et la langue pour les raconter. J'ai tendu la main et j'ai donné le langage à l'enfant en moi, et l'enfant m'a donné les images.*

*[Ich bin nun mal eine erwachsene Frau. Ich bin aber überzeugt, dass ich viele Bilder schon als Kind hatte – nicht aber das Bewusstsein und die Sprache, sie zu erzählen. Ich habe dem Kind in mir die Hand und die Sprache gegeben, und das Kind hat mir die Bilder gegeben.<sup>12</sup>]*

La remise en doute systématique des certitudes est centrale dans l'approche en question et participe de la vulnérabilité dans laquelle se place la personne chercheuse.

C'est précisément pour désigner cette relation problématique entre le Soi et l'Autre, qui prend la forme d'un processus – ou d'une pratique – plutôt que d'une finalité, que le philosophe français Jacques Derrida propose le néologisme « différance » (1967), qui marque l'idée de continuité en désignant spécifiquement le glissement ou la transformation perpétuelle des signifiants; il désigne un processus qui est en train de s'établir. Il n'est donc plus question d'un signifié transcendantal, comme c'est le cas de la différence qui marque l'écart entre deux éléments dont l'identité est fixée. La pluralité linguistique veteranyienne en tant qu'ensemble composite en évolution est indissociable de sa qualité de processus, puisqu'elle découle spécifiquement de multiples changements de lieux d'habitation, ce qui l'oblige constamment à remodeler les contours de son identité linguistique. Un tel glissement identitaire est particulièrement tangible dans certaines situations d'immigration où est susceptible de s'opérer une transformation du statut des langues – pensons à toutes les personnes migrantes ayant quitté

---

<sup>12</sup> Aglaja Veteranyi. Interview avec Adrian Rikling. « Knoblauchgewürzte Poesie ». *Saiten*. Archives littéraires suisses, Berne, boîte VET-D-2-b-02-02-c.

leur pays relativement tôt, pour qui la langue maternelle devient une sorte de langue étrangère. L'analyste Raymond Lamboley paraphrase avec justesse la différence comme permettant de « débusquer les écarts différentiels cachés dans les héritages culturels et de les sauver dans leur originalité.<sup>13</sup> » Nous retiendrons l'idée de « sauver les héritages culturels dans leur originalité », c'est-à-dire dans leur processus de différenciation d'avec une norme ou une situation majoritaire, puisqu'elle suit le même chemin que la posture de recherche de l'écriture vulnérable.

En somme, l'écriture vulnérable sert une situation de recherche transculturelle ou un dialogue inégal entre deux membres de la même culture. Elle guide la posture de recherche que nous adoptons et justifie la traduction que nous proposons, qui découle spécifiquement d'un processus de vulnérabilisation de notre situation linguistique, c'est-à-dire que l'insécurité du locutorat du français québécois<sup>14</sup> est mise en œuvre et sert notre travail (voir section 5.2, *Entre usage et norme linguistique*). Du fait que la valeur accordée au standard de français québécois n'est pas la même que celle accordée au standard hexagonal au sein de la francophonie, il est plutôt rare que le locutorat du français québécois assume sa propre variété de langue à l'écrit, surtout dans le cas de textes narratifs ou scientifiques. Tandis que la vulnérabilité, héritière de la différence, pose les bases d'une posture de recherche, le sentiment d'insécurité, quant à lui, résulte d'un manque de confiance linguistique, généralement collectif, qui ne se règle pas par une transformation de la situation linguistique en question, mais par une acceptation de sa marginalité.

---

<sup>13</sup> Raymond Lamboley. « Derrida et la « différence » aux sources de notre culture ». *Revue d'éthique et de théologie morale*. no. 234, 2005 : p. 47 à 62. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-ethique-et-de-theologie-morale-2005-2-page-47.htm> (consultée le 12 mai 2019)

<sup>14</sup> Malgré leur aspect problématique, nous utilisons les termes « québécoisisme » et « français québécois » pour différencier la variété de français locale des autres variétés. L'utilisation du terme « québécoisisme » sous-entend qu'il existerait une variété de français « officielle » à laquelle appartiendraient les mots communs à l'ensemble de la francophonie. La notion de « québécoisisme » devient problématique puisqu'on emploie rarement le terme « francisme » pour désigner les emplois strictement hexagonaux. Si c'était le cas, « québécoisisme » pourrait être un terme complètement neutre, de l'ordre du simple constat. Toutefois, dans le cadre du présent travail, nous continuerons d'utiliser ce terme puisqu'il s'agit précisément de justifier notre écart par rapport à une norme linguistique incarnée par le français hexagonal, et que l'utilisation du français québécois à l'écrit doit encore être justifiée. Mais nous n'oublions pas que le français québécois n'est pas uniforme et se divise lui-même en une série de régiolectes et sociolectes. Nous l'opposons au français parlé en France auquel nous ajouterons l'adjectif « hexagonal » pour assurer au mot « français » une valeur générique et non nationale – bien que le français hexagonal ne soit pas lui non plus uniforme et qu'il se divise en plusieurs régiolectes et sociolectes, pensons au français méridional dont fait partie le français marseillais, au français d'Alsace ou encore de Bretagne (voir à ce sujet Salmon, 2006).



## 2.3. L'insécurité linguistique

*Une reconnaissance de la distinction, qui se trahit dans l'effort même pour la nier*

Pierre Bourdieu (1982)

Dans son acception la plus usuelle, l'insécurité linguistique caractérise l'état d'une personne (ou d'un groupe) qui évolue dans un contexte linguistique minoritaire, et qui entretient un rapport problématique – souvent ambivalent – avec sa langue d'élocution, laquelle, pour des raisons sociolinguistiques ou historiques, est définie comme une langue « dominée » vis-à-vis d'une langue « dominante ». En guise d'exemple, les communautés d'expression française dans le Canada anglais (bien qu'elles soient des minorités de langue officielle) sont susceptibles d'être touchées par ce sentiment. Le Québec, quant à lui, fait face à un double sentiment d'insécurité linguistique, ce qui place son locutorat dans une situation de lutte constante. Du premier rapport hiérarchique (entre l'anglais et le français) résultent de ferventes luttes contre l'utilisation d'anglicismes qui, à en croire les craintes fréquentes du locutorat, seraient à même de dénaturer la variété de langue française locale. La seconde situation hiérarchique, qui nous intéresse davantage, concerne le statut ambigu du français québécois au sein de la francophonie : « Depuis près de deux siècles, le Québec mène deux combats linguistiques de front : celui pour la légitimité de sa variété de français et celui contre l'assimilation anglaise [...] » (Beaudoin-Bégin, 2015, p.43). Bien que les deux situations soient intimement liées par le fait qu'elles sont la source d'insécurités linguistiques, nous nous concentrerons sur l'analyse de la seconde occurrence résultant du flou qui entoure la valeur accordée à la variété de langue qu'est le français québécois, certes aggravée par les tentacules de l'anglais. À l'inverse, selon le linguiste français Louis-Jean Calvet, « on parle de *sécurité linguistique* lorsque, pour des raisons sociales variées, les locuteurs ne se sentent pas remis en question dans leur façon de parler, lorsqu'ils considèrent leur norme comme *la* norme. » (Calvet, 2017)

Bourdieu conçoit l'insécurité linguistique comme la résultante d'un rapport hiérarchique entre une langue dominante et une langue – ou variété de langue – dominée. Perpétuée par le locutorat des deux groupes, la dynamique hiérarchique a comme résultante l'insécurité du groupe linguistique minoritaire dominé. La vulnérabilité du français québécois découle directement d'un tel dialogue fondamentalement dualiste entre deux groupes locuteurs qui s'entretiennent l'un avec l'autre du fait qu'ils sont deux variétés d'une même langue.

À l'inverse de la vulnérabilité, l'insécurité est à comprendre comme un sentiment négatif qui voile la « véritable » identité linguistique difficile à assumer dans les circonstances, et se traduit principalement par une dévalorisation de la variété de langue par son propre locutorat : « [...] les locuteurs considèrent leur façon de parler comme peu valorisante et ont en tête un autre modèle, plus prestigieux, mais qu'ils ne pratiquent pas. » (Calvet, 2017). Selon Beaudoin-Bégin, « si l'on ne reconnaît pas la légitimité des particularités du français québécois, on le relègue au statut de langue vernaculaire, cette langue qu'on ne parle qu'avec ses proches et qui a peu de valeur sociale. » (Beaudoin-Bégin, 2015, p.46) Le *on* de la citation réfère à la fois au locutorat du français québécois et à celui du français hexagonal, et en appelle à une plus grande reconnaissance de la variété de français parlé au Québec de la part des deux groupes actants de l'insécurité linguistique québécoise.

## 2.4. Entre insécurité et vulnérabilité

*Bienvenue dans le merveilleux monde de la variation linguistique!*

Anne-Marie Beaudoin-Bégin (2015, p.49)

S'il importe, du point de vue de certaines personnes linguistes, de combattre l'insécurité linguistique au Québec (Beaudoin-Bégin titre son essai comme suit : « La langue rapaillée. *Combattre l'insécurité linguistique des Québécois* »), c'est qu'il s'agit d'un phénomène assez répandu au sein de la population pour mettre en œuvre des moyens concrets pour en venir à bout. Pour des raisons historiques et sociales, la majorité des variétés de français parlées à l'extérieur de la France sont considérées comme dérogeant à La Norme. Le caractère centralisateur de la langue française donne lieu à une relation d'inégalité assumée entre ses différents groupes locuteurs. La problématique de l'insécurité ne réside donc pas uniquement dans les représentations de la langue telles que proposées dans les ouvrages de référence, mais dans une imagerie sociale qui découle d'un passé linguistique oppressif. Cette conception dépréciatrice est nourrie par le locutorat lui-même :

*L'insécurité linguistique est, au Québec, alimentée par le discours ambiant. Elle est nourrie par les dires de ceux à qui la plupart accordent de la crédibilité, par ce discours des puristes qui, presque systématiquement, s'acharnent à dénigrer, à rabaisser la variété québécoise de français. À en réduire l'importance par rapport à la variété hexagonale. Le combat est donc titanesque. (Beaudoin-Bégin, 2015, p.15)*

Davantage que le caractère fragmenté de la francophonie mondiale, c'est l'idée qu'on se fait de ce que le français devrait être qui perpétue ladite insécurité. Au Québec, le débat sur l'aménagement linguistique oppose les linguistes aménagistes, aussi appelés endogénistes, aux linguistes plus conservateurs appelés exogénistes. Les premiers soutiennent généralement que la variété québécoise, indissociable de son environnement social, est une variété autonome qui possède son propre standard – bien qu'il soit assez similaire au standard de français hexagonal –, dont la norme ne peut être définie que par son propre locutorat (voir Corbeil, 2007). Constituant la « droite linguistique » au Québec, les exogénistes soutiennent à l'inverse que le français québécois devrait s'aligner avec l'un des standards de français parlés en France. Leurs principaux ouvrages sociolinguistiques consistent généralement en une critique de l'approche endogéniste – ils critiquent l'idée que l'État intervienne en matière d'aménagement linguistique afin de répondre à l'évolution de la langue – comme c'est le cas de l'ouvrage emblématique du linguiste exogéniste franco-québécois Lionel Meney, *Main basse sur la langue : idéologie et interventionnisme linguistique au Québec*.

La démarche que nous proposons d'adopter ainsi que les résultats escomptés ne sont pas étrangers aux luttes aménagistes déjà existantes : le seul fait que nous choisissons le français québécois comme langue de traduction littéraire s'inscrit comme une réplique à une vision normative et prescriptive de la langue – bien que dans le cas d'autres traductions, il puisse s'agir d'une question de marché et de stratégie éditoriale. Néanmoins, nous éviterons de prendre part au débat et nous distancierons de l'approche combative que propose Beaudoin-Bégin. Notre proposition de traduction s'éloigne des ambitions politiques qui constituent l'arrière-plan sociolinguistique des essais de la linguiste, qui s'inscrivent dans une lutte pour la réappropriation du français québécois. Bien que la traduction que nous proposons prenne appui sur ces mêmes enjeux culturels et identitaires liés à la langue au Québec, elle travaille en communion avec ladite vulnérabilité qui se profile comme une caractéristique constitutive de l'identité linguistique, et elle découle de la volonté première de faire écho à la vulnérabilité linguistique veteranyienne.

La distinction fondamentale entre la vulnérabilité et l'insécurité réside dans leur valeur subjective. Une situation présentant une vulnérabilité peut être vécue avec confiance, comme c'est le cas de celle d'Aglaja Veteranyi. Elle se définit par son potentiel de risque et par ses conséquences concrètes, plutôt que par un sentiment d'infériorité engendré par une impression de désavantage réelle ou illusoire, comme c'est le cas de l'insécurité. La vulnérabilité est une

notion à la fois sous-jacente à celle de l'insécurité – c'est-à-dire qu'elle en est l'origine – et complémentaire – c'est-à-dire qu'elles se répondent l'une l'autre dans leur narration de problématiques linguistiques.

Or, Aglaja Veteranyi ne décrit pas sa situation linguistique comme présentant une dynamique hiérarchique entre une langue dominante et une langue dominée, bien qu'elle se situe à un carrefour entre différentes langues d'expression qui se renouvellent constamment. À l'inverse de l'approche sociologique qui reconnaît en règle générale la vulnérabilité comme un phénomène dommageable, Veteranyi en prend acte comme une caractéristique constitutive. Elle nommera elle-même sa plus grande force sans hésiter : « Montrer mes faiblesses. » [« Schwäche zeigen.<sup>15</sup> »], alors que sa plus grande faiblesse revêt un caractère futile : « Je n'arrive pas à me souvenir de l'ordre des lettres de l'alphabet. » [« Ich kann mir die Reihenfolge des Alphabets nicht merken.<sup>16</sup> »] Veteranyi insiste sur l'aspect positif de reconnaître ses vulnérabilités, ce qui, dès lors, prend la forme d'un acte intrinsèquement courageux où la personne concernée affirme et assume sa précarité. Le temps d'une vie, les forces et les faiblesses s'amalgament pour former un conglomérat indifférencié (les caractéristiques) auquel Veteranyi accorde une grande valeur.

Sans nier la possibilité que l'autrice ait été un jour confrontée au sentiment d'insécurité, nous analyserons sa situation linguistique comme oscillant entre un parcours linguistique fondamentalement vulnérable, et des choix artistiques éclairés qui en découlent. Elle nous confirme d'ailleurs elle-même que le terme « insécurité » n'est pas le bon terme : « J'ai grandi avec le sentiment de pouvoir tout faire. » [« Ich wuchs mit dem Gefühl auf, alles zu können.<sup>17</sup> »] De son statut d'artiste, de réfugiée, de femme, de personne analphabète puis éventuellement d'autrice exophone plurilingue découle une différence qui place Veteranyi à l'écart de divers groupes majoritaires qui l'entourent. Ensemble, ces situations de marginalité réaffirment le caractère intersectionnel de la vulnérabilité qui, chez Veteranyi, revêt une forme complexe dont la branche linguistique ne constitue qu'une seule facette qui en côtoie force autres.

---

<sup>15</sup> Aglaja Veteranyi. Interview pour le magazine « Brigitte », 29 décembre 1999. Archives littéraires suisses, Berne, boîte VET-D-2-b-02-02-d.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Aglaja Veteranyi. Interview avec Nina Neudecker. «Ich weiß nicht, was eine Muttersprache ist». *Schweizer Monat*. no. 238, février 2005. <https://schweizermonat.ch/ich-weiss-nicht-was-eine-muttersprache-ist/> (consulté le 30 mai 2019)

### 3. Biographie linguistique

#### 3.1. De l'enfance à la vie adulte : sous le signe du plurilinguisme oral

En 1969, fuyant la dictature de Ceausescu, la famille Veteranyi, composée du père (Alexandru Veteranyi), de la mère (Josefina Tanasa), de la tante (Reta) et de la (demi-) sœur Anduza (fille du père), quitte la Roumanie avec le cirque ambulante dans lequel elle performe. En 1974, Veteranyi et sa mère quittent le cirque, retournent vers l'Europe après avoir vécu en Amérique du Sud et s'installent en Espagne jusqu'en 1979. Veteranyi y apprend l'espagnol sous sa forme orale et performe dans des spectacles de variétés. Analphabète jusqu'à l'âge de 17 ans<sup>18</sup>, mais plurilingue de longue date, elle s'établit en Suisse avec sa mère en 1979 dans le canton de Zurich. Elle qualifie ce pays de « patrie apprise par cœur » [« auswendiggelernte Heimat » (2002, p.84)] dû au processus d'acquisition de la citoyenneté, et elle y restera jusqu'à son suicide dans le lac de Zurich en février 2002. Veteranyi et sa mère passent par un processus d'immigration au cours duquel elles obtiennent le statut de réfugié. Comme toutes les personnes candidates à la naturalisation, elles doivent, pour obtenir la citoyenneté suisse, prouver qu'elles maîtrisent l'une des quatre langues nationales et officielles de Suisse, en l'occurrence l'allemand, l'unique langue officielle du canton de Zurich. De ce fait, il s'agit de la seule langue que Veteranyi apprend de façon systématique, c'est-à-dire en suivant des cours. L'allemand constituera sa langue d'écriture principale. Les langues de son parcours sont intimement reliées aux changements de territoire, et l'ancrage territorial en Suisse concorde avec un ancrage linguistique définitif porté par l'allemand standard. Le roumain, l'espagnol et l'allemand constituent ses trois langues

---

<sup>18</sup> Bien que Veteranyi elle-même se définisse comme analphabète et que cette information soit confirmée par plusieurs analystes et reprise par la maison d'édition de la version originale de la *Polenta* comme argument de vente apposé sur la quatrième de couverture : « le roman autobiographique d'une ancienne analphabète, acclamé par la critique. » [« Der gefeierte autobiographische Roman der einstigen Analphabetin »] nous n'avons aucune information sur son véritable rapport à la lecture et l'écriture. Certes, nous savons qu'elle n'a jamais fréquenté l'école, mais nous ne savons pas si elle parvenait à lire ou écrire certains mots ou quelques phrases simples. Néanmoins, vu la diversité des définitions nationales de l'analphabétisme répertoriées par l'UNESCO en 2006, c'est tâche facile d'en trouver une qui corresponde à sa situation. La Roumanie, par exemple, considère que sont analphabètes les personnes qui « savent lire mais ne savent pas écrire et [les] personnes qui ne savent ni lire ni écrire. », alors que la Slovaquie considère que sont analphabètes les « personnes qui n'ont pas bénéficié d'une éducation formelle. » (voir à ce sujet le *Rapport mondial de suivi de l'éducation pour tous*, 2006) S'il est clair que Veteranyi avait des difficultés de lecture et d'écriture, il n'est pas certain qu'elle n'avait aucune notion de lecture. Néanmoins, c'est à n'en pas douter que l'éducation qu'elle a reçue n'était pas de type « formelle ».

d'expression principale, et il lui arrive d'employer plus occasionnellement l'italien, le français et l'anglais qu'elle manie en partie. Étant donné le nombre restreint d'écrits sur l'autrice, les informations biographiques sur son niveau de connaissance du suisse-allemand ainsi que sur son apprentissage de la langue (dans la rue, dans des cours) demeurent imprécises, bien que l'on sache qu'elle en ait fait l'acquisition. De même, il est difficile de dresser un portrait précis des situations dans lesquelles elle utilisait chacune des langues. Toutefois, on en retrouve quelques occurrences dans ses deux romans et dans ses cahiers de notes personnels : plusieurs coupures de journaux en langues étrangères (anglais, français ou autre), dont certains extraits sont surlignés par l'autrice elle-même, sont conservés entre deux pages de ses cahiers, et donnent à voir l'un des lieux d'affirmation de son plurilinguisme.

Peu de temps après son arrivée en Suisse, Veteranyi entreprend une formation de comédienne à la Schauspiel-Gemeinschaft de Zurich (1979-1982) qu'elle codirigera à partir de 1988 et où elle enseignera le théâtre. Néanmoins, un enjeu lié à l'immigration se cache derrière la seule formation « officielle » qu'elle entreprend : on lui dit que si elle veut faire du cinéma, elle n'a d'autres choix que de faire le conservatoire, « Sinon, nous [la famille] n'aurons plus droit à l'aide aux réfugiés. » (2004, 185) [« Sonst kriegen wir kein Geld mehr von der Flüchtlingshilfe. » (1999, p.183)] Comédienne de formation, elle cofonde le groupe expérimental de théâtre et de performance *DIE ENGELMASCHINE* (1996-2001) avec le comédien et dramaturge Jens Nielsen, ainsi que le groupe de littérature expérimentale *Die Wortpumpe*, en 1993, avec l'auteur suisse René Oberholzer, qui a pour objectif de faire s'arrimer théâtre et littérature.

L'arrivée en Suisse constitue un point tournant pour Veteranyi qui prend rapidement conscience de sa situation linguistique atypique : « Lorsque j'ai voulu commencer à écrire, j'ai pris conscience que je suis – une adulte – analphabète et qu'à cause de mes origines modestes, je suis mal outillée pour survivre dans cette société.<sup>19</sup> » [« Als ich anfangen wollte zu schreiben, wurde mir bewusst, dass ich – eine Erwachsene – Analphabetin bin und aufgrund meiner primitiven Herkunft in dieser Gesellschaft gar nicht überlebensfähig. »] Son premier contact avec l'apprentissage systématique d'une langue standard lui permet d'avoir un regard limpide face à

---

<sup>19</sup> Aglaja Veteranyi. Citée par Carmel Finnan. « ‚Es geht ein Wind durch mich hindurch‘ the search for Heimat in Aglaja Veteranyi's literary texts ». *From the Margin tot the Center*. Bern : éditions Peter Lang, 2007: p.284.

sa propre situation. Bienheureusement, elle ne perd pas confiance et se donne même un mot d'encouragement: « Dieu aussi a commencé au bas de l'échelle » [« Auch Gott hat einmal klein angefangen. » 2018a, p.79] La prise de conscience de sa situation linguistique va de pair avec son entrée dans la vie adulte. En découle une remise en question fondamentale de son identité. Veteranyi se retrouve confrontée à une image vierge d'elle-même qui attend d'être recréée, dans sa vie personnelle comme dans la littérature, (voir section 3.4, *Veteranyi entre réalité et autofiction*). C'est à cette époque qu'elle change son prénom Monika Gina pour Aglaja, ce qui participe de la « création » d'une personne et d'un personnage. Inévitablement, à travers cette opération, elle s'éloigne de ses repères et accroît momentanément sa situation de précarité linguistique et sociale:

*Lorsque j'ai commencé à prendre conscience de ma situation, à 20 ans environ, ma vie s'est plus ou moins effondrée. Je me suis brutalement éloignée de ma famille, de ma mère et de son passé, je ne voulais plus rien avoir à faire avec ça. D'un autre côté, à l'extérieur du cercle familial, je n'avais pas la moindre base, le moindre contact, je n'avais pas été scolarisée. Je n'osais presque pas sortir seule sur la rue. C'est comme si j'avais grandi partout dans le monde. Et isolée du monde.*

*[«Als ich anfing, meine Situation zu begreifen, mit 20 oder so, brach mein Leben mehr oder weniger zusammen. Ich habe mich dann gewaltsam von meiner Familie, meiner Mutter und ihren Geschichten gelöst, ich wollte nichts mehr damit zu tun haben. Andererseits hatte ich außerhalb dieses Kreises nicht die geringste Basis, keine Kontakte, keine Schulbildung. Ich getraute mich fast nicht alleine auf die Straße. Ich war sozusagen in der ganzen Welt aufgewachsen. Und isoliert von der Welt.<sup>20</sup> »]*

Dans la *Polenta*, l'autrice décrit à nouveau le sort de la personne migrante sans véritable lieu d'attache : « Ici, tous les pays sont à l'étranger. » (2004, p.14) [« Hier ist jedes Land im Ausland. » (1999, p.9)] Ni la Roumanie, ni l'Espagne, ni la Suisse ne fera véritablement office de *Heimat* pour Veteranyi, dont l'appartenance territoriale se résume au lieu de vie familial : « Mais dans la caravane, c'est chez nous. » (2004, p.14) [« Aber im Wohnwagen ist das Zuhause. » (1999, p.10)] Si elle peine à se trouver une *Heimat* définitive, il semble toutefois qu'elle en ait une qui n'est pas territoriale : « une patrie sans territoire » [« landesunabhängige Heimat<sup>21</sup> »] Or, il semble que ce lieu d'attache non territorial soit artistique, et que l'art

---

<sup>20</sup> Aglaja Veteranyi. Interview avec Nina Neudecker. *op. cit*

<sup>21</sup> Daniel Rothenbühler. «Im Fremdsein vertraut. Zur Literatur der zweiten Generation von Einwanderern in der deutschsprachigen Schweiz: Francesco Micieli, Franco Supino, Aglaja Veteranyi». *Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen: éditions Francke, 2004: p.71.

parvienne à lui offrir un refuge. Néanmoins, l'expression littéraire veteranyienne n'en devient pas moins universelle : « La voix narrative acquiert une valeur d'autant plus universelle qu'elle est devenue apatride. » [« Aus den Texten erklingt vielmehr eine Erzählerstimme, die weltbedeutend ist, weil sie heimatlos wurde.<sup>22</sup> »]

À travers leur vagabondage pré-germanophone, Aglaja Veteranyi et sa sœur ne vont pas à l'école, bien qu'elles effectuent quelques rares séjours en internat :

*Ma sœur est dans un internat en Suisse [...]. Pas pour être éduquée, mais par manque d'argent. On était seulement éduquées quand nos parents manquaient d'argent pour nous payer notre voyage.*

*[Meine Schwester ist [...] in einem Internat in der Schweiz. Nicht wegen der Bildung, aus Geldmangel. Gebildet wurden wir nur, wenn meine Eltern nicht genug Geld für unsere Reise hatten. (2018b, p.18)]*

Les séjours sont trop courts pour que Veteranyi, qui est encore jeune enfant lors de son premier passage dans un internat en Suisse allemande, y apprenne à lire et à écrire : « Ma sœur apprend à lire, à écrire et à compter. Dans ma classe, on chante et on dessine. » (2004, p.92) [« Meine Schwester lernt lesen, schreiben und rechnen. In meiner Klasse wird gesungen und gezeichnet. » (1999, p.87)] Toutefois, Veteranyi commence peu à peu à y apprendre la langue d'enseignement sous sa forme orale (allemand standard), sans voir l'intérêt à la tâche : « À quoi ça me sert d'apprendre l'autre langue, si ma mère ne la comprend pas bien? » (2004, p.106) [« Was nützt es mir, die fremde Sprache zu lernen, wenn meine Mutter sie nicht richtig versteht? » (1999, p.100)] Son parcours scolaire atypique, qui a entraîné une expression qui ne fut que tardivement soumise aux règles de la langue enseignées à l'école, annonce les doutes qu'elle soulève quant à l'apprentissage institutionnalisé des normes scripturales. Jens Nielsen renchérit :

*Ç'a été bénéfique pour elle de ne pas suivre le parcours scolaire classique. Elle était plus libre. Et elle se montre sceptique face à l'étude scientifique de la langue et aussi d'autres domaines.*

---

<sup>22</sup> Laura Gieser. *Heimatlose Weltliteratur? Zu Werk von Aglaja Veteranyi*. «Germanika». no. 38, 2006 : p. 63-85, <https://journals.openedition.org/germanica/409#tocto1n2> (consulté le 27 janvier 2019)



[ *Das ist ihr zu Gute gekommen, dass sie nicht diese klassische Schulbildung durchlaufen hat. Sie hatte mehr Freiheit. Und sie hat eine Skepsis gegenüber der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Sprache und auch anderen Gebieten.*<sup>23</sup>]

Veteranyi s'accroche à la spontanéité d'une expression littéraire novice et écrit « comme si [elle] ne savait pas du tout écrire. » [« als würde ich gar nicht schreiben können.<sup>24</sup> »] La maîtrise nouvelle de l'allemand standard lui offre certes un médium d'expression écrite, mais balise tout autant sa communication qui a l'habitude d'être plurilingue en la restreignant à une seule langue d'écriture. Toutefois, l'allemand et les autres langues (comme systèmes linguistiques sociaux composés d'une série de signes arbitraires – voir Saussure 1971) s'avèrent être fondamentalement insuffisantes pour exprimer la culture linguistique veteranyienne qui s'autonomise et s'affranchit des codes. C'est en évoquant une dérogation au canon linguistique que Veteranyi précise dans l'une de ses micronouvelles qu'un agent de police s'exprime « avec des mots faits de lettres » [« mit Wörtern aus Buchstaben.» (2018a, p.17)], pour spécifier que cette fois-ci, il ne s'agit pas d'une « voix faite de viande » [« Stimme aus Fleisch » (2002, p.126)] – probablement obtenue en suivant cette recette que l'autrice invente et qui contient 93 grammes de « viande de mots » (« Wortfleisch<sup>25</sup> »). Veteranyi parvient à atteindre un juste milieu entre la nécessité de vouer fidélité aux règles de l'allemand standard pour être comprise dans l'ensemble du monde germanophone et la nécessité de conserver une liberté scripturale de laquelle découle la précarité qu'on lui connaît. Cette liberté de l'écrit se laisse tout autant cerner dans la pluralité de ses pratiques artistiques qu'il importe de considérer en tant qu'ensemble pour éviter d'enfermer ses œuvres dans des disciplines dont les codes ne sauraient précisément les définir.

### 3.2. Un assemblage artistique hétéroclite : du théâtre à la littérature

L'imaginaire de la jeune Veteranyi s'échafaude sur l'hétérogénéité de l'univers circassien (langues, disciplines, origines des artistes...). À l'instar de cette pluralité manifeste,

---

<sup>23</sup> Jens Nielsen. *Gespräch über die Autorin und den Menschen Aglaja Veteranyi*, 28 février 2008. [Transcription sur papier d'une discussion enregistrée]. Archives littéraires suisses, Berne, boîte A-02-a-02-01.

<sup>24</sup> Aglaja Veteranyi. Interview avec Edith Lier. « Schreiben rettet ihr Leben ». *Schweizer Familie*, Juin 2000. Archives littéraires suisses, Berne, boîte VET-D-2-b-02-02-c.

<sup>25</sup> Aglaja Veteranyi. «Aglaja Veteranyi». *Schweizer Monat*. Cahier culturel, février 2005. URL : <https://schweizermonat.ch/aglaja-veteranyi/> (consulté le 20 mars 2019)

les ramifications de l'expression artistique de l'autrice s'étendent au-delà de la littérature : c'est avant tout une formation et une carrière de comédienne qu'elle entreprend, et son penchant pour l'écriture et les cahiers de notes se développe en phase avec ses études en théâtre : « Lors de mon examen final, j'avais de la difficulté avec le rôle que je devais jouer. Mon professeur m'a recommandé de tenir un journal intime pour mon personnage – j'ai été prise d'enthousiasme. » [« An meiner Abschlussprüfung kam ich mit der Rolle nicht zurecht, die ich spielen sollte, mein Lehrer riet mir, ein Tagebuch für die Figur zu schreiben – da hat es mich gepackt.<sup>26</sup> »] Veteranyi fait perdurer la pratique: le premier jet de ses œuvres littéraires se trouve généralement écrit à la main sous forme de fragments autonomes dans ses cahiers de notes. Les passages sont agencés ultérieurement pour former un roman – technique d'écriture qui se reflète dans la construction non chronologique du *Regal*. Ses cahiers de notes constituent une entreprise colossale; les archives en recensent plus de quatre-vingts, écrits entre 1980 et 2000. Le caractère intimiste de ses romans rappelle justement la lecture d'un journal intime, où chaque entrée est une sorte de confidence.

Apparemment paradoxale, sa pratique d'écriture ritualisée se produit d'ordinaire dans des lieux publics, dérogeant à l'aspect intimiste de ses écrits. Jens Nielsen en fait le portrait : « Elle avait toujours un sac avec elle, dans lequel elle mettait ses cahiers de notes. Elle écrivait toujours ses premiers jets à la main. On y voyait très bien son processus d'écriture : elle raturait, récrivait. » [« Sie hatte immer eine Tasche mit sich. Da waren die Notizbücher drin. Sie hat immer zuerst von Hand geschrieben. Da waren dann äußere Prozesse, wo man sehr schön sah: sie hat gestrichen, hat neu geschrieben.<sup>27</sup> »] La consultation de ses cahiers permet d'observer les traces d'un processus d'écriture caractérisé par de nombreuses réécritures (aux archives, on retrouve 3 versions différentes du manuscrit du *Regal*, écrites à l'ordinateur puis retravaillées à la main par Veteranyi elle-même). Heureusement pour un bon nombre de personnes autrices qui n'entretiennent pas la même relation de proximité avec la réécriture, la valeur de l'œuvre n'attend pas nécessairement le nombre des versions. Chez Veteranyi, cependant, c'est un processus inévitable. Le seul fait qu'un extrait du premier jet de la *Polenta* ait été publié à titre

---

<sup>26</sup> Aglaja Veteranyi. Interview avec Sacha Verna. « Ich habe nicht eigentlich eine Muttersprache ». *Lesen und Schreiben*. no. 25, 25 juin 1999. Archives littéraires suisses, Berne, boîte VET-D-2-b-02-02-d.

<sup>27</sup> Jens Nielsen. *Gespräch über die Autorin und den Menschen Aglaja Veteranyi*. op. cit.

posthume dans le recueil *Café Papa* témoigne de la valeur individuelle de chacune des versions qui diffèrent substantiellement les unes des autres. La publication de l'extrait en dit long : une comparaison des multiples moutures peut nuancer l'interprétation du texte publié. Lors de notre visite aux archives, nous avons pu observer le cas (similaire) du *Regal*, dont la première version diffère sous plusieurs points de la version publiée. Alors que la version publiée adopte une narration intradiégétique à la première personne, la première version est narrée à la deuxième personne (le personnage principal qui n'a pas de nom dans la version que nous connaissons y est prénommé Anna). Le temps d'une visite aux archives, la valeur autobiographique de l'œuvre se voit remise en cause, atténuée par le changement de narratrice qui crée une distanciation marquée entre l'autrice et le personnage principal, ce qui n'est pas le cas de la version publiée. De ce fait, la comparaison des versions suggère une réinterprétation de la frontière qui sépare réalité et fiction, que Veteranyi elle-même se plaît tout autant à rendre poreuse (voir section 3.3, *La fiction comme subterfuge aux traditions biographiques*).

Qui plus est, l'autrice initie un dialogue avec les personnes relectrices de sa maison d'édition – et ce assez rapidement dans le processus d'écriture – qui deviennent une sorte de public duquel elle attend une réaction qui influencera le développement de l'œuvre. Ce processus rappelle le monde des performances et du théâtre expérimental – que Veteranyi a côtoyé de près – où le public est souvent amené à occuper un rôle plus actif que dans le théâtre plus traditionnel. De ce fait, l'autrice cultive sa vulnérabilité en donnant à voir l'ébauche d'un processus en évolution, à l'inverse d'une personne autrice qui entendrait contrôler l'entièreté du processus créatif, sans jamais faire part de ses questionnements:

*Veteranyi soutenait être d'abord et avant tout comédienne, et écrire comme une comédienne. C'est-à-dire qu'elle ne travaille pas sur ses textes à l'écart et au calme, mais qu'elle cherche très rapidement le contact avec le relecteur de sa maison d'édition pour s'exposer à sa critique. Pour la même raison, elle accompagnait chaque fois ses lectures de performances parce que les deux, le jeu et la parole sont ses modes d'expression, ses manières de créer des atmosphères et des tensions particulières.*

*[Veteranyi betonte sie sei in erster Linie Schauspielerin, und wie eine solche schreibe sie auch. Das heißt, dass sie nicht abgeschieden im stillen Kämmerlein an ihren Texten arbeite, sondern, dass sie sehr schnell den Kontakt zum Lektor ihres Verlages suche, um eine Kritik einzuholen. Aus dem gleichen Grunde begleite sie ihre Lesungen jeweils mit*

*einer Performance, denn beides, das Schauspiel und das Wort seien ihre Arten, sich auszudrücken, Stimmungen und Spannungen hervorzurufen.<sup>28]</sup>*

Le partenariat artistique théâtre-littérature se poursuit au-delà de l'écriture de journaux pour les personnages que Veteranyi incarne. Lorsque, plus tard dans son parcours, elle s'adonne rituellement à l'écriture littéraire, elle ne met pas pour autant le théâtre de côté : c'est pratique courante chez Veteranyi de faire la lecture de ses textes littéraires. Lors d'une soirée au James Joyce club (Zurich), elle performe ses créations (proses, poèmes, micronouvelles), assise sur le comptoir du bar. Écrits en noir sur une robe de mariée blanche portée par l'autrice elle-même, les mots se cachent de temps en temps entre les plis du tissu, et les aléas de la matérialité du médium la confrontent à un défi de lecture accru qui donne lieu à une véritable performance.<sup>29</sup> Le temps d'une soirée, la littérature performée rejoint le théâtre en sa qualité d'art éphémère, ce que les groupes expérimentaux dont nous avons fait mention cherchaient précisément à approfondir en créant une plateforme entre écriture littéraire et théâtrale.

La publication des recueils *Café Papa* et *Wörter statt Möbel* en 2018 fait s'officialiser la formule théâtre-littérature. Ils paraissent dans la collection *spokenscript* de la maison d'édition *Der gesunde Menschenversand*, qui rassemble des textes ayant été écrits pour la scène ou ayant un caractère oral marqué:

*En arrière-plan de la série se trouve une scène de spoken word bien développée, qui s'est créé un public à travers des performances, des CDs (avec des musiciennes) ou des pièces de théâtre. Leur style de littérature orale n'est pas seulement novateur, mais il s'inscrit dans une tradition qui ne cesse de connaître des ruptures: depuis les dadaïstes et les cabarets de l'entre-deux-guerres jusqu'aux auteurs suisses actuels écrivant en dialecte, en passant par la poésie concrète et le groupe de Vienne.*

*[Hintergrund der Reihe ist eine stark gewachsene Spoken-Word-Szene, die sich mit Auftritten, CDs (auch mit Musikerinnen) oder Theaterstücken Gehör verschafft hat. Ihre Art der oralen Literatur ist nicht einfach neu, sondern knüpft an eine immer wieder unterbrochene Traditionslinie an: von den Dadaisten und der Kabarettkunst der Zwischenkriegszeit über die Konkrete Poesie, die Wiener Gruppe bis zu Schweizer Modern-Mundart-Autoren.<sup>30]</sup>*

---

<sup>28</sup> « Pouletflügel und Polenta ». *Aargauer Zeitung*, 2 mai 2000. Archives littéraires suisses à Berne, boîte VET-D-2-a-2.

<sup>29</sup> Christa Baumberg. « Hochzeitskleid mit Text-Spitzen ». *Der kleine Bund*, 22 juillet 2015: p.32. Archives littéraires suisses, Berne, boîte A-01-q.

<sup>30</sup> Équipe éditoriale : Ursina Greuel, Jens Nielsen et Daniel Rothenbühler. Deuxième de couverture des recueils *Wörter statt Möbel* et *Café Papa*. Lucerne : éditions Der gesunde Menschenversand, 2018.

Par ailleurs, la différenciation des genres littéraires n'est pas sans équivoque : certains poèmes s'apparentent à des micronouvelles et vice versa; certains drames s'apparentent à des poèmes et vice versa; certaines micronouvelles s'apparentent à des drames et vice versa. La forme hétéroclite des recueils tisse un lien solide entre les différentes ambitions artistiques de Veteranyi, qu'elles soient littéraires, poétiques, théâtrales ou autres. Citons en exemple le minidrame suivant : « J'aimerais savoir comment c'était sans spectateurs. Ils ont toujours été là. » [« Ich möchte wissen wie es ohne Zuschauer war. Die gab es immer.<sup>31</sup> » (2018a, p.101)]. Si on dit de cette œuvre qu'elle est un drame vu son caractère possiblement dialogique – bien qu'il pourrait tout autant s'agir d'une narration –, alors c'est que l'intitulé « drame » a été réinterprété pour seoir aux œuvres inclassables de Veteranyi.

La pluralité des textes qui composent les recueils rend ardue la tâche consistant à choisir un seul terme qui les engloberait tous. Certains recueils de la même série, écrits par d'autres personnes autrices, se prêtent plus facilement à la tâche, dès lors que leurs textes appartiennent à un seul genre : « textes parlés » (« Sprechtexte »), « poèmes » (« Gedichte ») ou encore « poèmes parlés » (« Sprechgedichte »). Dans le cas de Veteranyi, c'est la formule « trouvailles » (« Fundstücke ») qui l'emporte, suggérant l'hétérogénéité et l'aspect inédit des textes cachés dans les cahiers de notes – qui sont découverts par l'équipe éditoriale suite à de minutieuses recherches aux archives.

---

<sup>31</sup> Le titre même du drame porte lui aussi une ambiguïté identitaire. L'insigne « Sans titre » [« Ohne Titel »] inscrite au haut du minidrame porte à confusion : s'agit-il d'un réel titre ou le titre manque-t-il? Impossible de savoir s'il s'agit d'un jeu fait par Veteranyi elle-même ou si l'équipe éditoriale a décidé de marcher dans les traces de l'autrice en faisant le choix de laisser planer le mystère.

### 3.3. La fiction comme subterfuge aux traditions biographiques

*Autobiographie? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde*

Serge Doubrovsky (1977)

Nous nous pencherons sommairement sur la fiction veteranyienne dans le but de définir sa poétique qui repose essentiellement sur un va-et-vient incessant entre différentes acceptions de réalité. Chez Aglaja Veteranyi, un flou plane au-dessus des notions de « fantaisie/imagination<sup>32</sup> » et de « réalité » qui s'entrecoupent. Le cirque de son enfance y est certainement pour quelque chose : la première imagerie liée au travail, au monde des adultes, au labeur quotidien à laquelle Veteranyi est confrontée est celle d'un cirque dans toute son excentricité, son caractère ludique et divertissant (qui découle certes, nous le verrons, de séances d'entraînement quotidiennes rigoureuses). Il n'est pas surprenant que ce contexte social à part la pousse à affirmer que « La réalité est quelque chose qui s'apprend » [« Die Realität muss gelernt werden » (2018a, p.72)]. Il n'est pas question des apprentissages fondamentaux communs à tous les êtres humains comme parler, marcher ou réfléchir, mais plutôt de l'aspect concret, vrai, objectif du réel, par opposition au regard rempli d'imagination porté par Veteranyi. Elle parvient à engager un rapport nouveau entre réel et irréel, deux univers à la frontière desquels se développe l'aspect biographique de ses œuvres. Un coup d'œil jeté sur son parcours confirme que Veteranyi a évolué dans un monde où la fantaisie, la capacité à faire preuve d'imagination, était un véritable mode de vie; une authentique perception du monde – le regard que la narratrice pose sur le monde extérieur dans la *Polenta* corrobore la théorie. Impossible de dire si les œuvres de Veteranyi sont une « mise en fantaisie » de sa réalité ou une « mise en réalité » de sa fantaisie quotidienne. Néanmoins, l'interférence entre les deux mondes ne rend pas problématique la différenciation entre le vécu et l'inventé. C'est bien simple, l'univers référentiel (le contenu) des œuvres veteranyiennes est généralement réel et c'est l'univers discursif (le mode d'expression) qui est fantaisiste – à tout le moins dans les deux romans à

---

<sup>32</sup> Dans son acception plus péjorative, le terme « fantaisie », qui est d'autres fois synonyme « d'imagination », peut être utilisé pour désigner l'humeur capricieuse d'un enfant, les images illusoires créées par l'esprit, un désir improbable ou une excentricité excessive. Néanmoins, nous l'entendons davantage dans son acception positive, comme une faculté, une puissance créatrice qui témoigne d'une imagination originale, imprévue, suivant ses propres règles et à laquelle Veteranyi a choisi de donner libre cours, dans son art comme dans sa vie.

l'étude –, ce qui suffit pour mettre en surbrillance le caractère subjectif de tout regard porté sur le monde. Veteranyi elle-même réduit à néant l'idée qu'une perspective véritablement objective puisse être adoptée lors de la narration de faits vécus (comme le sous-entend la différence entre autobiographie et autofiction) : « La vérité dans la littérature n'est pas la vérité dans la réalité. » [« Die Wahrheit in der Literatur ist nicht die Wahrheit in der Realität.<sup>33</sup> »] Ce n'est pas étonnant qu'elle alterne spontanément dans son discours entre les termes « autobiographie » et « autofiction » pour classer ses œuvres, puisque la fantaisie veteranyienne fait s'estomper la nuance qui les sépare. Elle l'exprimera d'ailleurs sans ambiguïté : « La fantaisie<sup>34</sup> aussi est autobiographique. » [« Auch die Fantasie ist autobiographisch. » (2018a, p.75)] L'idée qu'un regard fantaisiste porté sur la réalité soit tout autant porteur de vérité rejetée de la sorte toute prétention de neutralité d'un écrit de type biographique.

Le néologisme « autofiction » fut utilisé pour la première fois en 1977 par l'auteur français Serge Doubrovsky pour décrire l'un de ses écrits à teneur biographique (*Fils*) dérogeant aux critères usuels de l'autobiographie. Cela consiste à intégrer des éléments fictifs à une trame narrative majoritairement biographique. L'autofiction découle d'intentions autobiographiques desquelles la bride de la vérité a été relâchée pour faire place à une écriture plus associative et une liberté de style. Néanmoins, chez Aglaja Veteranyi, il n'est pas question de fiction – entendue comme l'insertion d'éléments imaginaires (personnages, relations, événements, etc.) à une trame biographique –, mais bien de fantaisie, qui désigne la création d'images irréelles découlant d'une association libre d'idées typique d'un processus de création de type surréaliste, en d'autres termes une faculté imaginative originale et libre. Nous pourrions alors prendre la liberté de transformer le terme pour qu'il siée mieux à une telle situation et opter pour *autofantaisie*. Toutefois, puisque « autofiction » est un terme consacré, c'est celui que Veteranyi

---

<sup>33</sup> Aglaja Veteranyi. Interview avec Peter Zeindler. «Hugo Loetscher *Die Augen des Mandarin* / Aglaja Veteranyi *Warum das Kind in der Polenta kocht* / Matthias Zschokke *Das lose Glück*» *Radio Zürisee*, 20 janvier 2000. Archives littéraires suisses, Berne, boîte D-5-b-01-06.

<sup>34</sup> Le terme allemand « Fantasie/Phantasie » n'est pas toujours l'équivalent de « fantaisie » en français. L'utilisation allemande est généralement beaucoup plus banale et souvent traduite par « imagination », bien que les termes « fantaisie » et « imagination » soient quelquefois interchangeables. Tel que spécifié, nous priorisons le terme « fantaisie » puisque, chez Veteranyi, il ne s'agit pas uniquement d'une capacité à se représenter des images mentalement ou à les inventer (imagination), mais il s'agit de porter un regard très original sur la réalité, sans pour autant ajouter d'éléments fictifs à la narration de cette réalité vécue.

utilise le plus souvent et que nous utiliserons, tout en gardant en tête la nuance que nous y avons apportée.

Dans la postface du recueil de textes *Café Papa*, Jens Nielsen nomme « illogisme<sup>35</sup> » ce que nous appelons « fantaisie », et le mentionne comme l'une des composantes principales de l'œuvre de Veteranyi. Selon lui, une approche marquée par la fantaisie ne cause ni ne vise un éloignement du réel, mais permet l'établissement d'un contact authentique fondé sur les sentiments et les impressions, ce qui, à en croire Nielsen, est beaucoup plus véritable que de vouer fidélité aux faits existants :

*N'y a-t-il pas dans l'illogisme des événements la possibilité d'accéder à autre chose, quelque chose de compréhensible, et avant tout d'authentique? Quand je lis Veteranyi, je suis souvent pris d'un sentiment de pure véracité. Je ne comprends pas exactement ce qui se passe en nous pour que la fiction, l'imagination parvienne à libérer des sentiments authentiques. Des pensées véritables. Ou même des actions concrètes. Je soupçonne toutefois que notre division du monde entre réel et irréel, véritable et factice, vrai et faux ou inventé ou non, que ces catégories sont profondément absurdes, sont des mascarades colossales que nous échouons complètement à démasquer. [...] Mais que les présentes histoires parviennent à nous donner une idée de l'illusion dans laquelle nous sommes prisonniers. À tout le moins pour un instant.*

*[Liegt nicht im Unlogischen der Vorgänge die Möglichkeit von etwas anderem, von etwas Verstehbarem und vor allem etwas Echtem? Wenn ich Veteranyi lese, befällt mich oft auch das Gefühl akuter Echtheit. Ich weiss nicht, was da in uns vor sich geht, dass die Fiktion, die Imagination bei uns authentische Gefühle auslöst. Wahrhafte Gedanken. Oder sogar konkrete Tat. Mein leiser Verdacht ist aber der, dass unsere Einteilung der Welt in real und unreal, in wahr und unwahr, richtig oder falsch oder erfunden oder nicht, dass diese Kategorien grundbodentiefe Irrtümer sind, kolossale Maskerade, welche zu enttarnen uns fundamental misslingt. [...] Dass aber die vorliegenden Geschichten uns eine Ahnung von den Illusionen geben können, in denen wir gefangen sind. Wenigstens für kurze Zeit.<sup>36</sup>]*

Cette facture illusoire des œuvres de Veteranyi corrobore l'absurdité des catégories dualistes comme réel-irréel dont elle se garde d'exacerber la frontière qui les sépare en persistant dans son entreprise consistant à user de figures de style évoquant parfois les contre-vérités ou les antiphrases, dans le genre de « Dieu est un étranger » [« Gott ist ein Ausländer » (2018a, p.83)]

---

<sup>35</sup> Nous trouvons le terme « fantaisie » plus englobant que « illogisme » qui décrit très bien certains énoncés comme « la réalité doit être apprise » [« Realität muss gelernt werden. » (2018a, p.72)], mais qui correspond moins à d'autres comme « CHEZ NOUS, FAIRE LA QUEUE EST UN MÉTIER. » (2004, p.16) [« DAS SCHLANGESTEHEHEN IST ZUHAUSE EIN BERUF. » (1999, p.12)] qui ne relèvent pas à proprement parler d'une logique prise en défaut, mais plutôt d'images de type métaphorique.

<sup>36</sup> Jens Nielsen. Postface de *Café Papa*. *op. cit.*



ou encore « Elle riait fort à l'intérieur d'elle-même » [« Sie lachte laut in sich hinein » (2018a, p.65)].

### 3.4. Veteranyi entre réalité et autofiction

Le changement de cap linguistique, culturel et territorial qui se dessine devant l'autrice dès son installation en Suisse trace une frontière claire entre un passé vagabond et un avenir culturel et linguistique sédentaire. Il va de pair avec la remise en question de sa féminité, de son prénom, de sa langue d'appartenance, autant de composantes qui deviendront centrales dans ses écrits littéraires. Ce fossé profond qui sépare son *je* pré-germanophone de son *je* germanophone, créé par sa connaissance de l'allemand standard, marque le début d'une construction active du Soi qui passe – dans ses œuvres au même titre que dans la réalité – par la déconstruction de son identité originelle, c'est-à-dire de son appartenance à certaines caractéristiques identitaires de la mère :

*Le pays maternel tout comme la langue maternelle sont totalement occupés par la mère qui se tient constamment à l'avant-plan et bloque ainsi l'accès direct que peut avoir la fille à sa mère. L'affirmation de sa propre identité doit donc débiter par une distanciation de la mère et de tout ce qu'elle représente. [...] C'est seulement suite à l'acquisition d'un moyen d'expression propre à soi qu'un regard vers ses origines sera possible, qui permettra de se forger une identité et de se mettre en scène à l'aide du médium nouvellement acquis.*

*[Das Mutterland sowie die Muttersprache sind völlig von der Mutter, die stets davorsteht, okkupiert und daher dem direkten Zugriff der Tochter entzogen. Die Selbstbehauptung der eigenen Identität muss daher mit einer Entfremdung der Mutter und allem, wofür sie steht, beginnen. [...] Erst nachdem die Aneignung eines eigenen expressiven Werkzeuges erreicht wurde, ist ein Identitätsbestimmender Rückblick auf die Herkunft sowie eine Selbstformulierung im neu gewonnen Medium möglich.]<sup>37</sup>*

Néanmoins, jusqu'à son propre suicide en 2002, Veteranyi conserve une relation positive avec sa mère, selon les informations que nous avons obtenues. Difficile de savoir si son arrivée en Suisse marque la création d'une nouvelle identité ou la découverte de son identité véritable, mais c'est sans grande importance. Le fait est qu'un renouveau identitaire a lieu. La micronouvelle suivante témoigne de cette coupure avec son passé, de l'aspect systématique et

---

<sup>37</sup>Laura Gieser. « Heimatlose Weltliteratur? Zum Werk von Aglaja Veteranyi ». *Germanica* 38, 2006: p.66.

rigoureux des allées et venues veteranyiennes entre réalité et fantaisie, et de la vulnérabilité contenue dans une telle approche:

***Le matin, la femme dit***

*Le matin, la femme dit : pourquoi est-ce que je dois m'appeler comme je m'appelle? Dorénavant, je ne veux plus connaître personne. Elle se débarrassa de ses meubles et arracha les rideaux des fenêtres. Dorénavant, je veux être différente. Elle se déshabilla. Dorénavant, je ne veux plus être une femme. Elle se coupa les cheveux. Maintenant, tout le monde peut me voir. Elle ouvrit la porte et se coucha sur le sol.*

***[Am Morgen sagte die Frau***

*Am Morgen sagte die Frau: Warum soll ich heißen, wie ich heiße? Ab jetzt will ich niemanden kennen. Sie gab ihre Möbel weg und riss die Vorhänge von den Fenstern. Ab jetzt will ich anders sein. Sie zog sich nackt aus. Ab jetzt will ich keine Frau mehr sein. Sie schnitt sich das Haar. Jetzt können mich alle sehen. Sie öffnete die Tür und legte sich auf den Boden. (2018a, p.28)]*

Publiée de façon posthume dans le recueil de textes *Wörter statt Möbel*, la micronouvelle fut écrite à la main sous forme d'un extrait autonome dans l'un des cahiers de notes de l'autrice. Dans l'extrait s'affirme son entrée « officielle » dans le monde de la littérature et du théâtre.

Le matin symbolise l'éveil, le commencement, le re-commencement. Pensons seulement aux rites initiatiques qui comprennent souvent une mort (en l'occurrence une nuit). Le matin, aussi, symbolise la pureté, voire la confiance en soi, il est séparé du passé par la nuit qui est synonyme de recueillement, de solitude, du contact avec les rêves, avec les manifestations de l'inconscient et les profondeurs inexplorées du Soi. Le réveil, donc, passage entre le monde intérieur et le monde extérieur, appelle une réaffirmation du Soi qui rompt ou non avec l'identité passée. Le personnage de la micronouvelle s'empresse d'affirmer, sous forme de question, que le passé – en l'occurrence ses origines – ne constitue pas une vérité immuable. Le mot « dorénavant » renforce l'idée du commencement suggérée par le matin, et introduit l'affirmation suivante : « je ne veux plus connaître personne. » Chaque individu se définit entre autres à travers la reconnaissance et le regard d'autrui. L'entourage du *je* lyrique continue de refléter les traces d'un passé qui se veut révolu, d'où la nécessité de marquer une coupure claire pour ne plus avoir besoin de négocier son identité. Dorénavant, la page est blanche, une renaissance complète est possible. Le *je* lyrique crée une coupure claire avec la féminité telle qu'elle lui était imposée : « Dorénavant, je ne veux plus être une femme », volonté qui est aussi

portée par un va-et-vient entre deux destinataires (le *je* lyrique et la narratrice) qui évoque tout autant une dissociation entre l'autrice et le personnage.

D'après les informations que nous avons rassemblées, Veteranyi n'a jamais tenu de discours féministe à proprement parler, bien qu'elle en évoque certaines problématiques dans sa micronouvelle, consciemment ou non. Du fait de la problématisation de sa féminité, elle s'inscrit partiellement dans une lignée d'autrices féministes européennes ayant écrit aux alentours des années 1970 qui problématisent leur propre appartenance au genre féminin, ou qui problématisent à tout le moins l'utilisation du terme « femme » pour les définir. Pensons à la fameuse phrase prononcée par l'autrice française Monique Wittig et reprise par l'autrice féministe d'origine suisse-allemande Verena Stefan : « Je ne suis pas une femme » [« Ich bin keine Frau.<sup>38</sup> »] D'ailleurs, la mise en forme de la citation de Wittig dans le magazine féministe germanophone *EMMA* n'est pas sans évoquer la valeur emphatique de la graphie veteranyienne (voir section 4.4.4, NARRATION PAR EXPOSITION) : la phrase – qui constitue le titre de l'article – est inscrite en lettres majuscules et la taille des mots « ICH BIN » est nettement plus grande que : « KEINE FRAU », ce qui crée inévitablement un rapport hiérarchique – au-delà de l'aspect visuel – entre les deux énoncés. L'idée d'avoir la liberté d'être semble plus importante que la manière d'être – bien que cette dernière, en l'occurrence la manière de vivre sa féminité, soit centrale et porteuse de toute l'ambiguïté qui crée l'intérêt de la phrase.

Ensuite, le moi lyrique de la micronouvelle donne ses meubles et arrache les rideaux (« Elle se débarrassa de ses meubles et arracha les rideaux des fenêtres »). Au théâtre, les rideaux marquent la séparation symbolique entre le monde extérieur et la réalité de la pièce qui prendra vie sur scène. Dès l'ouverture des rideaux, le monde intérieur de Veteranyi est partagé avec le public. L'analogie des meubles dont elle se débarrasse – qui suggèrent un chez-soi – et des rideaux qu'elle arrache des fenêtres symbolise la réinterprétation de certaines caractéristiques de son moi intérieur, en l'occurrence de son identité passée (comme la langue maternelle ou encore la figure de la mère). L'aspiration à une sobriété scénique rappelle aussi le style dépouillé

---

<sup>38</sup>Verena Stefan. Interview avec Heide Oestreich. «Ich bin keine frau. Punkt.»\* *Taz*, 10 mai 2008. URL: <http://www.taz.de/Schriftstellerin-Verena-Stefan/!5182326/> (consulté le 10 mai 2018)

\*Citation reprise de : Monique Wittig. Interview avec Emma. *ICH BIN keine Frau*. « EMMA », 3 mars 1986 : p.38. URL : <https://www.emma.de/lesesaal/45242#pages/42> (consulté le 21 janvier 2019)

de nombreux décors de théâtre réduits à leur expression symbolique qui oblige le public à imaginer ce qui se trouve dans l'espace – tradition assez typique d'un théâtre plus contemporain qui cherche à faire une coupure avec les normes classiques où le décor évoque scrupuleusement la réalité. Le don de meubles, dont elle fait mention, évoque le titre du recueil de textes *Wörter statt Möbel* dans lequel se trouve la micronouvelle. Elle remplace son mobilier intérieur par des mots, par une expression artistique nouvelle.

L'image finale ouvre la porte aux personnes spectatrices vers une Veteranyi artistique en transformation que le public aura bientôt l'opportunité de rencontrer. La phrase « Maintenant, tout le monde peut me voir » suggère qu'elle se tient alors prête à être exposée au monde extérieur dans son nouveau *je* personnel et artistique, après s'être dissociée d'une partie de la figure de la mère pour qui les cheveux longs étaient l'outil de travail principal.

L'univers littéraire de la micronouvelle converge vers le monde du théâtre en reprenant l'imagerie du spectacle: elle présente l'entrée de Veteranyi dans le monde de l'art, comme celle d'une comédienne qui entrerait sur scène, qu'elle dépeint comme une mise à nu résultant du passage de l'état sécuritaire que procure la carapace du domicile (au sens figuré, la carapace d'une construction identitaire affirmée et assumée), à un dévoilement public de soi. La vulnérabilité du personnage qui se met à nu n'est pas sans évoquer la précarité que représente un début artistique, et la position de l'artiste en général qui expose, sans armure aucune, son monde intérieur. Le texte en prose introduit l'œuvre de Veteranyi dans laquelle elle se présente à la fois en tant que créatrice et en tant que personnage de son propre art. Plus qu'un renouveau artistique et personnel, il suggère avec force le caractère autofictif de ses œuvres; le texte trace entre autres choses la frontière entre la Veteranyi analphabète et la Veteranyi autrice.

Si Veteranyi opère une césure on ne peut plus claire avec une majorité de ses enracinements culturels et familiaux portés par la mère – à en croire que l'autrice donne suite à sa fluctuation identitaire, même une fois établie en Suisse –, elle ne rompt pas pour autant le lien fort qui l'unit à son enfance. Bien au contraire, elle y organise une sorte de voyage, à travers sa propre littérature autofictive, pour tenter de reconquérir cette période trop vite passée. Alors que les déplacements de sa jeunesse étaient plus arbitraires, ce périple-ci est bien décidé, et prend la forme d'une sorte de voyage initiatique par l'entremise de la littérature, dont la destination ne peut que surprendre : elle voyage vers son passé. Ce faisant, elle remet en scène ses origines linguistiques selon une perspective nouvelle.

### 3.5. Le leurre d'une langue maternelle apparemment immuable

Évoluant parallèlement à l'expression artistique pluridisciplinaire de Veteranyi, son multilinguisme la place dans une position où son expression orale spontanée est presque systématiquement constituée d'un mélange des langues (dépendamment des connaissances linguistiques de la personne interlocutrice). L'allemand, toutefois (seule langue dont elle maîtrise les règles fixes avec précision), acquiert une valeur centrale et demeure sa seule langue d'écriture:

*L'allemand m'est beaucoup plus familier que le roumain, même sous sa forme écrite. Je ne pourrais pas du tout m'exprimer sous cette forme en roumain.*

*[Das Deutsche ist mir auch in geschriebener Form viel näher als das Rumänische. Ich könnte mich auf Rumänisch in dieser Form gar nicht ausdrücken.<sup>39</sup>]*

Son acquisition de l'allemand standard incite à reconsidérer le roumain dans son rôle d'unique langue maternelle; non pas parce que Veteranyi le désapprend, mais parce qu'il devient de moins en moins indispensable. Dès son arrivée en Suisse, elle se dissocie de l'héritage culturel et linguistique transmis par sa mère, ce qui concorde avec le statut ambigu qu'acquiert la langue roumaine. Veteranyi ne considère plus la langue maternelle comme une notion univoque qui caractérise exclusivement la première langue apprise. Chez l'autrice, la langue maternelle prend la forme d'un système linguistique en constante fluctuation qui évolue parallèlement à l'apprentissage de nouvelles langues qu'elle « recrute » sur son passage. Néanmoins, le plurilinguisme veteranyien se stabilise lors de son installation en Suisse – on peut alors parler d'un plurilinguisme complet ou tardif qui motivera une telle affirmation de sa part : « Je ne sais pas ce qu'est une langue maternelle » [« Ich weiss nicht, was eine Muttersprache ist. <sup>40</sup>»]

Le choix des langues étrangères apprises était arbitraire – au contraire d'une personne qui choisirait d'apprendre une nouvelle langue par intérêt et non par nécessité. De ce fait, Veteranyi documente son évolution linguistique par l'image des langues étrangères qui s'implantent en elle sans qu'elle ait déployé d'efforts pour les apprendre : « Les langues étrangères s'enracinent en moi » [« Mir wachsen fremde Sprachen an. » (2002, p.62)] Le

---

<sup>39</sup> Aglaja Veteranyi. Interview avec Peter Zeindler. *op. cit.*

<sup>40</sup> Aglaja Veteranyi. Interview avec Nina Neudecker. *op. cit.*

caractère passif du processus laisse croire que l'apprentissage des langues ne constitue pas à proprement parler un défi de taille pour l'autrice, mais qu'il s'agit en quelque sorte d'une seconde nature.

Vers la fin du parcours linguistique de Veteranyi, le roumain devient une langue maternelle « plus étrangère que l'allemand. » [« Meine Muttersprache ist mir fremder als Deutsch. <sup>41</sup>»], et va d'ailleurs jusqu'à perdre son titre exclusif: « Je n'ai pas *une* langue maternelle à proprement parler. » [« Ich habe nicht eigentlich eine Muttersprache. <sup>42</sup>»] L'image de la langue maternelle plurielle suggère qu'elle est un conglomérat formé de plusieurs langues qui fluctuent en fonction de la situation de communication – donc que l'allemand, l'espagnol, le roumain et potentiellement d'autres langues peuvent alternativement faire office de langues maternelles. Veteranyi ira jusqu'à présenter le roumain comme une langue devenue carrément étrangère: « Je ne parlais pas roumain. » [« Ich konnte nicht Rumänisch. » 2002, p.91] L'hyperbole renvoie à sa connaissance approximative des règles fixes du roumain écrit, en comparaison avec sa maîtrise de l'allemand standard qui est assez solide. Ce faisant, elle évoque le sort des personnes migrantes qui, plus nombreuses qu'on ne le croit, finissent par oublier leur langue première. Elle remet en question la hiérarchie existante entre la langue maternelle que l'on acquiert dès le plus jeune âge et qui, dans la majorité des cas, reste la langue d'élocution principale, et les langues étrangères (ou autres langues dans le cas de Veteranyi) que l'on apprend ultérieurement.

Paradoxalement, Veteranyi ira jusqu'à réfuter ce qui pourrait à priori sembler une évidence biographique: « Ma mère et moi n'avions aucune langue en commun. Seulement des mots. » [« Meine Mutter und ich hatten keine Sprache miteinander. Nur Wörter. » (2002, p.71)] Dans son sens littéral, la citation réfère à la connaissance « incomplète » que Veteranyi avait de la langue roumaine. Mais dans son sens figuré, la déconstruction du concept généralement sans équivoque de langue maternelle témoigne de la relation mère-fille problématique, qui se reflète dans leur mode de communication. Le roumain est une sorte de porte d'entrée à travers laquelle la mère parvient à imposer sa présence : « En parlant, ma mère s'échappait d'elle-même et s'infiltrait en moi » [« Meine Mutter fiel beim Sprechen aus sich heraus. In mich hinein. » (2002,

---

<sup>41</sup> Aglaja Veteranyi. Interview avec Peter Zeindler. *op. cit.*

<sup>42</sup> Aglaja Veteranyi. interview avec Bernhard Otto. « Aufgewachsen bin ich überall ». *Neue Luzerner Zeitung*, 22 juillet 1999. Archives littéraires suisses, Berne, boîte VET-D-2-b-02-02-e.

p.88)] Le caractère intrusif de ce ruissellement langagier ne fut pas toujours perçu négativement par Veteranyi : lorsqu'elle était enfant, elle ne voyait pas l'intérêt d'apprendre une langue que la mère ne comprenait pas, nous l'avons vu : « À quoi ça me sert d'apprendre l'autre langue, si ma mère ne la comprend pas bien? »

Plus encore que la relation mère-fille, Veteranyi définit ses autres relations familiales à travers une imagerie linguistique: « La tante et moi discussions dans une langue sans langue. » [« Die Tante und ich unterhielten uns in einer Sprache ohne Sprache. » (2002, p.125)] La « non-langue » qui fait office d'outil communicationnel suggère un échange supralinguistique – on peut simplement penser à une complicité qui passe par le regard, l'énergie, le toucher qui sont des formes de communication moins codifiées que le recours à des mots. Observé sous l'œil « infidèle » de la biographie, la langue qui unit tante est nièce n'est rien d'autre que le roumain. Néanmoins, Veteranyi nie qu'il s'agisse de la même langue que la langue mère-fille qui est aussi le roumain. C'est parce que, pour elle, les moyens de communication – trop souvent réduits à leur forme linguistique – s'étendent au-delà des mots et témoignent spécifiquement de la valeur de la relation en question. Or, avouer utiliser la même langue de communication avec la tante et la mère serait avouer entretenir une relation de même valeur avec les deux femmes, alors qu'au début de l'âge adulte de Veteranyi, la relation avec la mère est nettement plus conflictuelle.

Le germaniste de l'université de Varsovie Pawel Piszczatowski – spécialiste de personnes autrices exophones d'expression littéraire allemande, dont Veteranyi – renchérit en rappelant l'un des paradoxes du concept de langue maternelle, qui serait une langue apprise au même titre que les autres:

*Chaque langue, la langue maternelle aussi, est la langue de l'autre, à qui elle n'appartient pas moins, ce qui la place forcément dans une position paradoxale entre un unilinguisme imposé et un plurilinguisme expérimenté constamment.*

*[Jede Sprache, auch die Muttersprache, ist die Sprache des Anderen, dem sie nicht minder gehört, daher platziert sie sich zwingend in einem paradoxen Raum zwischen auferlegter Einsprachigkeit und stets erfahrener Mehrsprachigkeit. (Piszczatowski 2017, p.155)]*

À cette image saisissante de la langue maternelle qui devient langue de l'Autre s'ajoute une révélation assez ludique, mais non moins révélatrice, sur ce que Veteranyi considère réellement comme son moyen de communication originel et familial – la nourriture: « Ma langue maternelle c'est la nourriture. C'est à travers la nourriture que ma mère montrait son

amour. Dans notre famille, cuisiner et manger avaient une importance centrale. » [« Das Essen ist meine Muttersprache. Das Essen war die Art meiner Mutter, ihre Liebe zu zeigen. Kochen und essen waren zentral in unserer Familie.<sup>43</sup> »] Si la langue maternelle et la cuisine sont si intimement liées l'une à l'autre, c'est à croire que la langue ne se comprend pas uniquement par l'écoute ou par la lecture : « Je comprenais la langue maternelle par l'odeur. » [« Ich verstand die Muttersprache mit dem Geruch. » (2002, p.9)].

La nourriture est un moyen de communication au même titre que la langue. Plus encore que le roumain en tant que système linguistique, elle est un élément créateur de liens au sein de la famille, à travers lequel la mère exprime son amour. Confinée à l'espace exigü de la caravane, la nourriture de la mère reçoit peu d'influences extérieures au contact des différents pays visités et reste fidèle à la culture d'origine. Il en va autrement de la langue roumaine dont le rôle au sein de la famille évolue au gré de leurs déplacements et subit les influences des langues environnantes. La cuisine roumaine de la mère voyage avec la famille partout où celle-ci fait halte et reste inchangée – comme un vestige du passé en Roumanie –, protégée par les parois de la caravane: « J'ouvre la porte le moins souvent possible pour que chez nous ne s'évapore pas. » (2004, p.14) [« Ich öffne die Tür so wenig wie möglich, damit das Zuhause nicht verdampft. » (1999, p.10)] Les difficultés éprouvées pour obtenir des aliments sous Ceausescu (lorsqu'il fallait parfois faire la queue toute la nuit) confèrent une valeur particulière à la nourriture au sein de la famille et étayent le rapport sensoriel que l'autrice entretient avec cette forme d'expression : « Au pays, ma cousine Anika doit faire la queue toute la nuit devant la boulangerie [...] CHEZ NOUS, FAIRE LA QUEUE EST UN MÉTIER. » (2004, p.16) [« Meine Cousine Anika muss zu Hause vor dem Brotladen die ganze Nacht Schlange stehen [...] DAS SCHLANGESTEHEN IST ZU HAUSE EIN BERUF. » (1999, p.12)] La nourriture peut certes avoir une valeur épicurienne (elle active le goût, l'odorat et peut fortement marquer la mémoire sensorielle d'un enfant), mais elle assure tout autant la survie, comme c'est le cas de l'écriture, essentielle pour Veteranyi, qui n'abandonne pas malgré les refus qu'elle reçoit des maisons d'édition : « Le fait que j'écrive malgré les refus était la preuve pour moi que je devais écrire. » [« Dass ich trotz der Absagen schrieb, war der Beweis für mich, dass ich schreiben

---

<sup>43</sup> Aglaja Veteranyi. Interview avec Bernhard Otto. *op.cit.*



muss. <sup>44</sup>»] Au regard de l'analyse linguistico-culinaire ci-dessus, l'image de l'enfant qui cuit dans la polenta prend inévitablement de nouvelles teintes: elle ne se range plus seulement dans la lignée de récits « utilitaires » racontés aux enfants pour dissiper leurs craintes (voir section 4.3.1, *Vulnérabilité constitutive des personnages de la Polenta*) mais elle fait allusion à Veteranyi elle-même qui grandit ou « cuit » dans un environnement linguistique vulnérabilisant ou « très chaud ».

La langue maternelle n'est pas la seule à être comparée à des aliments. La langue du père (le hongrois), dont Veteranyi ne saisit que quelques mots, revêt elle aussi une apparence culinaire : « Sa langue maternelle, c'est comme du lard et du paprika avec de la crème. Elle me plaît bien, mais il n'a pas le droit de me l'apprendre. » (2004, p.54) [« Seine Muttersprache klingt wie Speck mit Paprika und Sahne. Sie gefällt mir, aber er darf sie mir nicht beibringen. » (1999, p.50)] À l'image de Veteranyi, ses poupées voient leur relation à la nourriture qui se problématise à mesure qu'elles se déplacent, non pas parce que la nourriture devient difficile d'accès, mais parce qu'elles non plus ne maîtrisent pas la langue locale: « MES POUPÉES ONT BEAUCOUP MAIGRI. ELLES NE COMPRENNENT PAS LES LANGUES ÉTRANGÈRES. » (2004, P.59) [« MEINE PUPPEN SIND GANZ DÜNN GEWORDEN. SIE VERSTEHEN DIE FREMDEN SPRACHEN NICHT. » (1999, P.54)] L'image des poupées qui s'amaigrissent à force de vagabondage, n'arrivant pas à se nourrir faute de communication, reproduit la relation d'interdépendance entre langue et nourriture.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*

### 3.6. L'allemand maternel rudimentaire: analyse de l'entretien *Eisentür und Tür zur Freiheit*<sup>45</sup>

Le carrousel linguistique que Veteranyi chevauche depuis sa tendre enfance semble littéralement désorienter sa langue maternelle. Mais son installation en Suisse n'empêche pas son horizon linguistique déjà relativement vaste de continuer de s'élargir. La représentation conventionnelle de la langue maternelle étant déjouée, l'allemand lui aussi en décroche le titre, dans une certaine mesure. Un coup d'œil jeté dans les prémisses de l'écriture du *Regal* corrobore ce postulat : l'allemand devient véritablement la langue de la mère, lorsque Veteranyi réalise un entretien oral en allemand<sup>46</sup> avec sa propre mère qui y raconte ses souvenirs. L'autrice s'en inspirera pour l'écriture de son roman. La mère raconte qu'en Roumanie, Veteranyi-enfant s'attache à la tante qui la garde lorsque ses parents partent en tournée, et elle l'appelle rapidement « maman », générant une tension familiale qui inspirera certaines parties du *Regal*. Le temps de l'entretien, l'allemand se substitue au roumain et devient une véritable langue maternelle dans sa seconde acception, soulevant ainsi l'ambiguïté de la notion : s'agit-il 1) de la première langue apprise ou 2) de la langue parlée par la mère? Ayant longtemps été une source de conflits de laquelle Veteranyi tentait de s'éloigner, la langue de la mère se transforme en puits profond dans lequel l'autrice puisera une partie de son inspiration. Dans la transcription qu'elle fera de l'entretien, Veteranyi conservera d'ailleurs l'aspect agrammatical de l'expression maternelle en allemand :

*Quand je revenir ma enfant m'appeler tante – ça me démolir! – mon enfant pas me connaître – elle pas vouloir venir dans le maison avec maman – elle dire maman pour la tante – catastrophe! Je enfermer la enfant dans le maison – la enfant vouloir sortir par le fenêtre – maman? Où est maman? – faire pipi dans les pantalons – tu comprendre que Dictatura détruire la familia!*

*[Wann ich kommen zurück meine Kind sagen mir Tante – das machen mich kaputt! – mein Kind nicht kennen mich – sie wollen nicht kommen mit Mama in die Haus – sie sagen für die Tante Mama – Katastrophe! Ich machen die Kind zu in die Haus – die Kind wollen*

---

<sup>45</sup> Josefina Tanasa. Interview avec Aglaja Veteranyi. *Eisentür und tür zur Freiheit* (« La porte de fer et la porte pour la liberté », 2004 p.58 pour la traduction) [Transcription de l'interview]. Archives littéraires suisses, Berne, boîte A-02-a-02-01.

<sup>46</sup> La transcription de l'entretien – faite par Veteranyi elle-même – est conservée aux archives et n'a jamais été publiée intégralement.

*kommen raus von die Fenster – Mama? Wo ist Mama? – machen Pisch in die Hose – du verstehen was machen Diktatura Familia kaputt!]*<sup>47</sup>

La question suivante se pose : pourquoi l'entretien a-t-il été réalisé en allemand, alors que le roumain aurait certainement facilité l'expression de la mère? La réponse ne se fait pas attendre. Veteranyi aura non seulement recours au contenu de l'interview, mais aussi à ses aspects purement linguistiques dont elle s'inspirera dans ses œuvres. Le contenu n'étant pas le seul facteur d'intérêt, elle retranscrit l'expression orale de la mère avec fidélité sans en corriger les fautes; elle garde ses distances d'un allemand impeccable, grammaticalement correct et sans ambiguïtés. De la sorte, elle présente la vulnérabilité linguistique de la mère comme une richesse fondamentale de son expression et de son identité, qu'un changement de registre ou une « amélioration » trahirait. En choisissant de conserver l'allemand maternel qui ne correspond à aucun standard d'allemand, Veteranyi réaffirme son passé migrant et ses origines étrangères à la Suisse allemande.

Tout comme Veteranyi, la mère fut confrontée au processus d'apprentissage de l'allemand en vue de l'obtention de la citoyenneté suisse. Déjà adulte lors de son arrivée, elle fait face à un défi linguistique de taille qui précarise sa communication. Elle s'éloigne de son ancrage linguistique originel et sécuritaire (le roumain), à l'inverse de Veteranyi qui parvient à maîtriser rapidement les codes de l'allemand qui, rappelons-le, devient sa langue de référence dans les situations officielles et publiques.

Veteranyi reprend certains extraits de l'entretien qu'elle remodèle en un monologue intitulé « Mamaia oder Traurigkeit machen dich alt <sup>48</sup>» (2018a, p.124) dans lequel le personnage de la mère s'exprime dans ce même allemand rudimentaire:

*Je suis miss Polnic.  
Je venir pour raconter de les ténèbres de cet monde.  
De les gens qui être pauvre.  
Qui pas avoir courage ouvrir le bouche.*

*[Ich bin Miss Polnic.  
Ich kommen für erzählen von die Keller von diese Welt  
Von die Leute was sind arm  
Was nicht haben Courage die Mund machen auf. (2018a, p.124)]*

---

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> « Mamaia ou la tristesse te fait vieillir. »

Plus encore que la vulnérabilité maternelle, le passage souligne la vulnérabilité familiale dans laquelle Veteranyi a grandi, qui sort du domaine privé pour toucher des thématiques d'envergure sociétale comme la pauvreté.

Le format même d'un entretien oral transposé à l'écrit – qui fait passer l'énonciation d'une expression orale parlée à une expression orale écrite – oblige l'adoption d'une ponctuation novatrice. En l'occurrence, il s'agit de pallier l'absence de construction logique verbale en reprenant certaines méthodes emphatiques utilisées à l'oral, comme de marquer les pauses à l'aide de tirets (voir section 4.4, *Topographie littéraire*). Inévitablement, une telle ponctuation éloigne la langue littéraire d'une langue qui vouerait fidélité aux caractéristiques de l'écrit traditionnel et se dirige vers une formule de type plus expérimental.

### **3.7. Fonder son identité linguistique sur celle de Dieu**

Si Veteranyi-auteurice problématise le plurilinguisme maternel, Veteranyi-enfant (qui s'exprime à travers la narratrice de la *Polenta*) se concentre sur le mystère du plurilinguisme divin :

*Dieu connaît-il les langues étrangères?  
Est-ce qu'il comprend les étrangers?  
Ou bien y a-t-il des anges dans des petites cabines de verre, qui font des traductions?  
(2004, p.13)*

*[Spricht Gott fremde Sprachen?  
Kann er auch Ausländer verstehen?  
Oder sitzen die Engel in kleinen, gläsernen Kabinen und machen Übersetzungen? (1999,  
p.9)]*

La question sur laquelle s'ouvre l'incipit suggère que la figure de Dieu a une appartenance linguistique originelle – probablement le roumain, si l'on se fie à la perspective de Veteranyi-enfant. À moins qu'il ne s'agisse du hongrois, dès lors que la *Polenta*, qui s'ouvre sur la question du plurilinguisme divin, se clôt sur l'image du père qui incarne Dieu dans un film et qui « JOUE UNE CHANSON HONGROISE SUR SON VIOLON. » (2004, p.189) « SPIELT EIN UNGARISCHES LIED AUF DER GEIGE. » (1999, p.187) En personnifiant cet être omniscient, Veteranyi place Dieu dans la même position de novice linguistique qu'elle-même, l'enfant qui est alors à l'aube d'un long parcours d'apprentissage des langues. Elle transpose sa réalité linguistique vers la figure de Dieu dans laquelle elle se projette indirectement.

La complexité d'une identité plurilingue est tout de suite suggérée par les cabines de verres qui symbolisent l'interprétariat. Les langues (ou anges) auxquelles Veteranyi (ou Dieu) n'a pas recours restent momentanément enfermées en silence dans les cabines en attendant qu'on les interpelle. Les cabines de verre ne sont pas sans rappeler l'aspect systémique et normé des langues, l'existence d'un cadre qui peut être restrictif – tout autant qu'il permet de s'exprimer et d'échanger. La langue en tant que système linguistique n'est pas un idéal pour Aglaja Veteranyi, chez qui la communication est assurée par des médias souvent supralinguistiques – pensons à la non-langue tante-nièce ou encore à la nourriture. Les anges (dont l'étymologie signifie « messager »), tout comme les personnes traductrices et interprètes, jouent le rôle d'intermédiaires entre deux parties (entre Dieu et les êtres humains ou entre deux systèmes linguistiques). L'enjeu du plurilinguisme préoccupe déjà la jeune Veteranyi qui y cherche une solution. Il est lié de près à la question de la territorialité, sachant que presque chaque déplacement et nouvel enracinement de la caravane familiale va de pair avec l'acclimatation à un nouveau paysage linguistique. D'ailleurs, pour désigner les mots étrangers, Veteranyi utilise des qualificatifs formés à partir du mot *Land* (« Pays », « Terre ») *ausländisch* (extérieurs au territoire) et *fremdländisch* (étrangers au territoire) (2002, p.102) qui évoquent la territorialité des langues autres, à l'inverse du terme plus commun *Fremdwort* (mot étranger) qui n'a aucune valeur locative. Paradoxalement, le mot *Ausland* (pays étrangers) est utilisé par Veteranyi comme un concept générique qui désigne l'entièreté des pays en opposition à la *Heimat* (patrie) qui est la caravane. La Roumanie, elle aussi, fait partie de *l'Ausland*. Le mot *ausländisch* réfère de ce fait à l'entièreté des mots qui appartiennent à une langue de *l'Ausland*; ces langues étrangères formant un conglomérat indifférencié.

### **3.8. Incarner l'hybridité de la littérature germanophone contemporaine**

Il peut sembler tiré par les cheveux de tenter de situer l'autrice au sein du plurilinguisme littéraire européen, sachant que son écriture artistique se résume à l'utilisation de l'allemand. Mais nous devrions y parvenir, car de toute façon, ce ne seraient pas les siens, les cheveux par lesquels ce serait tiré, mais la solide tignasse noire de sa mère acrobate. L'allemand standard constitue en partie une échappatoire pour Veteranyi qui parvient à se dissocier de la langue de la mère, mais ses origines roumaines continuent de la suivre au-delà de sa réalité familiale. Souvent mise en relation avec l'autrice germanophone Herta Müller (1953-), originaire de la minorité roumaine des Allemands du Banat, du fait de leur pays d'origine commun (Roumanie) et de leur langue d'écriture partagée (l'allemand standard), Aglaja Veteranyi s'en éloigne dès lors que l'allemand est pour elle une langue étrangère. Néanmoins, les deux autrices transportent une culture et certaines expériences communes qu'elles font entrer dans l'imaginaire germanophone par le biais de la littérature. Leur installation en terre germanophone (Allemagne pour Herta Müller et Suisse germanophone pour Aglaja Veteranyi) est motivée par la volonté de fuir la situation politique en Roumanie qui, entre autres choses, laisse peu de place au développement littéraire. Du fait de leur immigration, les deux autrices pourront s'adonner plus librement à une carrière d'écrivaine. Cependant, chez Müller, c'est en partie cette volonté qui a motivé son départ, alors que chez Veteranyi, c'est plutôt l'inverse : la fuite de ses parents alors qu'elle était encore jeune lui a donné la liberté de pouvoir créer, qu'elle a saisie avec avidité.

Dans son article sur la construction identitaire dans la littérature germanophone contemporaine, Piszczatowski aborde le thème de la pluralité linguistique dans l'écriture comme marqueur important d'identité. Porteuse d'une certaine forme d'hybridité à l'instar d'autres personnes autrices non-germanophones qui écrivent en allemand, Aglaja Veteranyi fait partie des personnes migrantes intraeuropéennes qui ont introduit de nouvelles langues et références culturelles dans les pays germanophones, par lesquelles une réinterprétation du concept d'identité dans la littérature germanophone a vu le jour; une identité plurielle, à tout le moins dans son aspect linguistique :

*Les processus de migration, à la suite desquels des millions de personnes venant de l'Est et du Sud de l'Europe et des régions méditerranéennes extraeuropéennes ont immigré*

*vers les territoires germanophones, ont conféré un nouveau visage à la littérature germanophone qui, à plusieurs égards, est devenue nettement plus hybride.*

*[Durch die Migrationsprozesse, infolge derer einige Millionen Menschen aus den östlichen und südlichen Regionen Europas und des außereuropäischen Mittelmeerraums in das deutsche Sprachgebiet eingewandert sind, hat auch das literarische Bild der deutschen Sprache ein neues Gepräge bekommen und ist in vieler Hinsicht wesentlich hybrider geworden.] (Piszczatowski, 2017, p.147)*

Autrice de la pluralité linguistique, Veteranyi se définit comme une créature de l'hybride, comme une figure artistique dont l'essence se trouve à la croisée des langues; dont l'identité linguistique résulte d'un alliage; dont la forme de l'expression revêt une apparence chimérique, bien que son plurilinguisme soit en premier lieu un trait biographique sous-jacent à son écriture en allemand standard:

*L'hybridité [...] peut être manifeste ou sous-jacente, mais son essence prend racine de plus en plus fréquemment dans la disposition autobiographique de la personne qui écrit, dans son expérience personnelle du plurilinguisme.*

*[Die Hybridität [...] mag manifest oder nur unterschwellig sein, aber ihr Wesen wurzelt immer häufiger in der autobiographischen Disposition der Schreibenden, in ihrer individuellen Erfahrung der Mehrsprachigkeit.] (Piszczatowski, 2017, p.148)*

L'hybridité *manifeste* du parcours de Veteranyi se transforme dans ses œuvres en une hybridité *subliminale* où la pluralité dépasse le domaine linguistique et prend forme dans la mise en page. La pratique de l'écriture dans une langue « extérieure » à sa langue maternelle confronte l'autrice à la fois à un défi de taille et à une liberté singulière, du fait qu'elle n'a pas grandi entourée des normes de l'écrit de l'allemand standard. L'allemand lui permet en partie de mettre par écrit un passé linguistique pluriel empreint d'oralité, mais dès lors que l'expression veteranyienne devient majoritairement monolingue, l'hybridité linguistique que nous lui connaissons à l'oral doit trouver d'autres lieux de manifestation. Ils rappellent que son apprentissage de l'allemand standard en tant que système linguistique codifié correspond davantage à l'acquisition souhaitable d'un moyen de communication qu'à une étape obligée, comme c'est le cas des personnes qui fréquentent l'école dès leur jeune âge.

L'allemand standard permet à Veteranyi de raconter ses souvenirs, mais de sa posture exophone découle une distanciation entre le vécu et le « raconté » : « Cette distance ou distanciation me permet cependant un nouveau type de proximité; une proximité beaucoup plus

grande que ce qui serait possible dans la réalité, une proximité inventée. » [« Diese Distanz oder Verfremdung erlaubt mir aber eine andere Form von Nähe, eine viel größere als in der Realität möglich wäre, eine erfundene. <sup>49</sup>»] Dans cette citation, l’auteurice réaffirme son point de vue selon lequel l’invention et la réalité ne sont pas nécessairement conflictuelles et s’alimentent l’une l’autre. De cette distanciation découle une nouvelle forme de proximité – la contrainte des règles de l’allemand standard lui permet visiblement d’approcher son propre vécu selon une nouvelle perspective – qui n’empêche pas Veteranyi de rester fidèle à ses souvenirs, bien au contraire. Or, si son écriture est majoritairement monolingue, sa perspective linguistique est beaucoup plus diversifiée, et il est possible de classer les langues qui constituent son plurilinguisme en deux catégories qui parviennent à apporter un éclairage complémentaire à sa position linguistique (les langues « hautes » et les langues « basses »).

### **3.9. Une « diglossie migratoire » originale de type post-analphabétisme**

Au regard du (timide) plurilinguisme de l’écriture de Veteranyi, l’analyse de sa situation linguistique selon le modèle de la diglossie suisse-allemande – dans le cadre de laquelle ses œuvres ont été écrites – ne ferait qu’occulter l’hybridité de son parcours qui est beaucoup plus diversifié. Néanmoins, la notion de « diglossie » peut être ici pertinente si on l’adapte quelque peu. Traditionnellement, selon la définition du linguiste Charles Ferguson (1959), la diglossie fait référence à une situation où deux variétés de langue cohabitent sur un même territoire et servent des fonctions différentes; une variété étant considérée comme plus prestigieuse parce que liée à l’écrit (« haute »), et l’autre comme familière, liée à l’oral (« basse »), comme c’est le cas en Suisse allemande avec l’allemand standard et le suisse-allemand. Cette notion peut s’appliquer dans une certaine mesure à l’utilisation veteranyienne des langues, où se côtoient deux modes d’expression distincts. Néanmoins, nous avons ici affaire à une diglossie originale, que l’on peut appeler « diglossie migratoire » (qui s’est développée suite à une longue période d’analphabétisme, voir notre article dans la *Revue transatlantique d’études suisses*, 2019). Elle porte la trace du parcours linguistique complexe de la personne migrante (en l’occurrence analphabète jusqu’à l’adolescence), en même temps qu’elle témoigne de la maîtrise des codes

---

<sup>49</sup> Aglaja Veteranyi. Interview avec Nina Neudecker. *op. cit*



de la communication écrite en « langue haute » – dont la société d'accueil lui a permis de faire l'apprentissage, et d'ainsi stabiliser son apprentissage de la lecture et de l'écriture.

Très souvent, en littérature, la richesse du jeu diglossique entre variétés linguistiques tend à devenir invisible, puisque la diversité langagière y est troquée contre une expression littéraire unilingue – sauf expérimentations visant à intégrer, en particulier dans les dialogues, des signes de langue orale. Chez Veteranyi, les langues associées à la sphère privée (donc les langues autres que l'allemand standard) sont exclues de l'écriture ou confinées à des niches (dialogues, mots autonomes dans les listes, déclinaisons de noms propres, etc.) qui ne modifient guère le flot de l'écriture. On pourrait dire que le choix de l'allemand standard comme langue littéraire éclipse les langues maîtrisées à l'oral – dont les apparitions sont finalement relativement rares. Néanmoins, ces dernières témoignent de la sphère affective/orale familiale et personnelle de Veteranyi (voir section 4.1, *Plurilinguisme littéraire comme transmission d'affects*). Ainsi, Piszczatowski définit paradoxalement le plurilinguisme de l'écriture veteranyienne comme une composante sous-jacente à l'allemand standard: « Une coexistence de plusieurs systèmes linguistiques qui deviennent une puissance latente donnant lieu à de nouvelles particularités littéraires. » [« Eine Koexistenz von mehreren sprachlichen Systemen, [die] zu einer latenten Wirkungsmacht wird, welche grundsätzlich neue literarische Qualitäten [...] erschafft. » (Piszczatowski 2017, p.153)]

Dans un article sur la standardisation de la langue (2003), le linguiste Dirk Geeraerts établit entre le modèle « rationaliste » et le modèle « romantique » de normalisation linguistique une distinction qui met en lumière les richesses et vulnérabilités d'une diglossie (qu'elle soit migratoire ou collective). Le modèle rationaliste établit une hiérarchie entre la langue standard comme moyen d'expression général (c'est-à-dire un système linguistique englobant qui n'est pas propre à une région, un groupe social ou un domaine spécifique) et la langue non standard comme système d'expression spécifique (dialecte plus ou moins local, sociolecte, variété propre à certains sous-groupes). D'après ce modèle, la langue standard (ou variété nationale de langue standardisée), liée à la scolarisation et la politisation, permet une plus grande égalité des chances dans la société. Elle peut en effet être utilisée à tout moment dans la sphère publique, alors que les variétés non standardisées, utilisées surtout dans la sphère privée, seraient un facteur limitatif qui restreindrait les échanges à plus grande échelle – toujours selon le modèle rationaliste – :

*If then linguistic standardization contributes to mutual understanding and free communication, it is a factor of political emancipation – just as it is a factor of social emancipation when it contributes to the spreading of culture and education. By contrast, if you believe in the beneficial effects of standardization, dialects are mere relicts of an obscurantist social and political system that opposes democracy and emancipation. (Geeraerts, 2003, p.11)*

Par conséquent, selon le modèle rationaliste, les dialectes et autres variétés de langues acquièrent un statut de seconde classe (la langue « basse » en opposition à la langue « haute » selon la définition de Ferguson, 1959) et s’opposent à la langue standard qui appartiendrait à un groupe social différent. Les variétés « hautes » sont présentées comme intrinsèquement supérieures lorsqu’il s’agit d’intégrer les milieux intellectuels, politiques ou scientifiques.

À l’inverse, le modèle romantique-critique – qui correspond mieux à la définition traditionnelle de la diglossie – abolit la dynamique hiérarchique entre les deux systèmes linguistiques qui cohabitent et forment un ensemble de langues complet où chaque variété sert des sphères d’expression différentes. Ses tenants considèrent les variétés non standardisées – utilisées surtout pour l’expression dans la sphère privée – comme essentielles et constitutives de l’expression spontanée et intime de chaque individu. Si la langue standard est utilisée dans les domaines « officiels » et « généraux », alors les dialectes et variétés de langues ou langues non standardisées en sont complémentaires et sont la voix des domaines de l’intime :

*Non-standard varieties may then naturally acquire additional, contrastive overtones. For one thing, if the standard language is the language of public life, the non-standard varieties will be appreciated as the language associated with intimacy, familiarity, the personal rather than the public sphere. For another, if the standard language functions in typically intellectual contexts (education and science), non-standard varieties will be invested with emotional values. For speakers of a dialect, the dialect is often the language of the emotions, of spontaneity, of naturalness, in contrast with the official and educational language. Ironically, the functional generality of standard languages engenders a functional specialization, separating the public sphere from the personal, and the emotional sphere from the intellectual. (Geeraerts, 2013, p.11)*

Plus encore que la tension quotidienne entre dialecte et langue standard en Suisse allemande – à laquelle Veteranyi réussit à s’acclimater sans trop de difficultés –, l’écriture veteranyienne reflète une polarité entre l’allemand standard et les langues autres maîtrisées sous leur forme « naturelle » – dont l’allemand standard fait paradoxalement également partie puisqu’il constitue lui aussi pour Veteranyi une langue orale familière (*Umgangssprache*) et quotidienne (*Alltagssprache*) – et reflète son parcours biographique et migratoire. Toutefois,

plus que les autres langues, l'allemand standard est synonyme d'une forme de sédentarité linguistique et territoriale apportée par son installation en Suisse. Ceci rappelle l'opposition classique entre les langues standards qu'on *apprend* (de façon institutionnelle) et les dialectes qu'on *acquiert* (dans la rue, à l'école, à la maison, etc.) – voir à ce sujet Berthele, 2008 – et nous autorise à parler, dans le cas de Veteranyi (qui a acquis plusieurs langues, mais n'a appris que l'allemand), d'une diglossie migratoire qui débouche sur une diglossie littéraire dans son œuvre, où les langues autres (équivalentes aux langues « basses ») tendent à exprimer les affects. En conséquence, les langues maîtrisées par Veteranyi se divisent en deux systèmes linguistiques similaires à ceux d'une diglossie, tous deux visibles dans son œuvre, sans pour autant que l'autrice utilise un registre de langue oral ou familier dans le cas de l'écriture des langues dont elle ne maîtrise pas totalement les règles de l'écrit. Cela dit, les manifestations du parcours linguistique de Veteranyi vont au-delà d'une diglossie migratoire impliquant l'utilisation complémentaire de deux catégories de langues dans sa littérature : elles se transposent dans une mise en page singulière ainsi que dans une série d'images renvoyant le lectorat à l'expérience intime de l'autrice, contrainte d'appivoiser le paysage linguistique qu'elle découvrait.

## 4. Les manifestations de la vulnérabilité dans l'œuvre de Veteranyi

*Tant que je reste vulnérable, je peux continuer à écrire.*<sup>50</sup>

Aglaja Veteranyi

Le présent chapitre a comme objectif d'analyser les manifestations de la vulnérabilité constitutive et sociale (Nussbaum, 1990) dans la littérature veteranyienne, qui prend source dans son parcours. Veteranyi fait de sa pratique artistique un terrain de jeu où ses souvenirs prennent forme à travers une langue qui observe ses propres codes : « elle a inventé une nouvelle langue : une langue dont la rythmique, les sonorités polyphoniques et la richesse des images correspondait totalement à l'être et aux expériences d'Aglaja Veteranyi. » [« [sie erfand eine] neue Sprache: eine Sprache, die in ihrer Rhythmik, ihrem polyphonen Klang und ihrem Bilderreichtum ganz dem Wesen und der Erfahrung Aglaja Veteranyis entsprach. <sup>51</sup>»] Car, dans les faits, c'est précisément à travers la rythmique, la polyphonie et la richesse d'images que Veteranyi parvient à transposer la vulnérabilité de son identité. Nous le verrons, ces trois caractéristiques portent la trace de la réalité d'une personne migrante dont la langue maternelle – qui fut longtemps un médium de communication oral étranger aux règles fixes de l'écrit – devient rapidement confinée à la sphère privée, sans pour autant cesser de faire des apparitions dans ses romans.

L'écriture de mots en majuscules, les pages ou demi-pages laissées blanches, l'absence de certaines marques de ponctuation usuelles sont des exemples qui reviennent souvent. Dans le cas d'une écriture rappelant certains aspects de la poésie concrète, la construction visuelle ouvre les portes d'un système d'expression qui va au-delà de simples aspects linguistiques – pensons seulement à la structure des poèmes d'Eugen Gomringer dont certains ressemblent à une véritable « constellation<sup>52</sup> » de mots. Vient s'ajouter à la nature intermédiaire et visuelle de l'art veteranyien la polyphonie de son écriture. Il est autant question de polyphonie dans les occurrences de langues autres (notamment espagnol, roumain, français et anglais) que dans la

---

<sup>50</sup> Aglaja Veteranyi. dans Felix Epper. *op. cit.*

<sup>51</sup> Nina Neudecker. « Ich weiß nicht, was eine Muttersprache ist. » *op. cit.*

<sup>52</sup> Eugen Gomringer. *Konstellationen*. Bern : éditions Spiral Press, 1953.

configuration plurielle de la langue qui résulte notamment d'un croisement entre poésie, micronouvelles et écriture dramatique.

À l'aide de cette nouvelle langue qui manie des techniques narratives dépassant les frontières de l'écrit littéraire classique, Veteranyi parvient à rendre justice à un vécu composé d'expériences « analphabètes », c'est-à-dire de souvenirs qui ne se laissent pas facilement mettre en mots; de réminiscences affectives du passé que l'allemand standard semble parfois inapte à exprimer pleinement.

#### **4.1. Le plurilinguisme littéraire comme mode de transmission d'affects**

Au monde multicolore du cirque s'est ainsi ajouté, depuis le départ de Roumanie jusqu'à l'arrivée en Suisse allemande, un environnement plurilingue dans lequel Veteranyi est contraint d'adapter constamment son comportement linguistique à la situation dans laquelle elle évolue. Nous nous concentrerons sur le plurilinguisme du *Regal* – qui est l'œuvre contenant le plus de traces d'autres langues que l'allemand –, puisqu'elle nous donnera assez d'informations sur le rôle que jouait chacune des langues dans le quotidien de la famille Veteranyi, et considérant que nous avons choisi de traduire ce roman et que nous serons ultérieurement confrontée à leurs occurrences qui pourront constituer une problématique de traduction. Dans le *Regal*, ces langues autres sont généralement utilisées par les personnages qui expriment un ressenti ou une disposition émotionnelle dans des contextes intimes, privés ou familiaux. Elles sont contenues à l'intérieur d'un dialogue ou d'une réplique, lorsque le plurilinguisme du personnage qui s'exprime en justifie l'utilisation. Elles représentent l'expression de la sphère privée et dressent un portrait de la communication familiale qui, elle non plus, ne semble pas avoir été unilingue. Les mots ou phrases écrites en langues étrangères sont paraphrasées en allemand standard si leur sens ne peut être déduit du contexte. Ils ne transmettent pas d'informations essentielles au déroulement de l'histoire et apparaissent à priori comme des détails – quelquefois surprenants – susceptibles de ne pas être remarqués.

Débutons avec le roumain qui, sans surprise, est employé dans les situations familiales. Certains diminutifs utilisés entre les membres de la famille paraissent d'abord en roumain avant

d'être traduits en allemand : « Jusqu'à la fin, la tante appelait son mari pujuzul meu<sup>53</sup>. Mon poussin. » [« Die Tante nannte ihren Mann bis zuletzt pujuzul meu. Mein Kücken. » (2002, p.116)] Le nom des oncles (qui sont les seuls personnages dont le prénom est nommé dans le roman) est décliné selon la flexion grammaticale vocative utilisée en roumain, lorsque la narratrice s'adresse directement à eux: Costel devient Costele (2002, p.40) et Petru devient Petrule (2002, p.96). Veteranyi emploie également le roumain pour exprimer la locution familière « tchin tchin » ou « santé »: « Noroc! Dit la tante. » [« Noroc! Sagte die Tante. » (2002, p.71)]. Le mot n'est pas traduit, mais on peut en déduire le sens selon le contexte. La narratrice fait mention d'une « complainte roumaine » [« rumänisches Klagelied » (2002, p.15)] que la mère fit écouter à la sœur morte. Bien qu'il ne s'agisse pas dans ce cas d'un emploi du roumain au sens linguistique du terme, elle témoigne une fois de plus du contexte d'utilisation de cette langue par les personnages.

L'espagnol est spécialement utilisé dans les dialogues entre la tante et l'oncle (dont l'espagnol était la langue maternelle) : « Chance. Dinero! Hombre, prends ton repas. » [« Glück. Dinero! Hombre, nimm noch das Essen auf. » (2002, p.72)] ou encore « Allo Bestia, où es-tu? » [« Hallo, Bestia, wo bist du? » (2002, p.19)]. On retrouve également des phrases complètes en espagnol « Bravo, hombre, asi me gusta! Alegria! » (2002, p.72) ou encore « No quiero nada, dejame morir. » (2002, p.20) Il arrive aussi que certains mots étrangers – bien que très simples – soient communs à plusieurs langues et transportent ainsi une ambiguïté qui rappelle la pluralité linguistique familiale, comme c'est le cas de l'adverbe «no» : « No! dit-il. No! » « No! rief er. No! » (2002, 99) utilisé en anglais, en espagnol, voire en italien.

Les occurrences du français peuvent évoquer divers sentiments, comme le fatalisme de l'expression figée « C'est la vie » (2002, p.102), ou la frustration de la tante envers l'oncle: « Pourquoi est-il venu, je préférerais qu'il aille à la brocante à la place de s'occuper de moi! Bandit, animal. Regarde si ma sacoche est là. » [« Wofür ist er gekommen, lieber geht er zum Trödler, statt auf mich aufzupassen! Bandit, animal. Schau, ob meine Tasche da ist. » (2002, p.112)] D'autres mots (dont plusieurs sont d'origine française) font partie des helvétismes caractéristiques de l'allemand standard de Suisse (« Jupe », « Deux-pièces », « Fauteuils », « Chef de Réception ») et nous indiquent le type d'allemand standard utilisé pour l'écriture.

---

<sup>53</sup> Les parties soulignées sont les occurrences de langues autres dans l'original.

Quant au suisse-allemand, ses occurrences se font rares et se résument aux listes d'aliments. De ce fait, Veteranyi souligne son appartenance à une nouvelle culture en ce qu'elle recense, dans cette liste, certains ingrédients dont l'appellation est typique de la Suisse germanophone:

*Pain de montagne*  
*Pain complet*  
*Croissant au blé entier*  
*Terrine de morille*  
*Bœuf bourguignon*  
*Rosettes de brocoli*  
*Mousse au citron*  
*Émincé à la zurichoise*

*[Bergbrot.*  
*Grahambrot.*  
*Vollkorngipfeli.*  
*Morchelterriner.*  
*Rindfleischvogel nach Burgunderart.*  
*Broccoliröschen.*  
*Zitronenmousse.*  
*Zürigeschnetzelttes.] (2002, p.19)*

Des aliments tels que « croissant au blé entier » (« Vollkorngipfeli ») sont écrits dans une forme hybride entre l'allemand standard de Suisse et le suisse-allemand. C'est non seulement le mot « Gipfel » (*Hörnchen* en Allemagne) qui est d'usage suisse, mais surtout le suffixe -li – qui rappelle le suffixe -le utilisé dans le sud de l'Allemagne. Même chose pour « Zürigeschnetzelttes » qui est une trace de suisse-allemand qui a fini par être normée et acceptée en allemand standard de Suisse. En allemand standard d'Allemagne, on utiliserait plutôt « Züricher Geschnetzelttes ». Ces détails témoignent d'un sentiment d'appartenance à la culture culinaire suisse et, plus largement, à la culture suisse-allemande en général. La liste comprend également des mots d'origine française et italienne qui ne sont pas (encore) germanisés – tel que *Brocoli*, *Terrine*, *Mousse* – évoquant le caractère plurilingue de la Suisse qui se reflète également dans la cuisine. À travers les listes d'écriture, le titre du premier roman et la quantité d'aliments présents dans ses œuvres, on observe l'aspect central et la valeur affective de la nourriture dans le quotidien et l'identité de Veteranyi.

## 4.2. La perspective narrative

Le titre de la *Polenta* suggère d'entrée de jeu la voix narrative enfantine qu'emprunte Veteranyi. L'image d'un enfant cuisant dans la polenta reprend le vocabulaire des contes qui servent à effrayer les enfants comme celui du Bonhomme Sept Heures (qui fait partie de l'imaginaire québécois et s'apparente au père Fouettard dans la francophonie européenne) où le personnage menace de verser du sable dans les yeux des enfants qui ne s'endorment pas assez tôt, représentant de ce fait l'enfant comme forcé d'obéir au contrôle parental. Paradoxalement, l'image du titre paraphrase tout autant les propos de contes comme *Hansel et Gretel* des frères Grimm, qui mettent en scène la débrouillardise enfantine devant le danger que présente la forêt : le frère et la sœur parviennent à déjouer le plan perfide de leurs parents qui les abandonnaient en forêt par manque d'argent, mais aussi celui de la sorcière qui prévoyait faire cuire Hansel et le manger. Les enfants parviennent, par leurs propres moyens, à s'en sortir indemnes. De ce fait, l'aspect conflictuel de la jeunesse veteranyienne est thématiqué; tanguant entre une enfance impossible sous Ceausescu où les enfants doivent faire preuve de grande maturité (évoquée par la débrouillardise de Hansel et Gretel) et une enfance retrouvée une fois devenue adulte (évoquée par l'image du Bonhomme Sept Heures à l'aide duquel les parents exercent leur contrôle).

L'absence de point d'interrogation à la fin de l'énoncé « Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta » lui donne une double valeur – interrogative et explicative. Le titre propose un questionnement, en même temps qu'il suggère qu'une explication sera fournie ultérieurement. Sous sa forme interrogative, le terme « pourquoi » évoque l'insatiable curiosité enfantine qui veut tout savoir et tout comprendre. La *Polenta* constitue le point d'ancrage de la perspective narrative de laquelle le *Regal* se revendique tout autant, bien qu'il mette en scène l'autrice devenue adulte. La sensibilité enfantine, les images remplies de fantaisie, la syntaxe épurée qui reflète une maîtrise encore incomplète de la langue sont des caractéristiques centrales des deux romans.

La narratrice de la *Polenta* se contente de décrire en exposant la réalité visible, et réduit de ce fait les traces de subjectivité dans l'écriture, bien qu'elles restent tangibles dans la perspective adoptée : c'est à travers les yeux de Veteranyi-enfant que le lectorat a accès au monde du cirque. Néanmoins, la psychologie des personnages n'est pas décrite et ne se laisse discerner qu'à travers les constats de l'enfant. Il en ressort que le lectorat en comprend plus que la narratrice elle-même,



qui décrit les événements auxquels elle assiste, mais n'en comprend pas nécessairement les prémisses, n'ayant pas les connaissances nécessaires pour les interpréter. La perspective rappelle celle du roman d'Agota Kristof, *Le Grand Cahier*, où les deux enfants narrateurs tentent d'adopter une écriture purement objective : « Nous écrivons : 'Nous mangeons beaucoup de noix' et non pas : 'Nous aimons les noix', car le mot 'aimer' n'est pas un mot sûr. Il manque de précision et d'objectivité. 'Aimer les noix' et 'aimer notre Mère', cela ne peut pas vouloir dire la même chose. » (Kristof, 1986, p.34) Si, chez Veteranyi, la narratrice n'adopte pas une expression purement objective et ne voit pas d'objection à lister ses aliments préférés ou à exprimer son état émotif (voir section 4.4.3, *Les listes : une pause dans la narration*), elle se garde bien d'interpréter les événements qu'elle observe, comme dans le cas de l'exemple suivant : « Ma sœur aussi est folle, dit ma mère, parce que mon père l'aime comme une femme. Moi aussi, je dois travailler à ne pas devenir folle, c'est pourquoi ma mère m'emmène partout avec elle. » (2004, p.26) [« Meine Schwester ist auch verrückt, sagt meine Mutter, weil mein Vater sie wie eine Frau liebt. Ich muß aufpassen, daß ich nicht auch verrückt werde, deshalb nimmt mich meine Mutter überall mit. » (1999, p.23)] Les thématiques de l'inceste et de l'abus sexuel sont suggérées dans l'extrait sans que la narratrice elle-même ne les nomme explicitement et n'en soit réellement consciente. Marguerite Duras décrit cette même « objectivité » narrative dans son commentaire élogieux sur *l'Opoponax* de Monique Wittig, dont la voix narrative se situe à la frontière de l'enfance. Le livre serait « régi par une règle de fer, jamais enfreinte ou presque jamais, celle de n'utiliser qu'un matériau descriptif pur, et qu'un outil, le langage objectif pur. [...] Il est celui-là même – mais porté au plain-chant par l'auteur – dont l'enfance se sert pour déblayer et dénombrer son univers. <sup>54</sup>» Si la parole veteranyienne ne correspond pas intégralement à l'objectivité qui caractérise les narrations de Kristof et de Wittig, elle s'harmonise en tous points au « matériau descriptif pur » qui se présente comme un trait distinctif de l'expression enfantine.

Par la reconquête de l'enfance entreprise dans la *Polenta*, Veteranyi se replonge dans une période de sa vie qu'elle n'a pas pu vivre pleinement, réprimée par l'état totalitaire de Ceausescu, où peu de place était laissée aux plaisirs enfantins. L'autrice a d'ailleurs noté à la main dans l'un de ses cahiers de notes une citation d'Henry Miller qui lui est chère et qui

---

<sup>54</sup> Marguerite Duras. Postface de *L'Opoponax*. Monique Wittig. Paris : éditions de minuit, 1964 : p.283.

exprime avec justesse la richesse et le courage d'un retour vers l'enfance une fois devenue adulte: « L'important est de devenir un maître, et dans notre vieil âge d'avoir acquis le courage de faire ce que font les enfants quand ils ne connaissent encore rien. » (Miller, 1972, p.52) [« Das Wichtigste ist, sich Überlegenheit anzueignen und im Alter den Mut zu entwickeln, das zu tun, was Kinder taten, als sie noch nichts wussten<sup>55</sup>. »] Ce processus de reconquête de l'enfance est marqué dans la *Polenta* par la métaphore de la narratrice qui vieillit à l'envers : « Je grandis à reculons. Chaque année, ma mère essaie de me rendre plus jeune. » (2004, p.153) [« Ich wachse rückwärts. Meine Mutter versucht, mich jedes Jahr kleiner zu machen. » (1999, p.149)] L'image n'est pas sans évoquer le personnage fantastique de Benjamin Button qui rajeunit sa vie durant plutôt que de vieillir; il vient au monde rempli de connaissances et d'expériences qu'il désapprend progressivement pour « évoluer » vers l'enfance. Le processus littéraire veteranyien suit ce même trajet qui la conduit vers un lieu où elle parvient à retrouver un regard spontané, instinctif, vierge, tout en conservant sa conscience (« Bewusstsein », voir section 2.2, *Posture de recherche* : « *vulnerable writing* ») et ses capacités linguistiques acquises à l'âge adulte (« Sprache », voir section 2.2) pour arriver à mettre ses souvenirs par écrit. Elle écrira elle-même, dans un de ses cahiers de notes datant de 1984, « [qu']il y a une grande différence entre rester enfant et redevenir enfant. » [« Es gibt einen großen Unterschied zwischen Kind bleiben und wieder Kind werden. »] En d'autres termes, le processus de redevenir enfant permettrait une réhabilitation des caractéristiques positives de l'enfance qui sont utiles dans le processus créatif, alors que rester enfant témoignerait davantage d'un manque de maturité. Son partenaire, Jens Nielsen, atteste la véracité de son processus créatif qui avance en faisant marche arrière: « Aglaja était si sage, c'en était parfois intolérable, mais elle rajeunissait à vue d'œil au fur à mesure qu'elle vieillissait. L'enfant en elle se ranimait toujours plus » [« Aglaja war so altklug, manchmal unerträglich vielleicht, doch sie wurde zusehends jünger, je älter sie wurde. Das Kind in ihr erwachte immer mehr zum Leben.<sup>56</sup> »] Selon lui, la sagesse de l'autrice n'entre pas en

---

<sup>55</sup> Nous préférons la version allemande de la citation à la version originale en anglais puisque c'est en allemand que nous l'avons trouvée écrite dans l'un des cahiers de notes de Veteranyi.

<sup>56</sup> Jens Nielsen. Interview avec Peter Exinger. «Blick zurück ins Glück». *Sonntagsblick*, 11 mai 2003. Archives littéraires suisses, Berne, boîte VET-D-2-a-2.

contradiction avec la voix narrative qu'elle adopte, bien au contraire, elles sont synonymes l'une de l'autre.

Les thématiques du chez-soi, de la migration, du sentiment d'appartenance poignent sans cesse dans la *Polenta* – quoiqu'elles ne sont pas directement thématisées – et restent bien souvent dissimulées sous la description d'habitudes enfantines, comme celle de s'attacher à un objet ordinaire – un genre de doudou – et d'y donner une signification totalement imaginaire:

*J'ai l'habitude de m'installer partout de manière à me sentir bien.  
Pour cela, je n'ai qu'à poser mon foulard bleu sur une chaise.  
C'est la mer.  
À côté de mon lit, j'ai toujours la mer.  
Je n'ai qu'à descendre du lit pour nager.  
Dans ma mer à moi, on n'a pas besoin de savoir nager pour pouvoir nager. (2004, p.22)*

*[Ich bin es gewohnt, mich überall so einzurichten, daß ich mich wohlfühle.  
Dazu muß ich nur mein blaues Tuch auf einen Stuhl legen.  
Das ist das Meer.  
Neben dem Bett habe ich immer das Meer.  
Ich muß nur aus dem Bett steigen, und schon kann ich schwimmen.  
In meinem Meer muß man nicht schwimmen können, um zu schwimmen. (1999, p.18)]*

À l'avant-plan prennent place les techniques imaginatives d'une jeune enfant qui pallie l'absence de chez-soi par la création de récits. En arrière-plan, ce sont les difficultés liées à l'itinérance familiale et à l'absence de *Heimat* qui sont thématisées, sans pour autant que les pérégrinations familiales soient présentées comme un problème. À l'inverse, la scène s'ouvre sur une affirmation plutôt rassurante qui prouve le succès de la technique. Néanmoins, la recherche d'une solution suggère l'existence de certaines insécurités chez l'enfant qui n'avait alors aucune garantie de stabilité. L'image de la serviette-mer introduit une affection pour la mise en forme imaginative de la réalité, que Veteranyi-adulte conserve. Elle persiste dans son entreprise de modélisation de la réalité, tel que le mentionne Jens Nielsen :

*Aglaja avait une imagination particulièrement vive, qui s'exprimait entre autres ainsi : elle écrivait des termes sur un bout de papier, par exemple FLEUR, qu'elle collait sur un vase qui remplaçait alors pour elle une fleur. Je crois qu'elle avait une tout autre perception de la réalité.*

*[Aglaja hatte eine sehr lebendige Phantasie, was auch darin zum Ausdruck kam, dass sie Begriffe auf einem Zettel schrieb, z.B. BLUME, und das klebte sie dann auf eine Vase und*

*das ersetzte dann eine Blume für sie. Die hatte, glaube ich, auch eine ganz andere Wahrnehmung von Realität.<sup>57]</sup>*

Nielsen souligne l'ambiguïté entre fantaisie et « réalité objective » dans le vocabulaire de l'autrice qui ne propose elle-même aucune distinction entre les deux. On assiste à un jeu de langue où elle remplace un signifié absent par un signifiant. Ce que Veteranyi-enfant fait à travers la fantaisie et l'intuition (en l'occurrence la création de récits comme celui de la serviette-mer), Veteranyi-adulte le fait par l'intermédiaire de la langue. Elle se positionne dans une enfance reconquise qui lui permet d'approfondir ce jeu de va-et-vient entre fantaisie et réalité, et d'y puiser sa perspective narrative. Dans la *Polenta*, la narratrice adopte la voix d'un âge où les enfants dépendent encore des adultes – émotionnellement et matériellement –, la voix d'une période d'acquisition des langues où il est souvent nécessaire d'avoir recours à d'autres moyens que les mots pour communiquer, puisque les capacités linguistiques encore rudimentaires ne permettent pas à l'enfant de s'exprimer avec autant de précision que l'adulte. Le fait de devenir sujet – processus par lequel passe l'enfant et l'artiste, comme nous l'avons vu dans la micronouvelle *Am Morgen sagte die Frau* – est un travail de délimitation des contours du Soi qui nécessite une personne interlocutrice (soit les adultes, le public ou le lectorat) qui permet au Soi de se définir ou de se mettre en scène; à la fois comme étant capable d'agir et paradoxalement comme fondamentalement vulnérable.

La micronouvelle *Die Kuh (La vache)* — écrite dans l'un des cahiers de notes de l'autrice, et n'ayant fait l'objet d'aucune publication à ce jour — pousse à l'extrême les jeux de glissement de signifiés que l'on observe fréquemment dans son œuvre et dans son quotidien. La courte nouvelle thématise l'approche déconstructiviste de Veteranyi où chaque phrase sert à la fois de suite et de déconstruction à la précédente :

*Dans une petite pièce sans fenêtre ni porte se trouve une vache.  
Vache : pourquoi une vache doit-elle toujours être une vache?  
Mon mari dit qu'une vache est une vache. Je ne pense pas qu'une vache soit toujours une vache. Une vache peut aussi être une vache. Dans tous les cas, une vache peut aussi être autre chose. C'est ce que je crois. Je vais beaucoup mieux depuis que je le sais. Les autres disent qu'une vache reste une vache, mais ils se trompent. S'ils regardaient de plus près, ils se rendraient compte qu'une vache n'est pas toujours une vache. Par exemple moi : maintenant, je suis une vache. Mais demain, je pourrai être une vache si c'est ce que je veux. Aujourd'hui comme ça et demain comme ça. C'est tout ce qui importe.*

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

*[In einem kleinen Zimmer ohne Fenster und Tür steht eine Kuh.*

*Kuh: Warum muss eine Kuh immer eine Kuh sein?*

*Mein Mann sagt, eine Kuh ist eine Kuh. Ich glaube nicht, dass eine Kuh immer eine Kuh ist. Eine Kuh kann auch eine Kuh sein. Jedenfalls kann eine Kuh auch was anderes sein. Das glaube ich. Mir geht es viel besser, seit ich das weiß. Die andern sagen, eine Kuh bleibt eine Kuh, aber sie täuschen sich. Wenn sie genauer hinschauen, würden sie merken, dass eine Kuh nicht immer eine Kuh ist. Zum Beispiel ich: jetzt bin ich eine Kuh. Aber morgen kann ich eine Kuh sein, wenn ich das will. Heute so und morgen so. Nur darauf kommt es an.<sup>58]</sup>*

Le signifiant « vache » ne réfère plus nécessairement au signifié « vache » et se trouve momentanément dans une situation de précarité où il attend d'être redéfini. Or, le temps d'une micronouvelle, la hiérarchie conflictuelle entre le Même et l'Autre est abolie, bien que leur caractère dualiste continue de s'affirmer. Veteranyi se garde de redéfinir le mot auquel elle a enlevé son référent, renvoyant de ce fait aux questionnements identitaires de la micronouvelle *Am Morgen sagte die Frau* : « pourquoi est-ce que je dois m'appeler comme je m'appelle? » L'ultime déconstruction de la figure de la vache est introduite par l'hypothèse qu'une vache peut aussi être autre chose qu'une vache, et conclue par l'affirmation qu'une vache peut effectivement être aussi une vache. La micronouvelle s'inscrit elle aussi comme manifeste de son projet artistique déconstructiviste, aux côtés de *Am Morgen sagte die Frau* qui se lit comme une mise en scène de son passage du monde privé au monde public (littéraire et théâtral) : « On pourrait imprimer *Die Kuh* comme programme d'Aglaja, parce qu'[elle] thématise toutes ces choses par le biais de la création, sans qu'elle ne les ait conceptualisées. » [« Und da könnte man *Die Kuh* als Programm von Aglaja drucken, weil [sie] all diese Dinge thematisiert, ohne dass sie sich das wissenschaftlich klar gemacht hätte. Aber poetisch schon.<sup>59</sup> »]

Le jeu identitaire de la nouvelle rappelle le projet artistique de René Magritte avec sa toile *Ceci n'est pas une pipe* (1929) – comme celui d'autres surréalistes en lutte contre le contrôle de la raison –, dont le travail artistique est basé sur la spontanéité et l'automatisme, l'absurde, l'irrationnel et le rêve. Plusieurs indices de l'affection de Veteranyi pour le surréalisme se laissent discerner dans son penchant pour la libre expression de l'imagination, la remise en cause d'une approche purement intellectualisante de la langue et les thématiques

---

<sup>58</sup> Aglaja Veteranyi. Cahiers de notes. Archives littéraires suisses, Berne, boîte C-1-009/C-1-013.

<sup>59</sup> Interview avec Jens Nielsen. *op. cit.*

(parfois sombres) de ses œuvres. Le titre de la toile de Magritte réaffirme que la pipe du dessin existe à travers le médium de la représentation picturale. Dans la micronouvelle de Veteranyi, il pourrait s'agir de la même intention : rappeler que la vache dont il est question n'est en fait qu'une représentation – cette fois littéraire plutôt que picturale. D'ailleurs, si l'on remplace le mot *vache* de la nouvelle par *pipe*, alors on retrouve la pensée de Magritte à peu de termes près: « Pourquoi une *pipe* doit-elle toujours être une *pipe*? » ou encore « Je ne pense pas qu'une *pipe* soit toujours une *pipe* ». Néanmoins, chez Veteranyi, il ne s'agit pas de questionner uniquement le médium de la représentation, mais également de réfléchir à « l'attribution » de l'identité. Transposée à la vie de l'autrice elle-même, la remise en question d'une identité fixe prend tout son sens. Suffit-il qu'elle soit née en Roumanie et qu'elle y ait passé une partie de son enfance pour que l'on puisse affirmer qu'elle soit Roumaine? En poursuivant notre technique qui consiste à remplacer le mot *vache*, on obtient cette fois « Je ne crois pas qu'une *Roumaine* soit toujours une *Roumaine*. », et c'est alors qu'il devient clair que pour Veteranyi, la remise en question d'un attribut identitaire n'empêche pas de réaffirmer sa véracité.

### **4.3. La création de récits: un moyen pour pallier la vulnérabilité**

#### **4.3.1. La vulnérabilité constitutive des personnages de la *Polenta***

Utilisée comme angle d'approche dans la *Polenta*, la vulnérabilité s'y module en majeure partie à travers les corps des artistes de cirque, mais n'attend pas leur entrée en scène pour poindre dans le roman. Elle paraît dès la première occasion en se logeant dans le titre qui témoigne d'une double situation de précarité, l'une littérale et l'autre sous-jacente, soit la précarité de l'enfant qui cuit dans la polenta, qui paraît être une réplique à la précarité de la mère pendue par les cheveux. Le titre évoque l'histoire de l'enfant qui cuit dans la polenta; un récit qui cherche spécifiquement à contrer la peur que ressent la narratrice devant le numéro de cirque de sa mère :

*MA MÈRE EST LA FEMME AUX CHEVEUX D'ACIER.*

*Elle est suspendue au sommet du chapiteau et elle jongle avec des balles, des anneaux et des torches.*

*[...]*

*Pour me rassurer pendant que ma mère est suspendue par les cheveux au chapiteau, ma sœur me raconte le CONTE DE L'ENFANT QUE L'ON FAISAIT CUIRE DANS LA POLENTA.*

*Si je me représente l'enfant en train de cuire dans la polenta, et comme il a mal, je ne suis pas obligée de penser que ma mère pourrait tomber de là-haut, dit-elle. Mais rien n'y fait. Je pense continuellement à la mort de ma mère, pour ne pas être saisie par surprise. (2004, p.25-35)*

*[MEINE MUTTER IST DIE FRAU MIT DEN HAAREN AUS STAHL. Sie hängt in der Kuppel an den Haaren und jongliert mit Bällen, Ringen und Feuerfackeln. [...]  
Während meine Mutter in der Kuppel an den Haaren hängt, erzählt mir meine Schwester DAS MÄRCHEN VOM KIND, DAS IN DER POLENTA KOCHT, um mich zu beruhigen. Wenn ich mir vorstelle, wie das Kind in der Polenta kocht und wie weh das tut, muß ich nicht immer daran denken, daß meine Mutter von oben abstürzen könnte, sagte sie. Aber es nützt nichts. Ich muß immer an den Tod meiner Mutter denken, um von ihm nicht überrascht zu werden. (1999, p.21-31)]*

La grande sœur de Veteranyi lui raconte l'histoire lugubre de l'enfant qui cuit dans la polenta (aliment que Veteranyi définit d'ailleurs comme l'une des préparations traditionnelles de la culture culinaire roumaine et l'un de ses aliments préférés), « Mais rien n'y fait » : le récit faillit à la tâche. L'image bel et bien réelle de la femme pendue par les cheveux au plafond du chapiteau de cirque met en scène une vulnérabilité extrême cautionnée par le monde du cirque dans lequel l'artiste a comme outil de travail principal son propre corps qui fascine et divertit. Bien vite, Veteranyi et sa sœur se rendent compte que l'histoire ne suffit plus à la rassurer, alors elles renchérissent : « Ma sœur, dans l'histoire de L'ENFANT DANS LA POLENTA, doit inventer des détails toujours plus atroces. Je l'aide: L'ENFANT A-T-IL UN GOÛT DE POULET? EST-CE QU'ON COUPE L'ENFANT EN TRANCHES? COMMENT C'EST, QUAND LES YEUX ÉCLATENT? » (2004, p.97) [« Meine Schwester muß beim KIND IN DER POLENTA immer grausamere Dinge erfinden. Ich helfe ihr nach: SCHMECKT DAS KIND WIE HÜHNERFLEISCH? WIRD DAS KIND IN SCHEIBEN GESCHNITTEN? WIE IST DAS, WENN DIE AUGEN PLATZEN? »] (1999, p.92) Or, le danger fait partie du quotidien familial, et la tâche revient aux enfants de trouver des moyens pour ne pas être bouleversées par l'image de la femme pendue : en l'occurrence l'invention de récits. Malgré la solution trouvée par les sœurs, Veteranyi ne tient rien pour acquis, encore moins le repas du soir :

*TOUTE LA JOURNÉE, J'ATTENDS LA NUIT. SI MA MÈRE NE TOMBE PAS DU CHAPITEAU, NOUS MANGEONS LA POULE AU POT TOUS ENSEMBLE APRÈS LE SPECTACLE. (2004, p.29)*

*[ICH WARTE DEN GANZEN TAG AUF DIE NACHT. WENN MEINE MUTTER NICHT ABSTÜRZT VON DER KUPPEL, ESSEN WIR NACH DER VORSTELLUNG GEMEINSAM HÜNERSUPPE. (1999, p.25)]*

Beaucoup plus qu'un talent artistique, le numéro de cirque est un moyen de subsistance familial, et la soupe au poulet dépend précisément de sa bonne réussite. La vulnérabilité maternelle sort du domaine de l'individuel : elle est partagée par tous les membres de la famille et touche particulièrement les enfants qui dépendent de la mère pour manger. Cette dernière poursuit donc ses performances de femme suspendue jusqu'au jour où se produit un incident qui, paradoxalement, est somme toute rassurant pour Veteranyi : « Je suis soulagée que l'accident se soit enfin produit. À présent, plus besoin d'avoir peur parce qu'elle est suspendue en l'air. » (2004, p.133) [« Ich bin erleichtert, daß der Unfall endlich passiert ist. Jetzt muß ich keine Angst mehr davon haben, daß meine Mutter in der Luft hängt. » (1999, p.129)] À en croire l'article indéfini placé devant « accident » et l'adverbe « enfin » qui le suit, l'incident allait assurément avoir lieu un jour ou l'autre. La vulnérabilité corporelle extrême vécue par les artistes de cirque est une réalité quotidienne avec laquelle Veteranyi compose dès son jeune âge, puisque la famille entière (mère, père, tante, sœur et chien) performe au sein du cirque. Pour qu'un logement leur soit assuré par le propriétaire du cirque, il est nécessaire que tous les membres y performent. À cette époque, le cirque permet à la famille de fuir la Roumanie de Ceausescu, après quoi elle devient apatride jusqu'à l'installation de la mère et la fille en Suisse. Cette fuite prend une forme légale aux yeux du régime en place, sans pour autant que la famille n'ait à s'établir dans un autre pays et à y demander le statut de réfugié, puisqu'elle est alors « en tournée ». Les acrobaties familiales dépassent la pratique circassienne dans sa valeur strictement artistique et deviennent tout autant un moyen de subsistance et un prétexte de fuite.

Néanmoins, le symbole de la vulnérabilité familiale qui s'affirme à travers le cirque est davantage porté par les femmes qui risquent chaque jour leur vie :

*Ma mère s'accroche par les cheveux à un arbre, ma tante lui jette les quilles et fait une pirouette. Parfois, ma sœur se met debout sur une jambe sur la tête de mon père tout en jonglant avec ma mère. (2004, p.47)*

*[Meine Mutter hängt an den Haaren an einem Baum, meine Tante wirft ihr die Keulen zu und macht eine Pirouette. Manchmal steht meine Schwester auf einem Bein auf dem Kopf meines Vaters und jongliert mit meiner Mutter. (1999, p.43)]*



La discipline du père qui performe principalement en tant que clown ne le confronte pas au même type de vulnérabilité corporelle. Bien qu'il soit aussi acrobate, Veteranyi ne décrit pas explicitement ses numéros d'acrobaties et lui épargne ainsi l'étiquette de vulnérabilité qu'elle appose plus spontanément aux femmes – à croire qu'elles sont plus essentielles à son bien-être que le père qui se responsabilise très peu envers sa famille et ne s'intéresse qu'à la sœur, avec toute l'ambiguïté contenue dans la citation : « MON PÈRE, DE TOUTE FAÇON, IL NE VEUT QUE MA SŒUR. » (2004, p.27) [« MEIN VATER WILL SOWIESO NUR MEINE SCHWESTER » (1999, p.23)]. La vulnérabilité corporelle qui menace les femmes de l'œuvre est donc double: elle provient à la fois du cirque et à la fois des abus sexuels possibles desquels elles doivent se protéger.

Parallèlement à la vulnérabilité qu'elles contiennent, les images frappantes de la mère pendue par les cheveux ou de la sœur en équilibre sur la tête du père témoignent d'une force physique et d'une dextérité singulières. Si la parenté antinomique qu'entretiennent force et vulnérabilité surprend, il n'en demeure pas moins que leur interdépendance est au cœur du monde du cirque. À de rares exceptions près, le degré de vulnérabilité que le corps des artistes de cirque réussit à atteindre (le risque auquel ces personnes s'exposent) est proportionnel au succès de leurs performances, comme c'est le cas de plusieurs disciplines du cirque traditionnel tel que le fil-de-fer, le mains à mains ou encore le trapèze volant. Bien que Veteranyi ne fasse pas mention de toutes les disciplines qui se trouvaient au sein du cirque familial, ces dernières font partie de l'imaginaire collectif et sont portées, toutes autant les unes que les autres, par une précarité corporelle extrême. En outre, les mesures de sécurité de l'époque n'étaient pas les mêmes qu'aujourd'hui, et il arrivait que les artistes ne soient pas longés comme c'est généralement le cas de nos jours, ce qui les exposait à un risque plus élevé. Les artistes dépendent alors de leur talent et de leur dextérité, mais qui ne leur épargnent pas les accidents: « Ma sœur et mon père aussi sont déjà tombés, elle de la perche que mon père tenait en équilibre sur son front, et lui, de la corde. » Mais ils ne sont pas morts, et ils ont continué » (2004, p.72) [« Meine Schwester und mein Vater sind auch schon abgestürzt, sie von der Stange, die mein Vater auf der Stirn balancierte, und er vom Hochseil. Sie sind aber nicht gestorben und haben weitergemacht. » (1999, p.67)] Si le père et la sœur ont eu de la chance lors de leurs chutes, ce n'est pas le cas de tous les artistes de cirque dont certains meurent sur scène lors des représentations, ce qui donne lieu à l'image paradoxale d'une mort devant public, qui survient

subitement alors que les artistes souriants s'efforcent de divertir: « Au cirque, les gens meurent en souriant. Je ne sourirai pas. Lidia Giga, la dompteuse, a été mise en pièces par le lion qu'elle avait nourri au biberon. Quant à l'hercule dans les chaînes, sa corde enflammée s'est rompue, et il est tombé sur la tête. » (2004, p.72) [« Im Zirkus lächeln die Leute beim Sterben. Ich werde nicht lächeln. Lidia Giga, die Dompteuse, wurde von ihrem Löwen, den sie mit der Flasche aufgezogen hatte, zerfetzt. Dem Kettenmann ist das brennende Seil durchgerissen, er fiel auf den Kopf. » (1999, p.67)] Dans une interview, la mère de Veteranyi souligne elle-même la double face du monde du cirque qui est à la fois un lieu de divertissement pour le public qui paye l'entrée et s'attend de ce fait à des performances impressionnantes qui en valent la peine; et un lieu de travail ardu, périlleux pour les artistes qui, malgré leur préparation minutieuse, sont confrontés sans cesse à des maux physiques camouflés sous leur sourire :

*Il faut sourire, même quand la nuque commence à faire mal à cause des cheveux qui tirent, et après la descente, sur le sol en sciure de bois, on s'incline, reçoit les applaudissements avec reconnaissance, se précipite à l'extérieur à travers les rideaux et se plonge la tête dans un seau rempli d'eau glacée, préparé à cet effet.*

*[Du musst lächeln, auch wenn der Nacken vom Haarzug zu schmerzen beginnt, und nach dem Zurückschweben auf den Sägemehlboden verneigst du dich, nimmst den Schlussapplaus dankbar entgegen, stürmst durch den Vorhang ins Freie und steckst deinen Kopf in einen vorbereiteten Eimer, gefüllt mit Eiswasser.<sup>60</sup>]*

Néanmoins, les blessures ne sont pas seulement un risque, comme la *Polenta* le suggère à priori. Elles sont une sorte de rite initiatique qui permet l'entrée « officielle » dans la communauté circassienne: « Je ne ferai pas vraiment partie du cirque avant de m'être aussi fait une bonne blessure. » (2004, p.27) [« Ich werde nicht zum Zirkus dazugehören, bevor ich mich nicht auch richtig verletzt habe. » (1999, p.23)] Bien que le danger latent ne puisse être évité, une préparation minutieuse et un entraînement physique rigoureux renforcent la sécurité corporelle des artistes et apaise leurs appréhensions, sans toutefois parvenir à les dissiper en entier. Pour s'assurer une prévention optimale devant le danger latent, la famille et les autres artistes du cirque ajoutent à leur entraînement une série de manies superstitieuses: « PAS DE DOUTE, DIEU EXISTE, PUISQUE PRESQUE TOUS LES ARTISTES, QU'ILS SOIENT DES

---

<sup>60</sup> Josefina Tanasa. Dans *Josefina – Haare aus Stahl*. Richard Lehner. Schwellbrunn: éditions FormatOst, 2019 : p. 56.

NÔTRES OU DES ÉTRANGERS, SE SIGNENT AVANT LEUR NUMÉRO. QUEL SENS EST-CE QUE ÇA POURRAIT AVOIR SANS DIEU? » (2004, p.74) [« KEIN ZWEIFEL, ES GIBT EINEN GOTT, DENN FAST ALLE ARTISTEN, OB LANDSLEUTE ODER FREMDE, BEKREUZIGEN SICH VOR IHREM AUFTRITT. WAS HÄTTE DAS FÜR EINEN SINN OHNE GOTT? »] (1999, p.68) Dans le même ordre d'idées, le père porte un costume porte-bonheur à chacune de ses entrées en scène, qui est une forme de coutume dont l'effet protecteur est plutôt psychologique que physique, tout comme le signe de croix.

Le monde du cirque est pour Veteranyi doublement révolu; d'abord à cause de la distance qu'elle prend de la discipline de la mère, mais aussi à cause des normes de sécurité modernes qui font en sorte que ce numéro qu'elle aurait pu reprendre est de moins en moins pratiqué, d'autant plus que l'utilisation des cheveux de la femme dans une telle ambition est aujourd'hui beaucoup plus problématique. Plus encore que son corps lui-même, les cheveux de la mère sont à l'époque l'élément clé de ses performances et la réussite de son numéro dépend précisément de leur santé et leur ténacité. La mère doit s'assurer de ne pas se faire de souci pour sa fille afin que ses cheveux ne s'abiment pas : « Et je dois rester bien tranquille à côté de ma mère pour qu'elle ne se fasse aucun souci à cause de moi. LES SOUCIS RENDENT LES CHEVEUX CASSANTS. » (2004, p.45) [« Ich muß still in der Nähe meiner Mutter bleiben, damit sie sich nicht um mich sorgt. SORGEN SCHWÄCHEN DIE HAARE. » (1999, p.41)] D'apparence dérisoire et insignifiante, ce type de remède moral peut assurer une sérénité psychologique nécessaire qui permet d'éviter que la vulnérabilité physique devienne une source de craintes.

Impossible, chez la mère, de dissocier les (longs) cheveux, qui sont un outil de travail, de la féminité plus « traditionnelle » et de la séduction. Selon elle, les cheveux sont: « [...] le plus important chez une femme. » (2004, p.25) [« [...] das Wichtigste an einer Frau. » (1999, p.21)] La symbolique des cheveux dans la *Polenta* témoigne de la complexité du rapport mère-fille. Veteranyi réaffirme son refus de marcher dans les pas maternels et de reprendre le numéro de la femme suspendue en se coupant les cheveux : « Jamais je ne me suspendrai par les cheveux, je ne veux pas. Je m'arrache les cheveux de la tête comme les plumes de la poule au pot, par touffes. » (2004, p.26) « Ich werde nie an den Haaren hängen, ich will nicht. Ich zupfe mir büschelweise die Haare vom Kopf, wie die Federn vom Suppenhuhn. » (1999, p.22) après quoi elle affirme sa satisfaction : « Je suis contente de ne plus avoir de cheveux. J'aimerais toujours rester chauve et au cirque, j'aimerais avoir un numéro toujours au sol. » (2004, p.100) [« Ich bin

froh, dass ich keine Haare mehr habe. Ich will immer kahl bleiben und im Zirkus nur am Boden auftreten. » (1999, p.104)] L'image des cheveux arrachés « par touffes » («büschelweise») revêt ainsi une double valeur: chez la fille, elle est associée au soulagement d'être assurée de ne pas devoir reprendre le numéro de la femme pendue par les cheveux, alors que chez la mère, elle annonce une catastrophe, laquelle elle pallie en se brossant les cheveux de manière à ce qu'il ne reste aucune imperfection: « Toute irrégularité arrache des touffes de cheveux. Cela ne doit se produire sous aucun prétexte! » (2004, p.45) [« Jede Unregelmässigkeit reißt büschelweise Haare aus. Das darf unter keinen Umständen passieren! » (1999, p.41)]

Si Veteranyi ne performe pas à proprement parler comme artiste de cirque – outre quelques entrées en scène avec son père lorsqu'elle était encore enfant –, elle performe toutefois dans des spectacles de variétés en Espagne dès le début de son adolescence. Il s'agit de spectacles de type hétéroclite souvent joués dans les cabarets ou salles de spectacles, où se succèdent différents numéros qui varient entre la danse, le théâtre, le chant (trois disciplines que Veteranyi pratique alternativement). Immanquablement, le caractère composite des spectacles de variétés fait écho à la pluralité artistique veteranyienne. Dans le cadre de ses performances, l'autrice est confrontée à une vulnérabilité corporelle bien différente de celle du cirque, quoique non moindre :

*Maintenant, je me produis aux variétés.*

*Au début, je dansais derrière avec les autres femmes. [...]*

*Pepita voulait que je me présente nue.*

*Comme je suis trop jeune pour cela, je me colle un triangle poilu entre les jambes. (2004, p.146)*

*[Ich trete jetzt im Varieté auf.*

*Zuerst habe ich mit den anderen Frauen getanzt. [...]*

*Pepita wollte, daß ich nackt auftrete.*

*Da ich aber zu jung bin dafür, klebe ich mich ein behaartes Dreieck zwischen die Beine. (1999, p.142)]*

Il faut en convenir, l'obligation d'exposer son corps nu ne présente pas le même danger que les acrobaties circassiennes. Le caractère profondément intime de l'acte demande néanmoins un courage tout particulier de la part d'une jeune adolescente, qui va jusqu'à déguiser son corps pour avoir l'air d'une femme adulte. Plus encore que de s'exposer au regard du public (fort

probablement des hommes en grande majorité), on demande à Veteranyi de descendre de la scène dans la salle et de laisser toucher ses jambes (1999, p.142). La vulnérabilité qui en ressort revêt un caractère psychologique, où il s'agit de se mettre à nu, pour l'artiste de variété comme pour la comédienne et pour l'autrice (littéralement ou de manière métaphorique en exposant une partie de son monde intérieur). La sexualisation du corps présent dans le numéro performé par une jeune femme en pleine puberté dans le contexte d'un spectacle de variété représente une situation hautement problématique, d'autant plus que la performance est encouragée par sa propre mère. Similaires sur le plan de la prise de risque, l'écriture créative et le théâtre font naître une vulnérabilité sociale, alors que du cirque et des variétés résulte une vulnérabilité constitutive (corporelle) inhérente au métier.

Les corps circassiens ne sont pas les seuls représentants de la vulnérabilité corporelle qui inspirent Veteranyi pour ses œuvres. Elle mentionne son penchant marqué pour différents poèmes de Gottfried Benn et leur caractère expressionniste. Le poète allemand met en scène, à travers sa pratique de médecine et ses connaissances anatomiques poussées, des corps humains dans leur plus grande vulnérabilité. Pensons notamment au poème « Schöne Jugend » contenu dans le cycle de poèmes *Morgue* (1912), qui présente lui aussi un cycle de vulnérabilités en décrivant une famille de rats qui fait son nid dans le corps mort d'une jeune fille, qui sera ultérieurement jeté à l'eau. Le corps de la femme ne représente visiblement qu'une sécurité momentanée pour les rats qui mourront noyés. Cette vulnérabilité corporelle liée à la mort ou à la maladie représentée par Benn dans plusieurs de ses œuvres, tout comme l'aspect cru des images expressionnistes dans lequel elles s'inscrivent joueront le rôle, nous l'observerons, d'un lieu d'inspiration fertile pour l'écriture de Veteranyi.

#### **4.3.2. La vulnérabilité constitutive des personnages du *Regal***

L'image singulière de l'artiste de cirque qui meurt sur scène lors d'une performance tout à fait ludique introduit la vulnérabilité la plus fondamentale de l'être humain : son caractère mortel. D'abord affaire d'artistes, la précarité constitutive prend rapidement des teintes beaucoup plus déterminantes dans le *Regal* où elle est passée au crible à travers le processus de décès de la tante. Cette fois, l'aspect récréatif du cirque ne compense pas l'image brutale de la femme malade, affaiblie et impuissante, couchée sur un lit d'hôpital peu de temps avant son décès :

*Il [l'oncle] alla au lavabo; mouilla la lavette sous le robinet; tourna la tante d'un bord puis de l'autre et lui lava les bras, les jambes, le torse et le dos.*

*La tante se grattait jusqu'à s'en arracher la peau.*

*Elle était couchée dans le lit, les jambes repliées et écartées; sans draps ni sous-vêtements; et elle pleurait.*

*[...]*

*L'éraflure devint une plaie, puis un trou. L'oncle donna à la tante des antidouleurs.*

*[Er [der Onkel] ging zum Waschbecken, hielt den Waschlappen unter das Wasser, drehte die Tante von einer Seite auf die andere und wusch ihr Arme, Beine, Brust und Rücken.*

*Die Tante kratzte sich Löcher in die Haut.*

*Sie lag mit angewinkelten und gespreizten Beinen im Bett, ohne Bettlaken und Unterwäsche und weinte.*

*[...]*

*Aus einem Kratzer wurde eine Wunde, dann ein Loch. Der Onkel gab der Tante Schmerzmittel. (2002, p.20-23)]*

À une étape avancée de la maladie, de nouveaux maux physiques d'apparence anodine, comme la peau qui gratte, affligent la tante et participent à la détérioration de son état. Bien que l'image de la femme en pleurs avec les jambes « repliées » et « écartées » évoque la position classique de la femme qui donne naissance, dans ce cas, il ne s'agisse pas d'un nouvel être qui sera mis au monde, mais de la mort qui naît, évoquant ainsi la croyance de la tante selon laquelle il y aurait une autre sorte de vie après la mort. La scène marque une perte significative de dignité et d'autonomie, où la tante n'est plus apte à s'occuper d'elle-même, à se laver, à assouvir ses besoins primaires. D'emblée, son corps devient « public » et tombe dans un état de dépendance totale à son entourage et au personnel soignant. La nudité de la tante impuissante, maniée par un homme, participe de la brutalité de la scène. Si on l'abstrait momentanément de son contexte hospitalier, elle n'est pas sans évoquer un abus sexuel – bien qu'il s'agisse de tout autre chose. L'aspect public du corps nu, où l'intimité révélée n'existe plus, fait écho aux variétés dans lesquels performe Veteranyi, dont l'un des spectacles s'intitule: « LE CORPS » (2004, p.145) [« DER KÖRPER » (1999, p.141)]. À l'inverse de la vulnérabilité constitutive d'un corps malade, celle d'un corps mis en scène témoigne de l'aspect social de la notion qui prend forme lors de la modulation du corps à des fins artistiques. Le cirque, quant à lui, présente une double acception de la vulnérabilité : constitutive puisqu'elle concerne le danger physique auquel les artistes sont exposés, et sociale puisque ce danger physique provient directement de la mise en scène de corps à des fins de divertissement ou d'expression artistique.

Le processus de décès donne naissance à d'autres situations de grande précarité sociale, notamment linguistique. À travers la dégradation de son corps, la tante se vide de tout ce qui la compose, jusqu'à ce qu'elle perde finalement l'usage de la parole :

*Plus elle vieillissait, plus elle me paraissait jeune.  
Mais plus vide. Comme si elle s'écoulait tranquillement.  
Avant que la tante ne meure, elle désapprit aussi les mots.*

*[Je älter sie wurde, desto jünger erschien sie mir.  
Aber leerer. Als liefe sie langsam aus.  
Bevor die Tante starb, verlernte sie auch die Wörter. (2002, p.118)]*

Le mot « verlernen » (« désapprendre »), apposé à la parole, vient tout de suite contrebalancer la pierre angulaire des œuvres veteranyiennes et de son parcours : l'acquisition fastidieuse des langues étrangères, qui ne prendra jamais véritablement fin. Si la langue, chez Veteranyi, passe généralement de « inconnue » à « maîtrisée » en peu de temps, elle change cette fois de parcours et brille par son aspect éphémère; elle étonne par la rapidité avec laquelle elle peut être désapprise. La scène donne à voir l'expression orale sous l'œil de la vulnérabilité qu'elle recèle, c'est-à-dire que la parole peut être perdue en un instant. Du fait que le mutisme est présenté comme la dernière étape du processus de dégradation avant la mort, et qu'il s'agit de la seule perte de moyens décrite dans la scène, la parole et la vie apparaissent comme indissociables chez Veteranyi. Sans la possibilité de s'exprimer, il ne reste plus vraiment d'espoir.

L'entourage de la tante devient lui aussi impuissant devant ce processus irréversible. Confrontés à la vulnérabilité fondamentale d'une personne qui leur est chère, les membres de la famille sont tout autant placés face à leur propre vulnérabilité constitutive qui s'activera un jour ou l'autre. Devant la tante en souffrance et les consignes de l'infirmière, la mère développe elle aussi une aphasie momentanée: « Qu'est-ce qu'elle a dit? Demanda ma mère. Ça va, j'ai compris, mais qu'est-ce qu'elle a dit exactement? » [« Was hat sie gesagt? fragte meine Mutter. Ich hab's schon verstanden, aber was hat sie genau gesagt? » (2002, p.33)]. L'absurdité du décalage entre perception auditive et compréhension des paroles de l'infirmière rappelle que malgré la maîtrise d'une (ou plusieurs) langue(s), la perte des capacités linguistiques peut poindre à tout moment et entraver l'expression, que ce soit pour cause de maladie, de vieillesse, d'aphasie, de voyage, d'immigration, ou simplement de tristesse comme force émotionnelle.

Au processus de décès de la tante (difficile, vulnérabilisant, périlleux) font contrepoids (à la fois dans le *Regal* et dans la *Polenta*) de nombreuses manifestations de la mort qui prennent une forme ludique et personnelle, comme les visites régulières de la tante aux cimetières. La mort, mais surtout les morts font partie du quotidien familial au même titre que les déplacements de la caravane, les numéros de cirque et la nourriture:

*Ma tante parle avec les morts.*

*Dans les villes étrangères, nous allons au cimetière avec son amoureux pour voir les morts. [...] À la morgue, elle s'informe de la cause du décès auprès des familles des morts, elle leur serre la main et leur exprime sa sympathie. Elle connaît déjà beaucoup de causes de décès. Chaque être humain a ses propres raisons de mourir. Les morts, dit ma tante, ça leur porte bonheur, que des étrangers viennent les voir avant l'enterrement. (2004, p.65)*

*[Meine Tante spricht mit den Toten. In den fremden Städten gehen wir mit ihrem Liebhaber zum Friedhof uns schauen uns Tote an. [...] In der Leichenhalle erkundigt sie sich bei den Verwandten der Toten nach dem Todesgrund, gibt ihnen die Hand und spricht ihnen ihr Mitgefühl aus. Sie kennt schon viele Todesgründe. Jeder Mensch hat einen eigenen Grund zu sterben. Es bringt den Toten Glück, wenn Fremde sie vor der Beerdigung besuchen, sagte meine Tante. (1999, p.60)]*

Le cimetière est à la fois un lieu lugubre – que la tante visite étonnamment avec son amoureux –, un lieu de recueillement, de souvenir, de résidence des morts (qui s'oppose au « Zuhause » veteranyien en constant déplacement). Dans les villes où s'arrête le cirque, la tante se plaît à les visiter, bien qu'elle ne connaisse personne qui y soit enterré. À travers les visites aux cimetières s'illustre une tentative de réappropriation de la mort par la tante en troquant son aspect macabre par une activité ludique qui s'inscrit comme un passe-temps : elle parvient réellement à parler aux morts. Néanmoins, ni la tante ni la famille ne sont présentées comme pieuses, bien que certaines coutumes orthodoxes soient entrées dans les traditions familiales, sans toutefois constituer un système de dogmes respecté à la lettre. Il s'agit d'un genre de piété populaire orthodoxe traditionnelle fondé sur les images religieuses (comme celles de la vierge Marie qui accompagnent la tante dans son décès – voir section 8.1, *Extrait de traduction*) qui n'est pas propre à la famille Veteranyi – bien qu'elle en soit caractéristique –, mais qui découle d'une redéfinition collective des pratiques religieuses.

Par le rituel des visites aux cimetières, la tante se donne pour mission d'apporter du bonheur aux défunts avant qu'ils ne soient enterrés. Il pourrait s'agir simplement d'un passe-temps, ou d'un comportement dont elle se sert pour améliorer son karma: « On reste mort



beaucoup plus longtemps que vivant, voilà pourquoi il faut aux morts beaucoup plus de bonheur. » (2004, p.66) [« Wir sind viel länger tot als lebendig, deswegen brauchen wir als Tote viel mehr Glück. » (1999, p.61)]. Se dégage de ces paroles – prononcées par la tante dans la *Polenta* et reprises dans l'exergue du *Regal* – l'idée que la mort est une véritable porte d'entrée dans une seconde vie. Qu'il s'agisse d'une croyance issue de l'arrière-plan religieux orthodoxe ou propre à la tante, ce type de conviction rassure et peut aider à accepter la mort qui se dessine dès lors comme un passage vers un autre monde, et non comme une fin. La mort ne semble pas occasionner à la tante le moindre sentiment de peur ou d'étrangeté. À l'inverse, l'image romantisée des morts fait contrepoids à la vulnérabilité extrême du corps de la tante mourante et à son processus de fin de vie froid, triste, sinistre, qui se manifeste ultérieurement. Néanmoins, l'aisance avec laquelle elle se confronte aux morts de son vivant n'amointrit en rien la force avec laquelle la mort frappe ni la vulnérabilité qui en découle.

Chez les membres de la famille, le processus d'acceptation ou d'appropriation de la maladie prend la forme du rêve (autre type de création de récits). Trois rêves précèdent le décès de la tante dans le *Regal*, dont les deux premiers sont rêvés par la narratrice et le troisième par l'oncle. Chacun d'entre eux met en scène une forme de départ, que ce soit le décès de la tante ou un départ en voyage : « C'est l'oncle qui fit le troisième rêve. Elle est apparue dans mon rêve, dit-il, dans une robe de voyage avec sa valise. Elle tenait le chien dans ses bras et me disait au revoir. » [« Den dritten Traum träumte der Onkel. Sie ist mir im Traum erschienen, sagte er, im Reisekleid und mit Koffer. Sie hielt den Hund im Arm und verabschiedete sich von mir. » (2002, p.14)] La robe de voyage, la valise et les au revoir évoquent d'emblée l'image typique d'une séparation douloureuse précédant un départ au loin, comme celles qui se produisent sur le quai d'une gare ou dans d'autres lieux symboliques, emblématiques des films de guerre : on ne sait pas forcément si la personne qui part reviendra. Tout comme l'histoire de l'enfant qui cuit dans la polenta, le rêve – bien qu'il s'agisse d'un processus inconscient – prend la forme d'une préparation psychologique à la mort imminente.

La tante elle-même se prépare psychologiquement en faisant une sorte de voyages d'essai : « Avant de mourir, la tante faisait des voyages pour expérimenter. » [« Bevor die Tante starb machte sie Probereisen. » (2002, p.14)] Du fait que la phrase se trouve directement avant le récit des trois rêves et après un extrait qui raconte les visites au cimetière, les voyages d'expérimentation réfèrent à la fois aux rêves (dans lesquels la famille est confrontée à l'image

de la tante décédée) et à la fois aux allées aux cimetières où la tante visite le lieu dans lequel elle vivra après sa mort :

*Les marchés, c'est le truc à ma mère, les cimetières, celui à ma tante.  
La terre veut toujours manger, elle n'est jamais repue.  
La tante parle de la terre comme d'un enfant.  
J'arrose les fleurs des tombes.  
L'eau apeure les fourmis des morts frais. Elles se faufilent hors de la terre.  
Pisser derrière la tombe d'un nouveau mort c'est quelque chose que je ne fais jamais.  
Quand tu rends visite à un mort, tu rends visite à tous les morts, dit la tante. Au ciel, les âmes deviennent une seule âme.*

*[Die Gemüse Märkte gehören meiner Mutter, die Friedhöfe meiner Tante.  
Die Erde wird nie satt, sie will immer essen.  
Die Tante spricht von der Erde wie von einem Kind.  
Ich begieße die Blumen der Gräber.  
Das Wasser schreckt die Ameisen der frischen Toten auf. Sie huschen aus der Erde.  
Hinter dem Grab eines frischen Toten pinkle ich nie.  
Wenn du einen Toten besuchst, besuchst du alle Toten, sagt die Tante, die Seelen werden im Himmel eine einzige Seele. (2002, p.13)]*

Alors que l'affection de la mère pour la nourriture se manifeste par la fréquentation des marchés de légumes – où elle achète les tomates, le pain, les carottes, la polenta qui serviront de mots à la communication familiale de type alimentaire –, l'expression de la tante prend sa source dans les cimetières où elle s'entretient avec les morts, probablement dans la même langue que celle qu'elle utilise avec sa nièce : cette « langue sans langue » (2002, p.125). De ce fait, dans les deux romans, la parole féminine – principalement supralinguistique – prend sa source dans un lieu (marché et cimetière). Paradoxalement, alors que dans les marchés de légumes on achète les aliments pour nourrir le corps, les cimetières sont le lieu où les corps se décomposent. À l'intérieur même de la famille, la langue donne à la fois la vie, mais elle sert tout autant à entretenir une relation avec la mort. L'enracinement de la langue dans un endroit précis rappelle l'intimité qu'entretiennent langue et territoire dans le parcours de Veteranyi, et justifie sa tendance à qualifier de « langue » toute forme d'échange entre êtres vivants, qu'il soit linguistique, énergétique ou qu'il s'agisse d'un bruissement de feuilles : « La plante aussi prenait part à la discussion. » [« Auch die Pflanze beteiligte sich am Gespräch. » (2002, p.119)]

La première évocation du véritable décès de la tante se trouve directement après la description des trois rêves: « Lorsque la tante mourut, nos visages figèrent dans le miroir.

L'oncle couvrit le miroir avec la veste de la tante. » [« Als die Tante starb, froren unsere Gesichter im Spiegel. Der Onkel deckte den Spiegel mit ihrer Jacke ab. » (2002, p.15)] Présente dans plusieurs cultures, la coutume de couvrir tous les miroirs dans le logement du défunt ou dans son lieu de décès directement après sa mort permet d'éviter que la personne qui apercevrait le corps du défunt à travers le miroir n'aille le rejoindre. Selon les cultures, il peut aussi s'agir de s'assurer que l'âme du défunt ne soit pas effrayée en voyant son reflet dans le miroir ou de s'assurer qu'elle ne reste pas prisonnière du miroir qui l'empêcherait de prendre son envol. Néanmoins, la symbolique du miroir couvert suggère aussi une rupture claire entre la réalité crue (le décès de la tante) et une certaine forme de romantisation de la mort portée par la création d'histoires rassurantes (rêve, voyages d'essai, visites au cimetière). Alors que le miroir représente les multiples narrations de la réalité portées par les récits, en l'occurrence partiellement déformées, le geste de l'oncle qui le couvre spontanément d'une veste confronte sur-le-champ la famille à la mort réelle. Ce court triptyque divisé sur trois pages (p.13 : la visite aux cimetières, p.14 : les trois rêves et p.15 : le décès de la tante et l'épisode du miroir) confronte les personnages à trois expériences de la mort. D'abord les visites aux cimetières (la mort d'inconnus observée de l'extérieur par la tante elle-même), ensuite les rêves (qui mettent en scène une rencontre entre la famille et la tragédie de la mort) et finalement le décès réel de la tante.

Que l'invention de récits soit inévitable dans le processus d'acceptation de la mort, nous le concevons. Néanmoins, la mise en scène du processus de décès réaffirme ce que l'accident de la mère dans la *Polenta* suggérait déjà : la vulnérabilité constitutive ne se laisse pas désarmer par la modélisation de la réalité. L'imaginaire ne fait plus contrepoids à la mère qui tombe du haut du chapiteau ni à la tante qui meurt. Or, si l'imagerie de la vulnérabilité constitutive occupe une place de choix dans les récits de Veteranyi, celle observée dans son parcours linguistique continue tout autant de s'affirmer dans son expression littéraire.

#### **4.4. Les traces de vulnérabilité dans la forme des œuvres**

##### **4.4.1. Une forme hétéroclite comme miroir d'un parcours atypique**

Dans l'écriture s'affirme généralement la suprématie du verbe qui nécessite une mise en mots des composantes non verbales de la communication orale, comme la gestuelle, les pauses, les intonations, etc., qui sont généralement perceptibles dans la modélisation de la syntaxe et

l'utilisation d'organiseurs textuels verbaux; de mots qui servent spécifiquement l'organisation logique du texte. Néanmoins, Veteranyi travaille peu l'organisation syntaxique et importe directement ces unités communicationnelles orales qu'elle transpose à l'écrit et qui prennent la forme de composantes visuelles, comme la page blanche ou l'écriture en majuscules. Elles rappellent que dans son parcours, l'expression orale a longtemps primé sur l'expression écrite. Veteranyi parvient à conserver les ingrédients non verbaux de l'oral par une approche spatiale du texte où les composantes visuelles deviennent essentielles au déroulement logique et à l'évolution affective de l'histoire.

Dans ses deux romans, on a affaire à une écriture par parataxe qui crée un effet de disjonction. Les phrases sont généralement concises et brèves, et sont constituées d'une phrase principale sans subordinées : procédé typique d'une écriture par parataxe. À la fin de chaque phrase vient quasi systématiquement un retour à la ligne. Cette écriture entrecoupée culmine dans les nombreuses listes présentes dans ses romans qui en reprennent exactement le même modèle graphique:

*Ma mère a marié son ami belge [...]  
Ils remplirent leur voiture de livraison jaune et partirent chez la famille.  
Savons.  
Souliers.  
Vieux réfrigérateurs.  
Bas de nylon.  
Machines à laver.  
Cousines.*

*[Meine Mutter heiratete ihren belgischen Freund [...]  
Sie füllten ihren gelben Lieferwagen und fuhren zu den Verwandten.  
Seifen.  
Schuhe.  
Alte Kühlschränke.  
Seidenstrümpfe.  
Waschmaschinen.  
Cousinen. (2002, p.86)]*

Bien que de tels passages prennent l'apparence visuelle de listes, ils rompent avec la valeur logique et utilitaire de ces dernières en intégrant des éléments incongrus comme les « cousines » ou en listant des éléments qui n'entretiennent aucune relation logique les uns avec les autres. Tout comme dans les listes que l'on retrouve dans ses œuvres — liste de meubles reçus en héritage, liste d'informations sur l'hôpital, liste d'heures de la journée (« 08.00, 11.00, 13.00,

14.30, 16.00 », 2002, p.48), liste de documents à réunir, liste d'objets divers à transporter —, l'histoire de l'extrait narratif des visites dans les cimetières vu précédemment se construit par l'association spontanée et instinctive d'images exposées les unes à la suite des autres :

*Les marchés, c'est le truc à ma mère, les cimetières, celui à ma tante.*

*La terre veut toujours manger, elle n'est jamais repue.*

*La tante parle de la terre comme d'un enfant.*

[...]

*Pisser derrière la tombe d'un nouveau mort c'est quelque chose que je ne fais jamais.*

*(voir p.74 pour version originale)*

La fréquence des visites est suggérée de manière implicite par l'association des images. Il est d'abord question que les cimetières soient la chasse gardée de la tante — on en déduit que c'est un de ses lieux qu'elle se plaît à visiter, à tout le moins plus que la mère qui préfère les marchés de légumes. Il est ensuite question que la narratrice ne pisse « jamais » derrière la tombe d'un nouveau mort. On en déduit qu'elle accompagne régulièrement la tante dans ses visites aux cimetières (information qui est confirmée dans la *Polenta*). La progression des idées d'un texte narratif réside le plus souvent dans l'utilisation de créateurs de liens logiques menant à une cohésion et à une fluidité textuelle. La quasi-absence d'un tel balisage syntaxique oblige à repenser la narration veteranyienne qui, quelquefois, revêt plutôt le masque du drame ou celui de la poésie. Aucun organisateur temporel, causal ou logique autre que « jamais » n'informe de la fréquence des visites et/ou ne guide le lectorat à travers les événements. Ce mode d'élocution rappelle celui de l'enfance, par l'absence de souci que se fait la narratrice pour son lectorat – si tant est qu'on puisse lui prêter des intentions créatrices. L'aspect épuré de la structure de son énonciation est compensé par la mise en place visuelle du texte: « Sur le plan sémantique, l'organisation linguistique correspond au stade de la 'vision concrète du monde' que Piaget a observée chez les enfants dans la phase préopératoire<sup>61</sup>. Le manque d'organisation logique hiérarchique et le manque de classifications de toutes sortes sont frappants chez l'héroïne de

---

<sup>61</sup> Selon la théorie de Jean Piaget sur le développement de l'enfance et l'acquisition du langage, on entend par phase préopératoire la période entre 3 et 7 ans marquée par un enrichissement substantiel du vocabulaire. On parle souvent du « deuxième âge questionneur » où l'enfant questionne sans cesse; il cherche à comprendre – souvenons-nous de l'énoncé interrogatif du titre de la *Polenta*. On parle d'une phase « égocentrique » où l'enfant n'a pas encore développé d'habiletés cognitives empathiques. Cette disposition qui ne changera seulement vers l'âge de 6 ou 7 ans lui permet néanmoins de continuer à comprendre le monde selon ses propres codes et sa propre perspective. (voir à ce sujet Piaget, 1923)

Veteranyi » [« Auf semantischer Ebene entspricht dieser sprachlichen Organisation das ‘praktische Weltbild’, das Piaget bei Kindern in der präoperationalen Phase nachgewiesen hat. Das mangelnde Verhältnis für hierarchische Ordnungsbeziehungen und Klassifizierungen jeder Art schlägt sich bei Veteranyis Heldin durch.<sup>62</sup> »] Malgré sa bonne maîtrise de l’allemand standard, son style d’écriture renferme les traces d’un parcours plurilingue oral qui est en partie éclipsé par le choix d’une seule langue d’écriture principale. Veteranyi expérimente non seulement en intégrant des signes de langues autres, ou en imposant un traitement typographique particulier à l’allemand standard qui, par l’insertion d’espaces ou l’utilisation de majuscules, perd son caractère d’évidence ou de toute-puissance (voir section 4.4.4, *NARRATION PAR EXPOSITION*). L’aspect saccadé de l’écriture par parataxe suggère un certain type de flot de pensée, non pas à la manière des monologues intérieurs ou des flux de conscience (*Stream of consciousness*) — c’est-à-dire en mettant en mots toutes les hésitations et les associations libres d’idées dans une syntaxe inusitée —, mais plutôt par le fait que Veteranyi ne cherche pas à guider le lectorat en explicitant les liens à l’aide de connecteurs logiques. Elle exprime une suite d’images sous forme de tableaux qui se suivent les uns les autres comme les scènes d’un film, évoquant ainsi le style cinématographique (*Kinostil*) caractéristique de l’écriture d’Alfred Döblin dans *Berlin Alexanderplatz*. Ce procédé stylistique donne parfois l’impression que l’ordre des phrases est arbitraire – puisque les connecteurs logiques manquent –, tout comme celui des chapitres et paragraphes du *Regal*. L’analyste Oliver Kühn souligne l’aspect cinématographique de la succession d’images qui rappelle l’appartenance de Veteranyi au théâtre dans un article intitulé « Rasante Texte, geschnitten wie ein Videoclip <sup>63</sup>»: « Elle réussit ce que peu d’autres personnes autrices sont à même de faire: on ne se contente pas de la lire, on voudrait aussi l’entendre. » [« Ihr gelingt, was wenig andere AutorInnen vermögen: Man will sie nicht ausschließlich lesen, man will sie auch hören.<sup>64</sup> »]

---

<sup>62</sup> Kayja Suren. *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkant: Rhetoriken des Kindlichen bei Natascha Wodin, Herta Müller und Aglaja Veteranyi*. Sulzbach: éditions Ulrike Helmer, 2011: p.213.

<sup>63</sup> «Textes foudroyants rythmés à la manière d’un Vidéoclip»

<sup>64</sup> Oliver Kühn. « *Rasante Texte, geschnitten wie ein Videoclip.* » *Bodensee-Hefte*, 3-2006. Archives littéraires suisses, Berne, boîte VET-D-2-b-02-02-c.

#### 4.4.2. Entre dialogues et narration

Invariablement, dans les deux romans, les dialogues ne sont ni précédés d'un tiret, ni encadrés de guillemets, ni placés en exergue. Seules les indications « dit-elle » ou « dit-il » qui suivent certaines répliques marquent qu'il s'agit de dialogues, mais il n'est pas rare qu'elles manquent elles aussi. Dans ces conditions, l'aspect dialogique des répliques est transmis par leur contenu et par la présence marquée d'une personne destinataire, comme lorsque l'oncle s'étonne qu'à l'étranger, on puisse acheter les légumes préoccupés :

*Bientôt, on n'aura même plus besoin de manger soi-même. Je ne veux pas que mes mains s'habituent à n'avoir qu'à ouvrir des sacs, sinon elles vont devenir folles à la maison. Ton oncle attend déjà que je parte de chez lui.*

*[Bald wird man nicht einmal mehr selber essen müssen. Ich will meine Hände nicht daran gewöhnen, dass sie die Tüten nur zu öffnen brauchen, sonst werden sie zu Hause verrückt. Dein Onkel wartet schon jetzt darauf, daß ich seine Wohnung verlasse. (2002, p.10)]*

On note un changement de personne destinataire entre les mots « folles à la maison » — phrase jusqu'alors prononcée par l'oncle — et « Ton oncle » prononcé par la mère. Cette information est uniquement transmise par le contenu. Bien qu'il soit généralement possible de déceler avec précision la nuance entre dialogue et narration, le choix d'éviter toute césure typographique crée un effet de continuité entre expression orale (dialogues) et expression écrite (narration) qui a pour conséquence de donner un caractère oral à la narration.

En guise de second exemple, observons l'incipit du *Regal*. La première phrase descriptive, qui se trouve à la quatrième ligne (les trois premières lignes sont un dialogue), semble a priori constituer une réplique qui continuerait le dialogue :

*Le blé doit être lavé dans neuf eaux, dit Costel.  
Pourquoi?  
À cause des neuf cieux.  
Les grains de blé étaient agités dans l'eau; ils ne voulaient peut-être pas devenir un gâteau mortuaire.  
C'est dans la dixième eau qu'on fait cuire le blé, dit-il.  
Neuf cieux?  
Oui, on le lave une fois pour chaque ciel.  
Je comprenais la langue maternelle par l'odeur.*

*[Der Weizen muss in neun Wassern gewaschen werden, sagte Costel.  
Warum?  
Wegen den neun Himmeln.*

*Die Weizenkörner waren unruhig im Wasser, vielleicht wollten sie kein Totenkuchen werden.*

*Im zehnten Wasser wird der Weizen gekocht, sagte er.*

*Neun Himmel?*

*Ja, für jeden Himmel einmal waschen.*

*Ich verstand die Muttersprache mit dem Geruch. (2002, p.9)]*

L'interaction entre deux personnages, qui prend la forme de questions-réponses, corrobore l'essence dialogique de l'extrait, mais l'absence de guillemets, de tirets, et de « dit-elle » ou encore « dis-je » dans le cas des répliques de l'interlocutrice de Costel, fait se mélanger dialogues et narration. Les phrases descriptives s'insèrent sans préavis entre les répliques et il faut parfois attendre la fin de la phrase pour pouvoir affirmer de quel type d'énonciation il s'agit. Le lectorat est aidé par les retours à la ligne qui séparent les énoncés. Seule la différence de temps de verbe entre narration et dialogue (passif présent et imparfait) laisse présager une distinction. Cet aspect stylistique évoque une écriture poétique versifiée qui rappelle les nombreuses listes caractéristiques de l'expression littéraire veteranyienne. Veteranyi hésite d'ailleurs à définir le *Regal* comme un roman. Écrite à la main dans l'un de ses cahiers de notes se trouve une description du *Regal* qui avait originellement pour titre de travail *Herr & Herr Stein*: « Herr & Herr Stein est le canevas d'un roman » [« *Herr & Herr Stein* ist der Aufbau eines Romans <sup>65</sup> »]. Le mot *Roman* y est raturé et remplacé par le mot générique *livre* (« Buch »), qui est raturé à son tour pour être remplacé à nouveau par *Roman*, qui semble être la décision finale. L'indécision manifeste à qualifier son livre de roman se reflète dans une très courte micronouvelle qui porte justement le titre de « Roman » et qui se résume à cet échange : « Qu'est-ce qu'elle est devenue? Une femme riche. *Fin* » [« Was ist aus ihr geworden? Eine reiche Frau. *Ende*. » (2018a, p.41)] L'absurdité du court texte, qui porte le nom d'un genre littéraire, laisse entendre que la micronouvelle aussi pourrait être une sorte de roman. De ce fait, Veteranyi dévalorise l'idée de classer ses œuvres dans des genres littéraires précis et réaffirme son scepticisme en matière d'approche analytique de la littérature (« wissenschaftliche Auseinandersetzung »).

---

<sup>65</sup> Aglaja Veteranyi. Cahiers de notes. Archives littéraires suisses, Berne, boîte C-1-009/C-1-013.



### 4.4.3. Les listes : une pause dans la narration

L'aspect saccadé de l'écriture par parataxe trouve son apogée dans les listes abondantes — nous en verrons quelques exemples — qui constituent une sorte de pause dans la narration. Les éléments ne sont plus racontés, mais sont donnés à voir. Le temps de ces quelques listes, l'écriture s'éloigne d'une narration « typique », dont on s'attend qu'elle présente généralement trois caractéristiques:

*Chaque récit transmet un contenu concret, temporel et contigu. La simple référenciation à un évènement précis est toutefois insuffisante pour que l'on puisse qualifier une monstration comme « racontée ». Un énoncé du genre « La Seconde Guerre mondiale » réfère incontestablement à un évènement extrêmement complexe; mais de toute évidence, l'énoncé lui-même n'est pas narratif.*

*[Jede Erzählung gibt einen Inhalt wieder, der konkret, temporal und kontiguitiv ist. Die bloße Bezugnahme auf ein so bestimmtes Geschehen ist nun allerdings noch nicht hinreichend, um eine Darstellung bereits als ‚erzählend‘ zu qualifizieren. Ein Ausdruck wie ‚Der zweite Weltkrieg‘ bezieht sich zweifellos auf ein außerordentlich komplexes Geschehen; der Ausdruck selbst ist aber gewiss nicht narrativ.<sup>66</sup>]*

En l'occurrence, les listes et les recettes de cuisine n'entrent pas dans la catégorie de textes narratifs puisqu'elles n'ont aucune valeur temporelle (cf. Martinez 2017, p.2). Or, chez Veteranyi, malgré les pauses créées par les listes dans la narration, le flot narratif reste tangible en arrière-plan et les listes assurent le rôle d'agentes informatrices qui permettent au raconté de prendre une forme de plus en plus claire et tangible. Dans la liste suivante, par exemple, la voix narrative, la perspective temporelle de la narration, la distance entre voix narrative et évènements restent toutes trois inchangées, alors que l'évolution narrative, les dialogues et les évènements sont momentanément mis sur pause:

*FUNNY, on s'en débarrasse.  
Doux pour la peau, débarrasse.  
Gouttes pour les yeux, débarrasse.  
Art thérapie, débarrasse. Débarrasse.  
Mardi, débarrasse.  
[...]  
Gants jetables on les garde.  
Désinfectant à action rapide pour surface et mobilier, garde.  
Infirmière, garde.*

---

<sup>66</sup> Matias Martinez. *Erzählen, ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: éditions J.B. Metzger, 2017: p.3.

*[FUNNY weg.  
 Hautfreundlich weg.  
 Augentropfen weg.  
 Maltherapie weg. Weg.  
 Dienstag weg.  
 [...]  
 Einmalhandschuhe bleibt.  
 Schnelldesinfektionsmittel für Flächen und Mobiliar bleibt.  
 Schwester bleibt. (2002, p.47)]*

Révélatrice par son contenu qui énumère certains objets devenus inutiles dans la chambre d'hôpital de la tante, la liste ci-dessus l'est également par sa forme qui se rapproche d'une narration par parataxe hautement épurée. Sur chaque ligne se retrouve un énoncé défendant une valeur syntaxique : un nom commun accompagné de l'adverbe familier « weg » ou du verbe « bleiben » accordé à la troisième personne du singulier. Les autres listes, quant à elles, se résument généralement à une seule composante syntaxique, comme le nom d'un aliment, accompagné ou non de compléments. En guise d'exemple, voyons une liste de nourriture qui informe sur les habitudes culinaires familiales par l'exposition plutôt que la description :

*CE QUE JE PRÉFÈRE.  
 La polenta avec du sel et du beurre  
 La poule au pot.  
 La barbe à papa.  
 Le poulet rôti à l'ail.  
 Le beurre.  
 Le pain noir avec des tomates, des oignons et de l'huile de tournesol.  
 Les boulettes de viande. (2004, p.17)*

*[ICH ESSE AM LIEBSTEN  
 Polenta mit Salz und Butter.  
 Hühnersuppe.  
 Zuckerwatte.  
 Gebratenes Knoblauchhuhn.  
 Butter.  
 Schwarzbrot mit Tomaten, Zwiebeln und Sonnenblumenöl.  
 Bouletten. (1999, p.13)]*

Similaire à une liste d'épicerie, cette liste ne fait pas véritablement fonction d'aide-mémoire pour d'éventuels achats, mais fait partie intégrante de la prosodie de l'autrice (on retrouve de telles listes autant dans ses romans que comme fragments autonomes dans ses cahiers de notes). Dans les romans, des pages entières sont consacrées aux listes d'aliments, ce qui leur confère

ainsi une valeur intrinsèque. Il ne s'agit pas, par exemple, d'enclaves de second ordre ou encore d'appositions qui tirent leur sens de la narration qui les suit ou les précède, et qui pourraient être retirées sans occasionner de perte de sens. Bien au contraire, en extrapolant un peu, il serait même possible de s'imaginer des chapitres entiers construits sous forme de listes multiples qui se suivraient et se compléteraient les unes les autres. En outre, une certaine sécheresse émane d'un tel procédé démonstratif vu l'absence d'adjectifs descriptifs ou de compléments du nom. On s'attendrait à ce que la saveur des aliments soit décrite, leur odeur, l'apparence des plats – souvent, ce sont des éléments qui, en activant la mémoire sensorielle, sont associés au réconfort. Cette forme de monstration succincte de l'environnement est tout aussi tangible dans l'emploi fréquent de mots entiers en majuscules, qui exposent le paysage linguistique des lieux où se déroule l'action.

#### **4.4.4. NARRATION PAR EXPOSITION**

Caractéristique du *Regal*, l'écriture en majuscules l'est aussi de la *Polenta*. Alors que dans le *Regal*, les majuscules se limitent à certains mots, on retrouve dans la *Polenta* des phrases et des paragraphes entiers écrits en majuscules. Cette particularité typographique sert deux fonctions linguistiques différentes (outre la majuscule qui s'applique à la première lettre des noms communs en allemand), qui se manifestent respectivement dans l'un et l'autre de ses romans. La première fonction — présente dans le *Regal* — sert une différenciation entre la narration et le paysage linguistique (« linguistic landscape », voir Gorter, 2006). Dans son acception sociolinguistique, ce dernier désigne l'ensemble des supports où figurent des énoncés écrits dans l'espace public (affichage commercial et publicité, signalisation routière, avis officiels et signalétique institutionnelle, messages politiques et graffitis, etc.). Son analyse permet de se faire une idée des fonctions respectives des langues en présence, et donne des indices sur le degré de diversité linguistique et culturelle locale. Appliqué à une réalité plus individuelle, le concept peut désigner les énoncés écrits qui accompagnent la vie quotidienne d'un individu. Dans le *Regal*, le paysage linguistique de l'hôpital est systématiquement marqué par l'utilisation de majuscules qui propose une différenciation visuelle entre deux niveaux d'expression écrite (narrative et intradiégétique) qui aurait tout aussi bien pu être rendue par l'italique ou les guillemets. Ce genre de différenciation typographique qui sépare l'observé du reste marque un style descriptif par exposition:

*Elle appuya sur le DÉSINFECTANT POUR LES MAINS.  
Sur le pot de yaourt était écrit COLLATION D'APRÈS-MIDI.  
À côté du lit était accroché l'HORAIRE DU JOUR.  
Une sonnette avec une plaque : POUR APPELER L'INFIRMIÈRE.*

*[Sie drückte auf die HÄNDEDESINFEKTION. (2002, p.32)  
Auf dem Joghurtbecher stand SPÄTIMBISS. (2002, p.35)  
Neben dem Bett hing der TAGESPLAN. (2002, p.42)  
Eine Klingel mit Schild: SCHWESTERNRUF. (2002, p.42)]*

L'analyse du paysage linguistique permet de déduire que l'action se situe dans une région officiellement germanophone, et certains éléments de contexte permettent d'affirmer qu'il s'agit du canton de Zurich.

La seconde fonction communicative des majuscules représentée par un vaste éventail d'occurrences dans la *Polenta* prend une valeur emphatique et ne sert que rarement l'exposition du paysage linguistique. Dans quelques occurrences seulement, elles remplacent aussi les guillemets ou l'italique, comme dans l'exemple suivant : « Er hat sogar meine Lieblingspuppe verbrannt für seinen Krimi DIE SCHÖNE IM WALD. » (1999, p.109). Les majuscules ont d'ailleurs été troquées dans la traduction française contre l'italique, ce qui confirme le rôle qu'elles occupaient : « Il a même brûlé ma poupée préférée pour son film policier *La Belle au fond des bois* » (2004, p.115). Mais de manière générale, elles servent de mise en relief pour renforcer le caractère singulier d'un passage : « J'AI ÉTÉ QUELQU'UN SEULEMENT AVANT MA NAISSANCE. » (2004, p.28) [« ICH WAR NUR JEMAND, BEVOR ICH GEBOREN WURDE. » (1999, p.24)] Généralement percutantes par la singularité de leurs images qui peuvent laisser perplexe, les phrases en majuscules nécessitent un certain temps pour être digérées. C'est la raison pour laquelle elles sont quasi systématiquement espacées de quelques lignes du reste du texte, comme c'est le cas de la phrase ci-dessus, ce qui a pour effet de reproduire une fin musicale abrupte, généralement beaucoup plus percutante qu'une fin en fondu. Or, la typographie fait écho à la vulnérabilité que nous avons jusqu'alors observée dans le parcours de l'autrice. Bien que la simple utilisation d'une grande quantité de lettres majuscules ne témoigne pas indéniablement d'un rapport complexe à la langue écrite, ni d'une vulnérabilité linguistique à proprement parler, elle permet à l'autrice de conserver la relation étroite qu'elle entretient avec l'expression orale en utilisant certaines de ses caractéristiques à l'écrit. En d'autres termes, ces particularités typographiques peuvent être perçues comme le

reflet d'une situation linguistique qui fut longtemps précaire et où l'autrice fut contrainte de faire preuve de créativité ou de chercher des solutions originales pour s'exprimer.

Il arrive que les phrases en majuscules prennent la forme d'un titre à l'intérieur même du texte qui présente ce qui va suivre : « RACONTÉE PAR MA MÈRE, NOTRE HISTOIRE VARIE CHAQUE JOUR. » (2004, p.62) [« UNSERE GESCHICHTE KLINGT BEI MEINER MUTTER JEDEN TAG ANDERS. » (1999, p.57)] Cette phrase introduit un paragraphe où une partie de l'histoire de la famille Veteranyi sera racontée à travers le discours de la mère :

*Nous sommes orthodoxes, nous sommes juifs, nous sommes internationaux! [...]  
Dans toutes les histoires, mon grand-père est déjà mort.  
Les médecins lui avaient ouvert l'estomac et il est mort de l'air que ç'a fait entrer dans ses poumons.  
Il est mort du cancer, dit mon père.  
Ma mère fond en larmes : qui t'a demandé ton avis? Est-ce que c'était ton père, pour que tu le saches si bien? C'était un homme bon! Comment aurait-il pu mourir du cancer?  
(2004, p.62)*

*[Wir sind orthodox, wir sind jüdisch, wir sind international! [...]  
In allen Geschichten ist mein Großvater schon tot.  
Die Ärzte öffneten ihm den Magen, und er starb an der Luft, die dabei in seine Lunge drang.  
Er ist an Krebs gestorben, sagt mein Vater.  
Meine Mutter bricht in Tränen aus: Wer hat dich gefragt? War er dein Vater, daß du so genau weißt?  
Er war ein guter Mensch! Wie soll er an Krebs gestorben sein?]* (1999, p.57)

Chez la mère tout autant que chez la fille, la réalité est empreinte d'imagination et de récits inventés. Chez la mère, toutefois, il s'agit carrément de fiction, alors que chez la fille, c'est la fantaisie qui l'emporte. Ce qui importe plus encore que la vérité c'est ce qu'elle évoque, et c'est ainsi qu'elle peut être transformée sans remords. Non seulement les pays et langues d'appartenance de Veteranyi sont multiples, mais même les origines de sa famille changent selon les humeurs de sa mère. Le caractère très personnel de l'extrait est accentué par la référence directe à l'entretien *Eisentür und Tür zur Freiheit* que Veteranyi a fait avec sa mère, où celle-ci indique: « Nous aussi juifs – nous internationaux! » « Wir auch jüdisch – wir international!<sup>67</sup> »

---

<sup>67</sup> Josefina Tanasa. Interview avec Aglaja Veteranyi. *op. cit.*

Mais revenons brièvement aux majuscules. Sachant que les techniques et le style d'écriture varient peu d'une œuvre à l'autre, nous envisageons l'éventualité que l'absence de phrases et de paragraphes entiers en majuscules dans le *Regal* (contrairement à la *Polenta* qui en utilise sans cesse) soit liée au fait que le décès de l'autrice ne lui a pas permis de se rendre à cette étape. L'équipe éditoriale du *Regal* a d'ailleurs révélé dans la postface s'être basée sur la division en paragraphes de la *Polenta* pour effectuer le découpage final du *Regal*, qui n'avait pas été mené à terme par Veteranyi elle-même. La même forme aérée et saccadée que celle de la *Polenta* avait été suggérée par l'autrice dans son compuscrit, mais l'application à l'entièreté du texte fut confiée à l'équipe éditoriale. Gardant en tête cet aspect problématique, nous envisageons la possibilité que la même utilisation des majuscules que celle de la *Polenta* ait été considérée par Veteranyi pour le *Regal*. Dans la postface, Jens Nielsen (coresponsable de la mise en page finale) problématise d'ailleurs l'analyse de la mise en forme du roman :

*Son désir que ce texte et d'autres textes inédits soient publiés ressort d'une remarque antérieure [...]. La présente édition a repris le texte tel que l'autrice l'avait laissé – nous tenons à le répéter expressément – comme cela avait été discuté plusieurs fois en détail. Seules les fautes évidentes ont été corrigées, et la division en parties et en chapitres, qui n'avait pas encore été menée à terme, a été organisée selon le modèle de la « Polenta ».*

*[Dass es ihr Wunsch war, dass dieser und andere nachgelassene Texte veröffentlicht werden, geht aus einer früheren Notiz hervor [...] Der hier abgedruckte Text wurde übernommen wie von der Autorin hinterlassen und – das sei ebenfalls ausdrücklich noch einmal gesagt – wie mehrfach und eingehend so besprochen. Allein offensichtliche Fehler wurden korrigiert, die Unterteilung in Teile und Kapitel, die noch nicht durchgängig vorgenommen war, nach dem Vorbild der ‚Polenta‘ eingerichtet.<sup>68</sup>]*

Dans la mesure où le contenu du texte repose sur sa mise en espace, nous avons élargi nos recherches pour tenter de peaufiner notre interprétation de la typographie. Le caractère spectaculaire, voire exhibitionniste, des majuscules dans la *Polenta* s'épanouit et prend tout son sens lorsqu'Aglaja Veteranyi performe elle-même ses textes. Lors d'une soirée littéraire<sup>69</sup>, Veteranyi lit les premières pages de la *Polenta*, et le rôle qu'elle attribue aux particularités typographiques (majuscules et espaces blanches) se voit clarifié à travers l'interprétation qu'elle en fait. On aurait pu s'attendre à ce que les parties en majuscules soient prononcées avec plus

---

<sup>68</sup> Jens Nielsen. Postface de *Café Papa*. *op. cit.*

<sup>69</sup> Aglaja Veteranyi. Lecture du texte *Warum das Kind in der Polenta kocht*. « Schweizer Literaturnacht » lors du *Literarisches Colloquium Berlin*, septembre 2000,

d'aplomb ou avec une voix plus forte, mais c'est par une transformation plus subtile de son expression orale qu'elle marque leur présence : son rythme ralentit, son timbre de voix s'adoucit et son ton généralement affirmatif prend une tournure plutôt suggestive qui donne parfois l'impression qu'elle pose une question ou qu'elle suggère une ouverture. Quant aux espaces blanches, l'autrice-interprète les marque sans grande surprise par une pause lors de la lecture, qui joue le rôle d'un silence musical.

#### 4.4.5. Silences musicaux

Dans une interview, Veteranyi aborde le sujet de la mise en espace du texte de la *Polenta*, qui concerne tout aussi bien celui du *Regal*:

*Et j'ai remarqué que l'histoire telle que je l'ai racontée avait besoin de beaucoup d'espace. [...] Une phrase prend parfois une page entière. [...] Je crois que l'histoire ne fonctionnerait pas sans espacements parce qu'elle est racontée certainement autant de manière visible qu'invisible.*

*[Und ich habe bemerkt so wie ich diese Geschichte erzählt habe, braucht sie sehr viel Raum. [...] Ein Satz braucht manchmal eine ganze Seite. [...] Ich glaube die Geschichte würde nicht funktionieren hintereinander, weil es ist mindestens so viel sichtbar wie unsichtbar erzählt.<sup>70</sup>]*

Selon Veteranyi, la signification de l'œuvre serait tout autant portée par sa forme que par son contenu. Néanmoins, les nouveautés typographiques ne transportent certes pas moins d'ambivalences en ce qu'elles peuvent revêtir diverses significations. Dans tous les cas, elles témoignent d'une appréhension du monde qui n'est pas passée par l'intermédiaire des livres comme chez les personnes qui fréquentent les institutions scolaires : « À l'école, le monde entier est dans des livres. Quand ma mère aura écrit l'histoire de notre vie, les enfants l'apprendront aussi chez mademoiselle Nägeli. » (2004, p.105) [« In der Schule steht die ganze Welt in Büchern. Wenn meine Mutter unsere Lebensgeschichte schreibt, werden die Kinder das bei Fräulein Nägeli auch lernen. » (1999, p.99)] Le monde appris par l'intermédiaire de livres dans les écoles fait contrepoids au monde du cirque dans lequel Veteranyi grandit où il n'est pas nécessaire d'aller à l'école pour apprendre un métier: « Un métier, mais nous en avons déjà un

---

<sup>70</sup> Aglaja Veteranyi. Interview avec Peter Zeindler. *op. cit.*

depuis que nous sommes au monde, nous sommes des artistes de cirque! » (2004, p.117) [« Wir haben schon, seit wir auf der Welt sind, einen Beruf, wir sind Zirkusartisten! » (1999, p.111)]

À l'inverse du texte qui a pour mission fondamentale la transmission de sens par la création d'un ensemble cohérent et qui raconte l'histoire de manière visible (« sichtbar »), les espaces blancs enrichissent le raconté de manière invisible (« unsichtbar », voir *Annexe 1*, p.118): « J'aime les intervalles, je propose un passage au lecteur, qu'il peut lui-même compléter. » [« Ich liebe Zwischenräume, ich biete dem Leser einen Teil, den er selber ergänzen kann.<sup>71</sup> »] L'intérêt du terme allemand « Zwischenräume » réside dans la pluralité de ses significations. Il évoque à la fois un intervalle spatial ou temporel, et il réfère, dans une perspective plus directement liée à l'écriture littéraire, à la notion d'interligne. En somme, Veteranyi propose des pauses dont le lectorat détermine la durée, et qui rappellent la communication orale où les silences sont une composante linguistique synonyme de la spontanéité de l'expression, utilisés lorsque les mots justes ne viennent pas à l'esprit, utilisés pour mettre un énoncé en valeur ou pour laisser place à une émotion. La dimension visuelle du roman, communément appelée mise en page, prend la forme d'une véritable topographie typographique où les différents fragments s'assemblent et dialoguent précisément grâce à leur organisation spatiale plutôt qu'à travers les liens logiques proposés à l'intérieur même du contenu énoncé.

Par l'idée que « l'histoire ne fonctionnerait pas sans espacements », Veteranyi évoque les nombreux sauts et retours à la ligne que contiennent ses écrits, qui créent un genre de partition littéraire instaurant un rythme musical porteur de sens au même titre que les mots eux-mêmes. Plus l'espace vide est grand, plus la phrase qui le précède est mise en valeur. Néanmoins, il est peu probable que les différentes longueurs d'espace influencent réellement la durée de la pause prise par la personne lectrice : c'est lorsque les textes sont performés ou lus à voix haute que la typographie prend tout son sens et devient une sorte de didascalie ou d'indication de jeu donnée par l'autrice.

C'est là, dans ce mutisme momentané créé par les silences, que semble s'exprimer une partie importante du raconté : « Chaque histoire a son propre silence. » [« Jede Geschichte hat

---

<sup>71</sup> Aglaja Veteranyi. Interview avec Sacha Verna. « Vom Zirkuskind zur Jungautorin ». *Anabelle*, septembre 1999. Archives littéraires suisses, Berne, boîte VET-D-2-b-02-02-d.



ihr eigenes Schweigen. » (2018a, p.66)] Paradoxalement, Veteranyi accorde à ces pauses une identité et une valeur intrinsèque pour la communication, indépendamment de leur mise en relation avec le texte qui les précède et qui les suit: « J'ai l'impression qu'il faudrait que je me taise à voix haute pour que l'on me comprenne » [« Mir ist, als müsste ich laut schweigen, damit man mich versteht. » (2018a, p.58)]

Toutes les techniques de narration précédemment observées indiquent que les mots ne suffisent plus à exprimer l'indicible d'un passé plurilingue et marginal, ou à tout le moins qu'ils ne parviennent pas à exprimer Veteranyi, indépendamment de son historique linguistique. De ce fait, ces méthodes réaffirment la vulnérabilité du parcours de l'autrice en même temps qu'elles la problématissent : qu'il y ait vulnérabilité ou non dans le cheminement linguistique de l'artiste, il se peut que le besoin soit là de parfaire, d'enrichir ou de réformer l'expression écrite dans sa forme simple, afin qu'elle parvienne enfin à incarner diverses réalités langagières et à rendre compte de leurs particularités qui tendent à être assumées plus facilement à l'oral, et à être effacées à l'écrit. Or, l'utilisation de majuscules ou la réhabilitation des espaces blanches comme signes de ponctuation ne sert pas expressément à pallier une expression écrite qui serait lacunaire, mais elle sert à pallier les manques même du langage qui reste trop souvent embourbé dans les codes l'empêchant de prendre des formes plus individualisées; en l'occurrence plus aptes à exprimer des réalités dites marginales. C'est le caractère problématique des systèmes de communication écrite que ces techniques réaffirment; le fait que la personne autrice soit forcée de restreindre sa propre expression, dont la richesse provient justement de sa complexité, à un système linguistique balisé pour parvenir à être publiée, à être lue, à être comprise.

Néanmoins, il arrive que le travail de mise en forme lui-même – qui semble jusqu'alors avoir été la solution – soit lui aussi inapte à offrir les outils nécessaires à l'expression de Veteranyi : « Il faudrait qu'on se déchire pour vraiment comprendre. » [« Man müsste sich auseinanderreißen, um wirklich zu verstehen. » (2018a, p.61)] Le terme « déchirer » suggère l'ouverture du corps par sa mise en lambeaux, pour « comprendre » cet indicible qui reste caché sous l'enveloppe corporelle dans laquelle se trouve une partie du contenu qui reste inexprimée par la langue. Dans l'imaginaire métaphorique veteranyien, la peau réfère aux mots; au langage; à la couche superficielle du raconté : « Les mots sont la peau d'une histoire. » [« Die Wörter sind die Haut einer Geschichte. » (2018a, p.67)] En allemand, le mot « Haut » renvoie à *Außenhaut* qui désigne aussi une enveloppe, un revêtement externe qui cache et protège un riche

monde intérieur, dont les mots ne font que tracer le contour. Une fois de plus, il semble que le raconté soit autant visible qu'invisible. De ce fait, Veteranyi réaffirme l'importante part d'incommunicabilité qui reste cachée sous toute forme d'expression, qu'elle soit linguistique, alinguistique ou culinaire. Elle confirme l'importance de ce que Tiffany Page (2017) problématise : porter une attention particulière à ce qui ne peut pas être dit ou vu.

## 5. La traduction: un pont qui rejoint deux vulnérabilités

### 5.1. Une posture de traduction de type « empathique rationnelle »

Notre traduction des trois premiers chapitres de *Das Regal der letzten Atemzüge* (p.9-20) s'adresse à un lectorat ayant comme langue principale le français québécois en tant que variété, et souhaitant découvrir l'univers littéraire d'Aglaia Veteranyi. Nous partons du postulat que chaque contexte linguistique comporte ses propres vulnérabilités (dont certaines sont plus marquées que d'autres) pour construire un dialogue traductologique basé sur la vulnérabilité de l'écriture veteranyienne, à laquelle nous répondons par la vulnérabilité linguistique du locuteur du français québécois (en l'occurrence la vulnérabilité de la culture cible de la traduction). Nous apposons la posture de recherche de l'écriture vulnérable (Tiffany Page, 2017) à la traduction pour créer une méthode qui ressemblerait à une « traduction vulnérable ». Pour ce faire, nous adoptons une posture de traduction de type « empathique rationnel » telle qu'élaborée par la traductrice et traductologue Isabelle Collombat dans son essai *L'empathie rationnelle comme posture de traduction*. Elle y cherche un terme qui saurait rendre l'idée de la « dissolution de soi » (« dissolution of the self », Eliot Weinberger, 1992, p.60) à laquelle s'adonne la personne traductrice lors du processus de traduction, mais sans porter l'ambiguïté sémantique d'autres termes parfois problématiques, comme c'est le cas pour « imitateur » (qui évoque une copie), pour « personnificateur » (qui évoque la représentation humaine d'un être abstrait) ou encore pour le verbe « incarner » (qui évoque le jeu théâtral): « [...] L'empathie n'implique pas une identification à l'autre : pour qu'elle puisse jouer pleinement son rôle différentiel, il est essentiel que le traducteur ait conscience de son identité et que celle-ci soit suffisamment affirmée pour qu'il soit en mesure de prendre de la distance par rapport au texte et surtout, par rapport à la perception qu'il en a. » (Collombat 2010, p.65)

En tant que sous-catégorie de l'empathie – qui désigne la capacité d'un individu à éprouver ce qu'autrui ressent –, la notion « d'empathie rationnelle » peut paraître à priori contradictoire puisque la combinaison de mots suggère qu'une disposition altruiste basée sur le ressenti puisse être contrôlée par la raison. Néanmoins, elle laisse entendre, à tout le moins dans le cadre d'une traduction, que l'enjeu traductologique dépasse de beaucoup les composantes linguistiques d'un

texte : « la posture empathique permet également de s’affranchir des seuls aspects linguistiques de la traduction, qui ont encore trop tendance à obséder – voire à inhiber [...]. » (Collombat 2010, p.68) Utilisée antérieurement en philosophie par Benoît Hufschmitt dans un article intitulé *L’inscription du sujet dans le texte philosophique*, la notion est reprise par Collombat qui l’applique à la traduction et l’élève au titre de concept. On peut penser que l’adoption d’une posture de type empathique rationnel n’est pas forcément nouvelle dans la pratique de la traduction et qu’elle a dû être adoptée spontanément par certaines personnes traductrices. Mais en la conceptualisant, Collombat l’approfondit. Elle y va d’une définition simple qui en trace grossièrement les contours : « si l’empathie émotionnelle permet de comprendre ce que *ressent* l’autre, l’empathie rationnelle permet de comprendre ce qu’il *pense*. La nuance nous semble cruciale, car elle détermine la différence essentielle entre le subjectif et l’objectif. » (Collombat 2010, p.57) En tant que situation de communication transnationale et/ou transculturelle, le processus traductif nécessite la création d’un dialogue. C’est précisément cet échange, inspiré par la volonté de saisir la pensée et l’expression de l’autre dans ses plus menus détails qui, pour Collombat, s’avère être la composante principale de l’empathie rationnelle. L’utilisation paradoxale du mot « empathie » rappelle l’importance de l’étape de la réception par la personne « empathisante » – en l’occurrence la réception du texte original par la personne traductrice – qui prend la forme d’un acte de conciliation: « c’est, au final, l’exacte définition de l’empathie: comprendre intimement l’autre sans se renier soi-même. » (Collombat 2010, p.61) Collombat accorde une importance particulière au caractère dialogique de la traduction; discipline qui, autrement, peut être perçue comme une transposition unilatérale d’une langue vers une autre, où l’on attend de la personne traductrice qu’elle reste invisible : « Autrement dit, l’empathie serait une sorte de ‘dissolution de soi’, mais sans ‘oubli de soi’. » (Collombat 2010, p.57)

En observant l’équivalent allemand le plus courant du mot « empathie » (*Mitgefühl*), on constate qu’étymologiquement, l’allemand insiste sur l’idée de co-sentimentalité à travers la particule *mit* – qui exprime généralement une collaboration et une simultanéité comme dans *mit/kommen* (« venir avec quelqu’un »). C’est du reste le cas de *sympathie* en français, où les termes grecs *sym-* (avec) et *pathein* (souffrir) désignent eux aussi, à l’origine, une fusion avec la souffrance, le ressenti. Privée de sa composante émotive, l’empathie en sa qualité de processus rationnel conserve le caractère collaboratif porté par la particule *mit*. Plus encore qu’un acte d’appropriation linguistique du texte d’origine par la personne traductrice pour lui offrir une

réplique qui soit juste et fidèle, le processus d'empathie rationnelle invite – dans un contexte de traduction littéraire – à conserver une majorité des caractéristiques du contexte sociolinguistique d'arrivée afin d'accentuer l'aspect dialogique du processus: « l'empathie n'est pas un principe unilatéral de projection de soi ou d'auto-effacement; elle est davantage une sorte de médiation qui agit entre soi et les autres dans un contexte où la relation à autrui n'est pas spontanée et doit être contrôlée. » (Papadaniel 2008, p.138) C'est précisément cette idée de contrôle qui trace les bases de la composante rationnelle de l'empathie en traduction qui, au contraire de l'empathie émotionnelle, ne relève pas d'un processus affectif spontané. C'est d'ailleurs « vers une empathie rationnelle objective » (Collombat 2010, p.57) que Collombat oriente son gouvernail: « La posture empathique est indispensable à l'atteinte d'une objectivité optimale dans la réalisation de son mandat, et deux paramètres sont à notre avis symptomatiques de cette démarche, soit le rôle de la culture générale du traducteur et, en filigrane, sa relation à son propre bagage culturel. » (Collombat 2010, p.64). La personne traductrice doit donc transformer sa réaction affective vécue lors de la lecture en méthode objective: elle met de côté les réactions qui seraient trop personnelles et en conserve celles qui témoignent de la réalité linguistique commune de la culture d'arrivée.

Du point de vue de la traductrice et directrice du *Centre européen de traduction littéraire*, Françoise Wuilmart :

*La « griffe » d'un auteur se manifeste dans ses choix lexicaux, syntaxiques ou stylistiques, voire « entre les lignes » (1990 : 237). Or, il semble qu'analyser des paramètres linguistiques ou textuels (niveau de langue, connotations éventuelles, structure des phrases, place des compléments, tropes, etc.) relève de la collecte d'indices, et que les indices celés entre les lignes pourraient bien se trouver dans le paratexte, par exemple.*

Si l'on s'en tient à sa perspective, une traduction purement axée sur la linguistique serait une forme de « calque lexical » simpliste qui omettrait une série d'informations paratextuelles ou autres que la personne traductrice se doit d'aller chercher ailleurs. L'écrivain et traducteur américain Eliot Weinberger exprime cette même idée en contexte de traduction littéraire :

*It means that the primary task of a translator is not merely to get the dictionary meanings right – which is the easiest part – but rather to invent a new music for the text in the translation language, one that is mandated by the original. A music that is not a technical replication of the original. (There is nothing worse than translations, for example, that attempt to re-create a foreign meter or rhyme scheme.) [...] A music that is perfectly viable in English, but which – because it is a translation, because it will be read as a*

*translation – is able to evoke another music, and perhaps reproduce some of its effects.*  
(Weinberger 2010, p.24)

L'objectif n'est donc pas de reproduire le rythme et la musicalité de l'œuvre originale, mais de l'évoquer avec fidélité. En ce sens, Collombat invite à éviter de procéder à une réplique de l'original et à se détourner de la volonté de la personne autrice pour diriger son regard vers le texte et le lectorat cible : « Ainsi, après des siècles d'une exégèse littéraire 'tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions' (Barthes, 1984, 62), la critique s'intéresse au lecteur et au texte au moins autant qu'à l'auteur. » (Collombat 2010, p.63). Or, la posture empathique rationnelle consisterait en l'application de deux « conditions empathiques » (Collombat 2010, p.64) : l'une tournée vers la personne autrice, le texte d'origine et son contexte sociohistorique, et l'autre tournée vers le lectorat du texte cible, ce qui implique un minutieux travail d'appréhension et d'analyse culturelle de la part de la personne traductrice : elle devra faire des choix conscients, par exemple quant au niveau de langue utilisé, à l'utilisation d'anglicismes ou de mots étrangers, à la conservation de termes provenant de la langue d'origine, à l'ajout d'explications supplémentaires dans le corps du texte :

*Toute l'ambiguïté est là : le traducteur doit entretenir une certaine intimité avec le texte à traduire – cette proximité devant être provoquée par l'analyse du texte et du paratexte, ce qui comprend la situation de communication –, mais tout en pénétrant le texte, il doit le considérer de l'extérieur, en oubliant ses propres réactions, ce qui, paradoxalement, signifie qu'il doit avoir une conscience aiguë de ces réactions, savoir les analyser et faire en sorte qu'elles ne nuisent pas à l'objectivité dont il doit faire preuve dans la détermination de son postulat traductif puis dans l'exécution du mandat lui-même.*  
(Collombat 2010, p.60)

Plus encore que de passer d'une langue à l'autre, les textes traduits traversent d'un système de références contenues dans le *je* auteur originel à une nouvelle identité linguistique et culturelle qui se canalise dans la personne traductrice. Comme nous avons pu l'observer dans la partie portant sur les manifestations de la vulnérabilité dans l'œuvre de Veteranyi, certaines traces de la vulnérabilité sont visibles dans son écriture – comme la diglossie migratoire qui se traduit par un timide plurilinguisme – alors que d'autres – comme ses années analphabètes – y sont perceptibles sans prendre réellement forme, pensons aux traces marquées d'oralité dans la typographie et la mise en page, voire à l'indifférenciation entre dialogues et narration. Si cette vulnérabilité inhérente au parcours pré-littéraire de l'autrice n'est pas en tous points contenue dans la langue, alors nous croyons essentiel de pousser le dialogue traductologique au-delà d'une

transposition linguistique afin de faire s’entretenir la vulnérabilité veteranyienne avec la vulnérabilité sociolinguistique de la culture d’arrivée. C’est dans cette optique que nous ajoutons à la facette linguistique de la traduction une facette sociologique marquée. Bien que ce soit le cas de presque toutes les traductions, dépendamment des types de texte, la différence que nous observons est la suivante : la composante sociologique de la traduction que nous proposons, en l’occurrence le choix de la variété de langue du texte d’arrivée (intimement relié à celui du registre dans le cas du français québécois), est motivé par la vulnérabilité qui en découle et qui reflète celle de Veteranyi, plutôt que par le choix d’un registre de langue correspondant à celui du texte d’origine – bien que nous ayons veillé à ce que ce soit aussi le cas. De ce fait, la composante sociologique ou empathique prend le pas sur la composante linguistique qui suit de près.

## **5.2. Entre usage et norme linguistique**

### **5.2.1. Variété de langue, registre de langue et ouvrages de référence**

Dans cette partie, nous aborderons les principaux procédés de traduction que nous avons utilisés lors de notre traduction de type empathique rationnel. Malgré l’aspect centralisateur de la langue française qui fait du français hexagonal le standard de français correct dans l’ensemble de la francophonie, notamment à l’écrit, chaque variété de français (que ce soit en Afrique, dans les Antilles, en Suisse, en Belgique, dans diverses régions de la France, au Québec ou autre) possède son propre standard. Le français québécois standard – qui est utilisé dans les sphères officielles comme dans les situations de travail, à l’université, dans les nouvelles télévisées ou dans les journaux – est assez similaire au français hexagonal, à quelques exceptions près. Dans les écrits journalistiques, on repère de rares tournures syntaxiques typiques du Québec (par exemple l’inversion sujet-verbe après « non seulement » : « non seulement est-il ... » vs « non seulement il est... » en Europe), mais le locutorat du français québécois a lui-même tendance à ne pas les reconnaître comme étant typiques de sa variété de langue. Dans tous les cas, un français québécois de type journalistique « neutre » – à l’inverse du français québécois plus familier qu’on trouve dans certaines chroniques où il est employé volontairement, comme celles de Véronique Grenier dans *La Presse* – ne serait d’aucune façon apte à rendre les nuances de l’écriture veteranyienne, qui relèvent d’une expression très personnelle dans une langue sans

fioritures et remplie d'affects, tout autant qu'il ne serait pas apte à toucher affectivement le locutorat du français québécois pour qu'il se sente concerné par la langue du texte.

Il en reste que le français québécois,<sup>72</sup> en tant que variété de langue orale non standardisée, est souvent d'emblée associé à un registre familier, ce qui est d'ailleurs l'une des sources de l'insécurité linguistique de son locutorat qui considère le français québécois comme une variété « inférieure ». Généralement, lorsque le français québécois est utilisé dans l'écriture d'œuvres littéraires, il se limite – si l'on excepte quelques éléments lexicaux ponctuels – aux dialogues ou aux parties orales. Il est assez rare que la narration – qui fait appel à un registre plus soigné puisqu'il s'agit de raconter et non de dire – soit écrite dans le même registre que les dialogues. Dans le cadre de la traduction de *Veteranyi*, nous avons choisi un français québécois qui n'est pas réservé à tel ou tel groupe social, mais qui est le plus général possible. Il ne s'agira pas de traduire *Veteranyi* en joul – sociolecte notamment utilisé par Michel Tremblay dans ses pièces de théâtre et dans les dialogues de certains de ses romans – qui était d'abord le français parlé à Montréal dans le milieu ouvrier du milieu du 20<sup>e</sup> siècle avant que la notion soit parfois élargie (voir Laurendeau, 1990). Nous avons procédé à un minutieux mélange entre un français québécois et un français plus littéraire pour atteindre ce que nous nommerons un français québécois de narration. De ce fait, notre travail poursuit des objectifs similaires à celui de Marie-Christine Boucher ayant traduit un essai d'Hugo Loetscher (auteur suisse germanophone) vers un français standard adapté pour un lectorat québécois, dans le cadre de son mémoire intitulé *Hugo Loetscher et l'impureté linguistique*<sup>73</sup>.

Tel que mentionné, c'est une pratique courante, dans la littérature québécoise – comme dans d'autres littératures dites régionales –, d'écrire les dialogues dans la variété de langue locale donc plus familière, pour ancrer le texte dans la région en question, sans pour autant tomber dans le joul. Nous nous inspirerons de cette pratique, en plus d'intégrer plusieurs locutions ou mots de vocabulaire typiques du français québécois directement à la narration, en nous assurant qu'ils

---

<sup>72</sup> Nous visons l'utilisation d'un français québécois plus « général », puisqu'à qu'à l'intérieur même du Québec on distingue différents régiolectes – pensons au français de la Gaspésie, du Lac-Saint-Jean, de la région de Montréal, de la ville de Québec, etc. – qui ont chacun leurs particularités linguistiques, mais qui partagent une base commune. Certains mots comme « une blonde/un chum » sont communs à l'ensemble de la francophonie québécoise alors que d'autres comme « bus » utilisé au féminin sont particuliers à certaines régions, en l'occurrence à la ville de Québec.

<sup>73</sup> Marie Christine Boucher. *Hugo Loetscher et l'impureté linguistique. Äs tischört und plutschins : traduction et procédés d'adaptation*. (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal, 2015.



ne rendent pas le registre trop familier. Pensons seulement au livre *Dérives* (2010) de Biz, dont la narration est écrite dans un français standard et les dialogues dans un mélange de français québécois – nous en avons marqué les occurrences en gras – et de français familier plus général ou parsemé « d’augmentateurs d’oralité » – comme dans le cas des parties soulignées – : « T’es un monstre! Pourquoi tu me fais ça? Je t’ai rien fait, moi! Je t’aime! [...] Y’é où, le gars souriant et drôle que j’ai marié? **Ramenez-moi-le quelqu’un**, parce que celui-là j’en veux plus! » (p.42) ou encore au roman *La tendresse attendra* (2011) de Matthieu Simard qui suit le même modèle : « Ça existe pas, quelqu’un qui sait rien faire. Regarde, toi par exemple, t’es capable de piler sur ton orgueil, de cogner **à la porte du monde** pis de te **téter une job**. C’est déjà **pas mal plus que ben** du monde que je connais. » (p.17)

Cette pratique littéraire de plus en plus répandue, qui reste fidèle à la variété de langue locale, entre parfois en contradiction avec un phénomène linguistique tout aussi courant qui fait écho à l’insécurité vécue par le locutorat du français québécois, et qui est une version particulière du purisme: plusieurs mots, locutions ou anglicismes utilisés au Québec<sup>74</sup> sont considérés comme « à proscrire » par les personnes faisant la promotion d’une certaine norme locale et par plusieurs ouvrages de référence. Pensons à l’approche prescriptive de la banque de dépannage linguistique de *l’Office québécois de la langue française* – ou même à *Antidote* qui parle de constructions « à proscrire » – qui conseille d’éviter le mot *bienvenue* dans le sens de *de rien* après un

---

<sup>74</sup> Le Québec n’est pas la seule région linguistique de la francophonie à faire face à un tel problème de reconnaissance linguistique. Plusieurs territoires francophones (dont certains sont à l’intérieur même de la France) font face à ce manque de reconnaissance, entretenu par une majorité d’ouvrages de référence du français qui proposent une vision prescriptive de la langue plutôt que descriptive, c’est-à-dire qu’elle « consiste à approuver des formes et à en condamner d’autres. » (Beaudoin-Bégin 2015, p.16). De ce fait, on entend souvent que tel ou tel mot utilisé à l’oral au Québec « n’existe pas » puisqu’il n’est pas recensé par l’un des principaux ouvrages de référence francophones comme *Le Robert*. Certains dictionnaires sont toutefois plus inclusifs comme *Antidote* ou *Usito* et sont basés sur un mélange des approches prescriptives et descriptives où, dans le cas d’*Antidote* par exemple, il est possible de choisir la variété de français utilisée, et où certaines régions d’utilisation des mots sont précisées, bien que le dictionnaire reflète encore une perspective eurocentriste ou québécoiscentriste, considérant que la Belgique ou le Québec peuvent être choisis individuellement, alors que Afrique/Antilles/Louisiane forment une catégorie indifférenciée. Toutefois, une vague d’initiatives ayant comme objectif de décentraliser davantage le français et d’en faire une langue qui posséderait plusieurs standards remet en perspective cette vision centralisatrice de la langue. Pensons à la vague de traduction de pièces de théâtre vers le français québécois – poussées par un sentiment nationaliste – entre les années 1960 et 1980 (notamment la traduction du *Macbeth* de Shakespeare faite par Michel Garneau en 1977, voir Brisset, 1990) qui a consolidé le courant auquel Michel Tremblay donnait le coup d’envoi : la réappropriation du français québécois dans la littérature. Aujourd’hui, il prend de plus en plus d’ampleur, comme nous l’avons vu dans les exemples ci-dessus.

remerciement, puisqu'il s'agit d'un calque de l'anglais *welcome* et que le mot n'aurait « pas du tout ce sens<sup>75</sup> ». Pourtant, la majorité du locutorat du français québécois utilise le mot dans cette acception et/ou comprend son sens lorsqu'il est utilisé par une autre personne : « [...] de fait, au Québec et au Canada francophone, la peur de l'anglicisme – stigmatisé comme faute et non comme phénomène linguistique par un très grand nombre d'ouvrages normatifs – est souvent l'arbre qui cache la forêt communicationnelle. » (Collombat 2010, p.68) Ce type d'emprunts à l'anglais qui fait partie de l'usage est souvent considéré comme ne faisant pas partie de la norme linguistique acceptable, ce qui limite son utilisation à la langue orale; ou alors, son utilisation à l'écrit doit être assumée comme « incorrecte » (ou précédée d'une mise en garde du type « si vous me passez l'anglicisme »). Or, « par l'adoption d'un code linguistique fonctionnellement inadapté [au lectorat cible] mais répondant à des canons par ailleurs acceptés, le traducteur aura failli dans son entreprise empathique, tant auprès de l'auteur que du lecteur. » (Collombat 2010, p.67) Par conséquent, dans le cadre de la partie création de notre travail, nous nous sommes tenue éloignée des canons linguistiques dont il est question pour préconiser un registre fonctionnel, plus adapté à la situation de communication ainsi qu'au registre d'expression oral du lectorat cible.

Paradoxalement, les ouvrages de référence linguistiques se fient historiquement à l'usage et à la littérature pour établir les normes. Mais dans certains cas, comme lorsque l'on entend s'exprimer dans une variété de langue qui est majoritairement non standardisée, il convient de faire prévaloir l'usage sur les dictionnaires :

*Et quand bien même quelqu'un aurait bel et bien écrit, dans un ouvrage de référence, qu'une forme est « mauvaise », cela n'est pas un acte performatif. Que Marie-Éva de Villers (l'auteure du Multidictionnaire de la langue française) dise que performer est une forme inexistante ne rend pas pour autant ce mot « inexistant ». Que Guy Bertrand dise qu'on ne peut pas faire un téléphone (alors qu'on peut boire un verre et manger toute son assiette) ne rend pas l'expression fondamentalement mauvaise. Les arrêts des spécialistes des règles prescriptives ne sont pas comme les arrêts des juges au tribunal. Ils n'ont pas de force de loi. (Beaudoin-Bégin 2015, p.30)*

C'est à certains ouvrages comme *Antidote* que nous nous référons lorsque nous hésitons sur la graphie de certains québécismes ou sur l'usage de mots ou locutions au Québec, puisqu'ils

---

<sup>75</sup> « Bienvenue ». *Office québécois de la langue française Québec*. Banque de dépannage linguistique. Web. [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?Th=2&t1=&id=1469](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?Th=2&t1=&id=1469) (consulté le 20 avril 2019)

adoptent par ailleurs un ton moins condamnant et une approche plus égalitariste qui vise à laisser cohabiter diverses variétés de français. Ils luttent en l'occurrence contre l'insécurité linguistique des francophones en général, bien qu'ils continuent de proscrire l'usage de certains mots et poursuivent la chasse aux anglicismes.

L'écriture de Veteranyi se situe à mi-chemin entre un registre soigné et un registre familier (simplicité des phrases, dialogues fréquents, aspect intime de la narration qui relate les pensées de la narratrice, présence de quelques élisions dans les dialogues comme « dauert's » 2002, p.15). L'utilisation d'un registre particulièrement soigné dans le cas de la traduction trahirait l'instinct veteranyien qui cherche à exprimer les affects que la langue standard (dans ce cas l'allemand) n'arrive pas à rendre à leur juste valeur : « le registre familier a ceci de plus que le registre soigné : la viscéralité (*sic*). Ce n'est pas pour rien qu'on l'utilise dans les communications avec ses proches. Ce n'est pas pour rien qu'il s'appelle, justement, familier. C'est qu'il est imbibé de proximité (*sic*). C'est qu'il est imprégné d'affectivité (ah tiens! Pas *sic*!) » (Beaudoin-Bégin, 2015, p.52; NB : (*sic*) dans l'original)

Toutefois, nous le concevons : alors que le choix d'une variété de langue « nouvellement » utilisée à l'écrit par des personnes autrices se présente comme un choix défendable, puisqu'il s'agit de créer une œuvre littéraire selon leurs propres codes, il peut surprendre par son audace dans le cadre d'une traduction littéraire, surtout si son utilisation ne profite pas en premier lieu à la transposition du registre de langue du roman original. Dans un texte traduit, on aurait attendu l'utilisation du français québécois là où le texte original aurait utilisé des formulations plus dialectales, ce qui n'est pas le cas d'Aglaja Veteranyi. Néanmoins, nous observons que le français québécois de narration est le seul à remplir nos deux objectifs, soit celui de reproduire le registre du texte original (prononcé par un enfant, rappelons-le) tout en nous permettant de rester fidèle à la variété de langue locale parlée au Québec.

Néanmoins, l'emploi d'un registre trop familier détonnerait tout autant dans le cas de la traduction de Veteranyi, dont l'allemand de l'écriture reste standard – bien qu'il soit empreint d'helvétismes<sup>76</sup> et de traces d'autres langues. Il s'agit, selon Collombat, de trouver un juste milieu : « Il est évident que le choix du code linguistique opéré par le traducteur devra répondre aux impératifs du postulat traductif, ce dernier ayant préséance sur la bienséance linguistique. »

---

<sup>76</sup> La notion d'helvétisme fait face à la même problématique que la notion de québécoïsme.

(Collombat 2010, p.67) Nous avons travaillé à ce que notre traduction du *Regal* puisse être prononcée à l'oral par une personne locutrice du français québécois sans qu'elle ne sente le besoin de changer son accent ou son mode d'élocution pour rester fidèle à un français plus littéraire. Nous assumons le fait que les choix sont très subjectifs et que la frontière tracée entre un français québécois assez standard et un français trop familier pour l'occasion avec des tournures pouvant paraître inadéquates (comme « icitte ») est difficile à tracer et qu'elle doit être réinterprétée à chaque nouveau choix de traduction.

Or, la question se pose : le choix de traduire vers une variété de langue dont le standard est rarement utilisé à l'écrit témoigne-t-il véritablement d'une situation linguistique vulnérable au même titre que celle de Veteranyi, ou se présente-t-il comme miroir déformant de la vulnérabilité veteranyienne qui semble plus tenace, plus contraignante, plus intimement reliée à l'identité? Le miroir déforme, nous l'admettons, mais nous ne visons pas la mise en dialogue de deux vulnérabilités de même valeur. L'objectif est de faire s'entretenir deux formes d'expression littéraire singulières qui sont en premier lieu orales et qui doivent être remodelées lors de leur mise par écrit.

### **5.3. Analyse des choix de traduction**

#### **5.3.1. Temps de verbe**

Pour raconter les événements ponctuels qui se déroulent dans le passé, nous avons opté pour le passé simple (« Quand la tante mourut, nos faces figèrent dans le miroir », 15) que nous avons fait alterner avec l'imparfait (« Les gâteaux mortuaires de Costel étaient pas mal joyeux », 12) pour rendre les états qui perdurent dans le temps ou les actes qui se répètent. Puisque l'objectif est précisément de créer une sorte de français québécois de narration, nous reconnaissons et assumons le décalage qui naît de ce mélange surprenant entre le passé simple (généralement utilisé à l'écrit) et un vocabulaire plus familier comme le mot « face » (généralement utilisé à l'oral là où, ailleurs, on emploie plutôt le terme « visage »). Veteranyi utilise le prétérit (*Präteritum*) pour les parties racontées qui se déroulent dans le passé, ce qui est usuel des écrits littéraires en allemand, alors qu'à l'oral, dans le sud de l'espace germanophone et donc en Suisse, les temps au passé sont généralement rendus par le passé composé (*Perfekt*). Toutefois, un flou plane quant à la traduction française du prétérit, qui peut être tantôt rendu par le passé simple, tantôt par l'imparfait, tantôt par le passé composé.

### 5.3.2. Graphie

Comme le français québécois oral est rarement transcrit à l'écrit, une partie du travail consiste à réfléchir à la graphie que nous utiliserons – tout particulièrement dans les dialogues. Nous voilà face à une liberté et un défi auxquels l'écriture en langue standard ne confronte pas. À notre avantage, l'orthographe des mots de vocabulaire typiquement québécois est généralement fixée par certains ouvrages de référence comme *Antidote* ou *Usito*. La graphie ne devient problématique que dans la forme d'oralité que sont les dialogues, dans lesquels nous avons eu recours à une écriture en partie phonétique, comme c'est souvent le cas des dialogues dans les œuvres littéraires dont le français de l'écriture est ancré dans une région francophone en particulier. Néanmoins, nous nous sommes assurée que les dialogues et la narration conservent le même registre de langue comme c'est le cas de la version allemande, et nous avons opéré une différenciation purement visuelle entre les deux – c'est-à-dire basée sur la suppression de certaines syllabes; phénomène particulier à la langue orale. Une telle approche nous paraissait essentielle pour éviter un trop grand décalage entre le registre des dialogues et la spontanéité de l'expression orale du locutorat du français québécois : dans la littérature québécoise, nous avons l'habitude de lire des dialogues écrits dans un registre plus familier, et lorsqu'ils sont écrits dans un registre trop soigné, ils peuvent facilement paraître forcés, faux ou étrangers à une expression orale locale, sachant que la différence entre langue parlée et langue écrite est assez marquée.

Le choix de ne pas utiliser une écriture phonétique dans la narration nous a toutefois confrontée à la problématique suivante : plusieurs mots sont typiques d'un registre familier sous leur forme phonétique et correspondent au registre soigné sous leur forme entière, comme « pis » (« puis ») dans le sens de « et », « ben » (« bien ») dans le sens de « beaucoup » et « pus » (« plus ») dans son sens négatif (« ne plus »). Notre règle d'or était de ne pas supprimer de syllabes ou de lettres dans la narration – comme « il » qui devient « y » dans les dialogues –, pour ne pas rendre le texte trop familier. Nous avons donc deux choix : soit nous tourner vers des synonymes, soit déroger momentanément à notre règle. Bien que l'adverbe et la conjonction de coordination (ben et pis) soient répertoriés dans *Antidote* selon la graphie phonétique, nous avons choisi d'éviter la conjonction de coordination « pis » dans le sens de « et », étant donné la fréquence de ses occurrences. Néanmoins, l'adverbe « ben » n'a que deux occurrences dans la narration (13 et 15) – et quelques-unes dans les dialogues –, et « pus » une seule (15). Nous considérons donc que leur utilisation ne fausse pas le registre de langue suggéré par le texte

original, mais, au contraire, qu'elle rend le français québécois de narration plus véridique. Dans le cas de la substitution de « il » par « y » dans les dialogues, nous considérons le « y » comme un québécisme lorsqu'il s'agit d'un pronom personnel placé devant une voyelle (« y a mangé »), puisque dans la francophonie européenne, le pronom « il » n'est élide que devant une consonne (« y veut »). Toutefois, nous considérons l'éllision du pronom neutre « il » devant voyelle ou consonne (« y a fallu » « y pleut ») comme une marque familière commune à l'ensemble de la francophonie.

### 5.3.3. Vocabulaire et particularités lexicales

La majorité des québécismes présents dans l'extrait de traduction sont des éléments de vocabulaire utilisés exclusivement au Québec, mais plusieurs sont des québécismes de fréquence – c'est-à-dire que leur fréquence d'utilisation au Québec est plus élevée qu'en Europe, mais que leur usage ne se restreint pas à ce territoire – ou sémantiques – c'est-à-dire que le contexte d'utilisation du mot diffère au Québec et dans la francophonie européenne, mais que les mots sont tout autant utilisés aux deux endroits. Parmi les québécismes « authentiques » – nous en recensons seulement les principaux –, on retrouve « pleumer » (« sich von etwas schälen ») (14) dans le sens de la peau qui pèle, « maganer » (« schaden ») (15) dans le sens de « abîmer », « abrier » (« decken ») (15) dans le sens de « couvrir » et « débarbouillette » (« Waschlappen ») (20) dans le sens de « gant de toilette ». Parmi les québécismes de fréquence, on retrouve « chandelle » (« Kerze ») (12) qui est réservé aux contextes littéraires en Europe pour signifier « bougie » dont l'usage est plus courant, « bye » (14) dans le sens de « au revoir » qui est un emprunt à l'anglais particulièrement utilisé au Québec, ou encore « face » (« Gesicht ») (17) dans le sens de « visage ». Parmi les québécismes sémantiques, on retrouve « chaudron » (« Topf ») (9) utilisé dans le sens de « casserole » au Québec et dans le sens de « marmite » en Europe, « bourrée » (« satt ») (13) dans le sens de « repue » et non de « saoule », « brailler » (« schluchzen ») (15) dans le sens de « sangloter » et non de « pleurer bruyamment comme un enfant », « passage » (« Gang ») (19) dans le sens de « couloir », alors qu'en Europe il signifie plutôt « endroit où l'on passe » comme dans « passage secret ».

Nous pourrions aussi évoquer certaines locutions québécoises comme « pas mal plus » (13) dans le sens de « bien plus », « c'est de quoi » (13) dans le sens de « c'est quelque chose » ou

encore « attendre après » (18) dans le sens de « attendre quelque chose ou une personne », qui est un régionalisme qui n'est pas réservé au Québec, mais qui en est tout de même caractéristique.

Certains choix peuvent paraître plus arbitraires que les choix de vocabulaire, comme celui de (ne) pas marquer la négation à l'aide du « ne », qui relève d'un registre familier sans être particulier au français québécois, et qui est un ajout (ou plutôt un retranchement) par rapport au texte d'origine. Le locutorat du français québécois ne fait pratiquement jamais usage de l'adverbe de négation « ne » et nous considérons que son retrait convient à notre objectif de traduction qui est de garantir une fluidité lors de la lecture et de s'assurer que le lectorat se reconnaisse le plus possible dans la langue utilisée; qu'il sente qu'elle pourrait être la sienne. Une autre marque de français québécois est le changement de genre sporadique de certains mots, comme « un organe » qui devient « une organe », comme c'est assez fréquent pour plusieurs noms masculins dont le genre est ambigu et qui sont parfois employés au féminin (entracte, asphalte, ascenseur, équilibre...<sup>77</sup>). Nommons aussi l'ajout d'un « e » à la fin du pronom indéfini « tout » (« y pense que j'ai toute volé », 10) pour marquer la prononciation du « t » final à l'oral même lorsque le pronom précède un masculin ou un pluriel

---

<sup>77</sup> « Noms masculins que l'on emploie indûment au féminin ». *Office québécois de la langue française*. Banque de dépannage linguistique. URL : [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?id=3771](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3771) (consulté le 20 avril 2019)

## 6. Conclusion

Comment caractériser, pour conclure, les manifestations de la vulnérabilité dans le projet artistique d'Aglaja Veteranyi? Au cours de notre travail de recherche-création, nous avons identifié un trait qui dirige le gouvernail artistique de l'auteure, lui permettant de poser un regard affûté sur ses expériences biographiques passées. En tirant profit de sa propre vulnérabilité qui découle de sa réalité de femme, de circassienne, d'artiste migrante longtemps analphabète, Veteranyi se place délibérément dans une posture d'expérimentation, à laquelle nous avons voulu faire écho dans le processus de traduction. Elle revisite l'aspect systémique de la langue par la création d'une parole singulière (Saussure 1971) et relativise les définitions usuelles de ce que peut être une langue en multipliant les phrases qui renvoient à une forme d'incommunicabilité inhérente aux relations humaines : nous l'avons vu, elle suggère que le roumain n'est plus sa langue maternelle. La littérature constitue pour Veteranyi un terrain de jeu expérimental où ses souvenirs prennent forme à travers une nouvelle langue, dont la composition rappelle que son rapport au langage ne coule pas de source. Ce faisant, la langue perd son caractère de toute-puissance en tant que système de communication normé qui, pour Veteranyi, est loin d'être le moyen de communication ultime. La communication n'a d'autres choix que de revêtir de nouveaux visages; pensons seulement à la nourriture. Les recueils de textes *Wörter statt Möbel* et *Café Papa* (2018) dans lesquels Veteranyi revisite la forme usuelle des écrits littéraires « classiques » corroborent, par leur forme hétéroclite, la vulnérabilité des romans autofictifs.

Désormais, la vulnérabilité constitutive et sociale (Nussbaum, 1990) s'affirme comme l'un des principaux ressorts de l'écriture veteranyienne et transcende toute trace d'insécurité face à sa propre situation linguistique. Il en va autrement pour le locuteur du français québécois qui hésite entre une insécurité vis-à-vis de sa situation linguistique ambiguë et une vulnérabilité bien assumée qui découlerait d'un processus de réhabilitation du français québécois en contextes de narration littéraire, là où l'on attendrait un registre plus soigné – ce qui, éventuellement, pourrait devenir une norme et ainsi perdre son caractère vulnérable. De ce fait, par la traduction d'un extrait du *Regal* qui n'a pas encore été traduit vers le français, nous avons créé un lieu de réflexion pour entamer une discussion transculturelle. Dans le *Regal*, Veteranyi



poursuit son entreprise artistique – tiraillée entre autobiographie et fantaisie – amorcée dans la *Polenta*, dont l’écriture porte la trace de son passé linguistique composite.

L’acte de traduction a ajouté une couche au plurilinguisme veteranyien déjà bien vaste. Nous avons adressé une réplique à la parole de l’autrice par la transformation de l’insécurité linguistique québécoise en une vulnérabilité dont nous avons pris la charge – en tant que personne traductrice. L’adoption d’une posture empathique rationnelle (Collombat, 2010) nous a permis de jongler avec les variantes linguistiques d’un français local et les règles du standard de l’écrit pour créer une variété qui ressemble à un français québécois de narration. Plus encore qu’une posture de traduction, l’empathie rationnelle reflète la formule même du mémoire de type recherche-crédation. Qu’il s’agisse de l’aspect créatif d’une recherche ou de l’aspect empathique d’une traduction, l’approche est double : elle combine une partie théorique (ou rationnelle) à une partie créative (ou empathique), et permet de ce fait une relation plus complète au sujet et plus naturelle.

Paradoxalement, notre objectif premier n’était pas expressément de traduire Veteranyi vers le français québécois en cherchant le registre et les équivalences les plus justes. L’utilisation de la variété de langue locale est un effet corolaire de notre volonté originelle : rendre justice à la situation linguistique vulnérable de l’autrice. Or, la vulnérabilité linguistique de la culture d’arrivée est précisément contenue dans l’aspect variétal de la langue, dont le standard n’est pas véritablement reconnu au sein de la francophonie – pas encore.

Si nous avons justifié l’utilisation du français québécois par la vulnérabilité de son statut au sein de la francophonie, il n’en demeure pas moins que la langue de traduction peut surprendre et choquer, même un lectorat averti. Or si, d’un point de vue puriste, on peut faire le procès d’un cadavre « magané », d’un miroir « abrié » ou d’une « débarbouillette », on ne peut pas leur enlever leur valeur identitaire. Si ces termes qui ne vont pas de soi dans la littérature doivent être endossés par la parole veteranyienne qui, elle, n’hésite pas à assumer sa marginalité linguistique, alors ainsi soit-il. Mais la question persiste : comment traduire une écriture qui surprend par sa valeur supratextuelle et qui, épisodiquement, déroge aux règles de l’écrit?

Les écrits de Veteranyi sont loin d’être les seuls à illustrer le fameux paradoxe fondamental de la traduction, selon lequel il s’agirait d’une pratique impossible, mais nécessaire. Amalgame artistique porteur d’indicible, la parole de Marguerite Duras se présente,

à l'instar de celle de Veteranyi, sous une forme hybride dont les différentes facettes convergent vers une structure visuelle qui revêt les traits d'une écriture parfois cinématographique, parfois théâtrale; comme celle de Veteranyi qui rappelle les arts de la scène. Duras, elle aussi, manifeste son aversion pour la toute-puissance de la raison et, de ce fait, transite vers une sympathie pour la forme, pour le rythme, pour la suggestion. Comment, alors, traduire l'indicible, l'illettrisme qui se présente comme substrat de ces littératures, sans adopter soi-même une posture correspondante? « Car traduire d'abord chez Duras c'est exprimer une analogie<sup>78</sup> », c'est se distancier des mots exacts pour exprimer ce qu'ils suggèrent. Inévitablement, chez Veteranyi, c'est la même chose.

Il s'avère ardu de conclure notre rencontre avec la vulnérabilité dont les facettes se multiplient à vue d'œil. Honorons donc notre perspective de Québécoise et *souvenons-nous*: nous avons choisi d'aller dans le sens d'une posture de recherche inspirée de l'écriture vulnérable (Page, 2017), qui suggère que la personne chercheuse active ses propres vulnérabilités pour faire écho à celles de la personne « analysée ». Là réside l'importance de consolider la vulnérabilité que nous avons octroyée à notre travail par le biais de la traduction, en rappelant l'un des adages veteranyiens qui problématise la certitude d'être parvenu à créer une vérité littéraire à partir d'un travail d'analyse : « Celui qui trouve, il n'a pas bien cherché. » (2018a, p.7)

Or, si fait est que nous n'avons pas bien cherché, c'est peut-être que nous sommes parvenue à la non-comprendre.

---

<sup>78</sup> Alice Delmotte-Hatler. « LireTraduireÉcrire: Duras en langue 'différent' ». *La Revue des ressources*, 21 mai 2010. URL: <https://www.larevuedesressources.org/liretraduireecrire-duras-en-langues-differant,1644.html> (consulté le 24 mai 2019)

## 7. Bibliographie

### Littérature primaire

VETERANYI, Aglaja. *Wörter statt Möbel*. Lucerne: éditions Der gesunde Menschenversand, 2018a.

---. *Café Papa*. Lucerne: éditions Der gesunde Menschenversand, 2018b.

---. *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta*. Traduit de l'allemand par Marion Graf. Lausanne : éditions d'en bas, 2004.

---. *Das Regal der letzten Atemzüge*. Munich: éditions dtv, 2002.

---. *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Munich: éditions btb, 1999.

### Littérature secondaire

ARNDT, Susan, Dirk Naguschewski et Robert Stockhammer. *Exophonie, Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: éditions Kulturverlag Kadmos, 2007.

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*. Paris : éditions du Seuil, 1984.

BEAUDOIN-BÉGIN, Anne-Marie. *La langue rapaillée : combattre l'insécurité linguistique des Québécois*. Montréal : éditions Somme toute, 2015.

---. *La langue affranchie : se raccommode avec l'évolution linguistique*. Montréal : éditions Somme toute, 2017.

BERTHELE, Raphael. «A nation is a territory with one culture and one language. The role of metaphorical folk models in language policy debates ». *Cognitive sociolinguistics: language variation, cultural models, social systems*. Sous la direction de: Gitte Kristiansen et René Dirven. Berlin : éditions Mouton de Gruyter, 2008.

BIZ. *Dérives*. Montréal: éditions Leméac, 2010.

BOUCHER, Marie Christine. *Hugo Loetscher et l'impureté linguistique. Äs tischört und plutschins : traduction et procédés d'adaptation*. (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*. Paris : éditions Fayard, 1982.

BRISSET, Annie. *Sociocritique de la traduction, théâtre et altérité (1968-1988)*. Longueuil : édition du Préambule, 1990.

CORBEIL, Jean-Claude. *L'embaras des langues. Origine, conception et évolution de la politique linguistique québécoise*. Montréal : éditions Québec Amérique, 2007.

DERRIDA, Jacques. « Cogito et histoire de la folie ». *L'Écriture et la différence*. Paris : éditions du Seuil, 1976.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*, Paris : éditions Gallimard, 1977.

DURAS, Marguerite. Postface de *l'Opoponax* de Monique Wittig. Paris: éditions de Minuit, 1964.

KRISTOF, Agota. *Le Grand Cahier*. Paris: éditions du Seuil, 1986.

GEERAERTS, Dirk. «Words and Other Wonders, Papers on Lexical and Semantic Topics. » *Cognitiv Linguistics Reaserch*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2003.

GOMRINGER, Eugen. *Konstellationen*. Bern : éditions Spiral Press, 1953.

GORTER, Durk. *Linguistic landscape: A new approach to multilingualism*. Clevedon: Multilingual Matters, 2006.

LAURENDEAU, Paul. « Joual populi, joual dei!: un aspect du discours épilinguistique au Québec » *Présence francophone*. n.37, 1990 : p.81-99.

LEHNER, Richard. *Josefina – Haare aus Stahl*, Schwellbrunn: éditions FormatOst, 2019.

MARTINEZ, Matias (directeur de la publication). *Erzählen, ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: éditions J.B. Metzler, 2017.

MENEY, Lionel. *Main basse sur la langue: idéologie et interventionnisme linguistique au Québec*. Montréal : éditions Liber, 2010.

MILLER, Henry. *Ma vie et moi*. Traduit de l'anglais par Georges Belmont. Paris: éditions Omnia, 2010; Playboy Press, 1971.

NUSSBAUM, Martha. «Non-relative virtues: an Aristotelian approach». *The Quality of Life. M. Nussbaum et A. Sen*. Oxford: éditions Clarendon press, 1990: p.242-269.

PIAGET, Jean. *Le langage et la pensée chez l'enfant : études sur la logique de l'enfant*. Neuchatel : éditions Delachaux et Niestlé, 1923.

PISZCZATOWSKI, Pavel. « Idiome sinnlicher Performativität: Die Erfahrung der Mehrsprachigkeit bei Herta Müller, Aglaja Veteranyi und Emine Sevgi Özdamar ».

*Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R unipress, 2017: p.147-159.

ROTHENBÜHLER, Daniel. «Im Fremdsein vertraut. Zur Literatur der zweiten Generation von Einwanderern in der deutschsprachigen Schweiz: Francesco Micieli, Franco Supino, Aglaja Veteranyi». *Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen: éditions Francke, 2004: p.51-75.

SALMON, Gilbert-Lucien. *Les régiolectes du français*. Paris : éditions Champion, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Texte établi par Charles Bally, Albert Sechehaye et Albert Riedlinger. Paris : éditions Payot, 1971.

SEN Amartya. *Inequality Reexamined*. Cambridge : Harvard University Press, 1992.

SIMARD, Matthieu. *La tendresse attendra*. Montréal: éditions Stanké, 2011.

SUREN, Kayja. *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt: Rhetoriken des Kindlichen bei Natascha Wodin, Herta Müller und Aglaja Veteranyi*. Sulzbach: éditions Ulrike Helmer, 2011.

VETERANYI, Aglaja. Citée par Carmel Finnan. « ,Es geht ein Wind durch mich hindurch‘ The search for Heimat in Aglaja Veteranyi’s literary texts ». *From the Margin tot the Center*. Bern : éditions Peter Lang, 2007.

WEINBERGER, Eliot. «On translators and translation». *In Translation. Translators on their work and what it means*. New York : éditions Columbia University Press, 2013 : p.17-30.

## **Ressources en ligne**

« Alphabétisation et alphabétisme, quelques définitions » *Rapport de suivi sur l’éducation pour tous* : UNESCO, 2006. URL : [http://www.unesco.org/education/GMR2006/full/chap6\\_fr.pdf](http://www.unesco.org/education/GMR2006/full/chap6_fr.pdf) (consulté le 21 janvier 2019)

BRODIEZ-DOLINO, Axelle. « La vulnérabilité, nouvelle catégorie de l’action publique ». *Informations sociales*. n° 188, 2015/2 : p.10-18.

CALVET, Louis-Jean. « Chapitre III. Comportements et attitudes ». *La sociolinguistique*, 2017 : p.42-60. URL : <https://www.cairn.info/la-sociolinguistique--9782130798507-page-42.htm> (consulté le 23 mars 2019)

COLLOMBAT, Isabelle. « L’empathie rationnelle comme posture de traduction ». *TranscUlturAl: A Journal of Translation and Cultural Studies*, 2010 : p.56-70 URL: <https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/TC/index> (consulté le 20 novembre 2018)

DELMOTTE-HATLER, Alice. «LireTraduireÉcrire: Duras en langue ‘différent’ », *La Revue des ressources*, 21 mai 2010. URL: <https://www.larevuedesressources.org/liretraduireecrire-duras-en-langues-differant,1644.html> (consulté le 24 mai 2019)

DESABRAIS, Tina. « L’influence de l’insécurité linguistique sur le parcours doctoral d’une jeune femme acadienne : une expérience teintée de la double minorisation ». *Reflets, revue d’intervention sociale et communautaire*. vol. 16, n° 2, 2010 : p.57-89. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1000314ar> (consulté le 27 novembre 2018)

FERGUSON, Charles A. « Diglossia ». *Word*. vol. 15, 1959: 325-340. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00437956.1959.11659702> (consulté le 20 novembre 2018)

GARRAU, Marie. « Regards croisés sur la vulnérabilité. Anthropologie conjonctive et épistémologie du dialogue ». *Tracés, revue de sciences humaines*. n°. 13, 2013 : 141-166. URL: <https://journals.openedition.org/traces/5731> (consulté le 12 nov. 2018)

GIESER, Laura. «Heimatlose Weltliteratur? Zu Werk von Aglaja Veteranyi ». *Germanica*. n°. 38, 2006 : p. 63-85. URL : <https://journals.openedition.org/germanica/409#tocto1n2> (consulté le 27 janvier 2019)

HUFSCMITT, Benoît, « L’inscription du sujet dans le texte de philosophie ». *Semen*, 2002. URL : <http://journals.openedition.org/ semen/2521> (consulté le 05 juin 2019)

NEUDECKER, Nina. «Ich weiß nicht, was eine Muttersprache ist». *Schweizer Monat*. n° 238, février 2005. URL : <https://schweizermonat.ch/ich-weiss-nicht-was-eine-muttersprache-ist/> (consulté le 30 mai 2019)

LAMBOLEY, Raymond. « Derrida et la « différence » aux sources de notre culture ». *Revue d’éthique et de théologie morale*. n° 234, 2005 : p. 47 à 62. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-ethique-et-de-theologie-morale-2005-2-page-47.htm> (consultée le 12 mai 2019)

PAGE, Tiffany. «Vulnerable Writing as a Feminist Methodological Practice», *Feminist Review*, vol. 115, n° 1, 2017: 13-29. URL: <https://link.springer.com/article/10.1057/s41305-017-0028-0> (consulté le 12 janvier 2019)

PAPADANIEL, Yannis. « Empathie des chercheurs, empathie des acteurs ». *Chassé-croisé méthodologique*. Journal des anthropologues. n° 114-115, 2008 :129-144. URL : <https://journals.openedition.org/jda/318> (consulté le 15 janvier 2019)

STEFAN, Verena. Interview avec Heide Oestreich. «Ich bin keine frau. Punkt. ». *Taz*, 10 mai 2008. URL: <http://www.taz.de/Schriftstellerin-Verena-Stefan/!5182326/> (consulté le 10 mai 2018)

---. Interview avec Nina Neudecker. «Ich weiß nicht, was eine Muttersprache ist». *Schweizer Monat*. n° 238, février 2005. URL : <https://schweizermonat.ch/ich-weiss-nicht-was-eine-muttersprache-ist/> (consulté le 30 mai 2019)

---. «Aglaja Veteranyi». *Schweizer Monat*, février 2005. URL: <https://schweizermonat.ch/aglaja-veteranyi/>. (consulté le 20 mars 2019)

---. Citée par Felix Epper. «Solange ich verletzlich bleibe, kann ich weiterschreiben». *Felix' literarisches Universum*. Felix Epper, 2000. URL: <http://www.felu.ch/portrait1.html> (consulté le 20 novembre 2018)

WITTIG, Monique. Interview avec Emma. *ICH BIN keine Frau*. «EMMA», 3 mars 1986 : p.38-41. <https://www.emma.de/lesesaal/45242#pages/42> (consulté le 21 janvier 2019)

WUILMART, Françoise. « Le traducteur littéraire : un marieur empathique de cultures ». *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 35, n° 1, 1990 : 236-242. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/004621ar> (consulté le 21 janvier 2019)

### **Documents d'archive**

BAUMBERG, Christa. « Hochzeitskleid mit Text-Spitzen ». *Der kleine Bund*, 22 juillet 2015 : p.32. Archives littéraires suisses, Berne, boîte A-01-q.

KÜHN, Oliver. «Rasante Texte, geschnitten wie ein Videoclip». *Bodensee-Hefte*, mars 2006. Archives littéraires suisses, Berne, boîte VET-D-2-b-02-02-c.

NIELSEN, Jens. Interview. *Gespräch über die Autorin und den Menschen Aglaja Veteranyi*, 28 février 2008 [Transcription sur papier d'une discussion enregistrée] Archives littéraires suisses, Berne, boîte A-02-a-02-01.

NIELSEN, Jens. Interview avec Peter Exinger. «Blick zurück ins Glück». *Sonntagsblick*, 11 mai 2003. Archives littéraires suisses, Berne, boîte VET-D-2-a-2.

« Pouletflügel und Polenta ». *Aargauer Zeitung*, 2 mai 2000. Archives littéraires suisses à Berne, boîte VET-D-2-a-2.

TANASA, Josefina. Interview avec Aglaja Veteranyi. *Eisentür und Tür zur Freiheit* [Transcription de l'interview]. Archives littéraires suisses, Berne, boîte A-02-a-02-01.

VETERANYI, Aglaja. Cahiers de notes. Archives littéraires suisses, Berne, boîte C-1-009/C-1-013.

VETERANYI, Aglaja. Versions manuscrites. Archives littéraires suisses, Berne, boîte D-2-b-02-05.

---. Interview avec Edith Lier. « Schreiben rettet ihr Leben ». *Schweizer Familie*, Juin 2000. Archives littéraires suisses, Berne, boîte VET-D-2-b-02-02-c.

---. Interview avec Peter Zeindler. «Hugo Loetscher *Die Augen des Mandarin* / Aglaja Veteranyi *Warum das Kind in der Polenta kocht* / Matthias Zschokke *Das lose Glück*». *Radio Zürisee*, 20 janvier 2000. Archives littéraires suisses, Berne, boîte D-5-b-01-06.

---. Interview pour le magazine « Brigitte », 29 décembre 1999. Archives littéraires suisses, Berne, boîte VET-D-2-b-02-02-d.

---. Interview avec Sacha Verna. «Vom Zirkuskind zur Jungautorin». *Anabelle*, septembre 1999. Archives littéraires suisses, Berne, boîte VET-D-2-b-02-02-d.

---. Interview. « Ich habe nicht eigentlich eine Muttersprache » *Lesen und Schreiben* no. 25, 25 juin 1999. Archives littéraires suisses, Berne, boîte VET-D-2-b-02-02-e.

---. Interview avec Bernhard Otto. « Aufgewachsen bin ich überall ». *Neue Luzerner Zeitung*, 22 juillet 1999. Archives littéraires suisses, Berne, boîte VET-D-2-b-02-02-e.

---. Interview avec Adrian Rikling. « Knoblauchgewürzte Poesie ». *Saiten*. Archives littéraires suisses, Berne, boîte VET-D-2-b-02-02-c.

### **Ouvrages de référence linguistique**

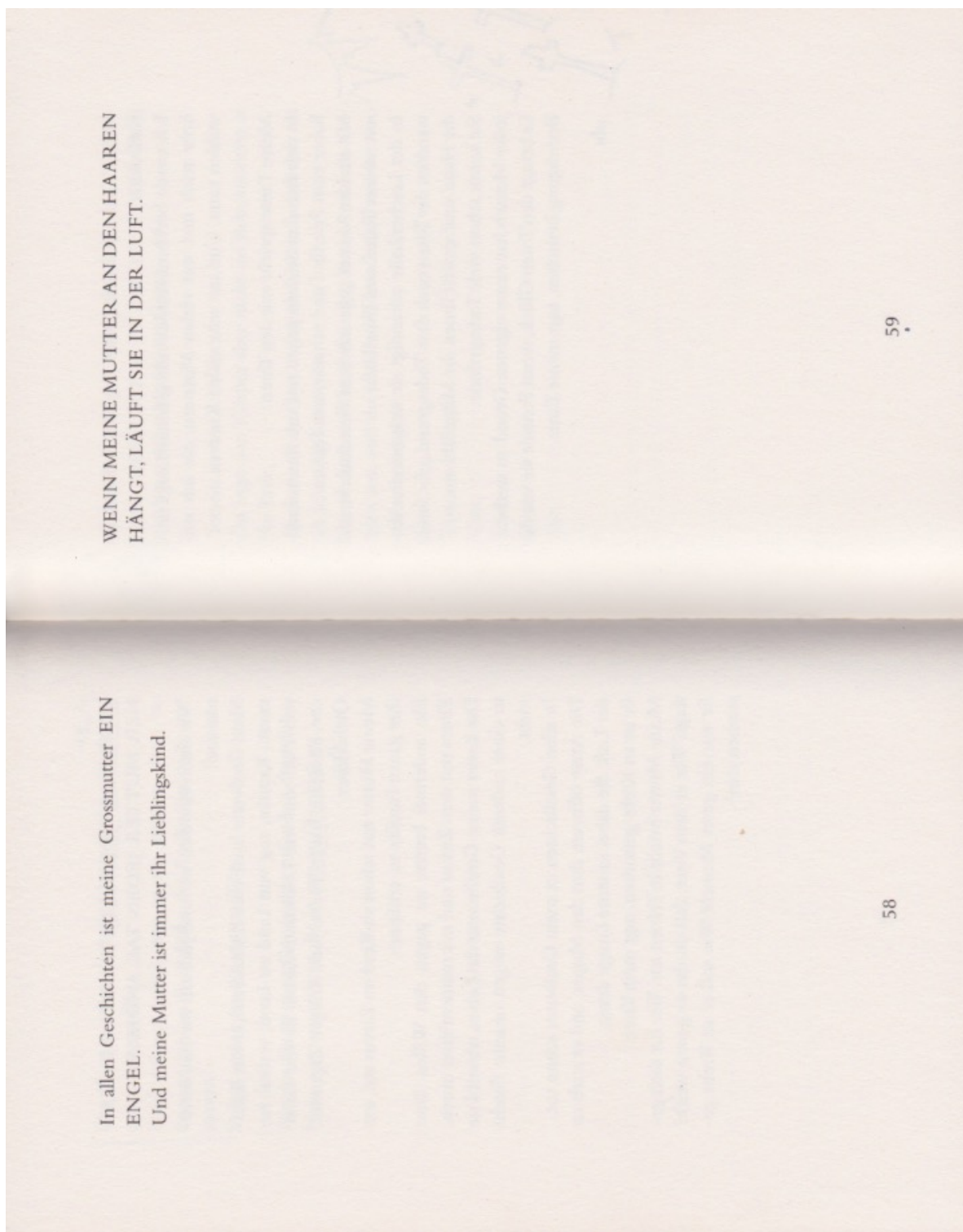
*Antidote RX*, version 9 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2015.

*Office québécois de la langue française Québec*. Banque de dépannage linguistique. Web. [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?Th=2&t1=&id=1469](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?Th=2&t1=&id=1469) (consulté le 20 avril 2019)

*Usito*. Dictionnaire général de la langue française sous la direction d'Hélène Cajolet-Laganière, de Pierre Martel et de Chantal-Édith Masson [site Web]. Éditions Delisme. <https://www.usito.com/dictio> (consulté le 22 janvier 2019)



## 8. Annexe I



*Warum das Kind in der Polenta kocht, p. 58-59.*

## 9. Annexe II: extrait de traduction<sup>79</sup>

### L'étagère des dernières respirations

*On est mort ben plus longtemps que vivant,  
c'est pourquoi les morts ont besoin de pas mal plus de bonheur*

1

*Il faut laver le blé dans neuf eaux, dit Costel.*

Comment ça?

*À cause des neuf cieux.*

Les grains de blé étaient agités dans l'eau; **ça leur tentait peut-être pas** de devenir un gâteau mortuaire.

*C'est dans la dixième eau qu'on fait cuire le blé, dit-il.*

*Neuf cieux?*

Quais, on le lave une fois pour chaque ciel.

Je comprenais la langue maternelle par la **senteur**.

Dans la cuisine de la tante, des armoires étaient déposées sur d'autres armoires. Par la fenêtre, le ciel regardait dans le **chaudron**.

Il attendait.

*Les morts ont faim, dit Costel.*

Le calendrier en tissu avec les fêtes orthodoxes était expiré depuis des années, depuis la mort de **mononcle** Petru. Les jours de fête étaient devenus un **linge à vaisselle**, ils attendaient qu'on les utilise. Costel avait rien à me faire faire. Debout à côté de lui, j'observais la préparation du mort et ça me faisait oublier de pleurer.

J'oubliais souvent de pleurer.

---

<sup>79</sup> Suivi de la version originale, p.124. *Das Regal der letzten Atemzüge*, p.9-20. Pour clarifier notre travail de traduction, nous avons **marqué en gras tous les québécoismes** que nous avons utilisé dans la traduction. Puis nous avons souligné les « augmentateurs d'oralité » contenus dans les dialogues, ou les locutions relevant d'un registre familier utilisé à l'oral qui n'est pas exclusif au français québécois, comme le retranchement de l'adverbe de négation « ne ». Puis nous avons mis les *dialogues en italique* pour justifier la suppression de certaines syllabes. Néanmoins, nous considérons que les parties n'ayant aucune marque de registre local ou familier sont aussi conforme à une expression en français québécois.

*C'pas tout c'que t'oublies qui disparaît, dit Costel. L'oubli **fait juste** mettre les choses plus en évidence.*

9

Dans la cuisine de la tante, les meubles disaient rien.

La table, c'était la porte d'un secrétaire déplié retenu par une baguette de bois.

Sur l'étagère, des cure-dents.

Des verres de cristal.

Un sucrier Ovomaltine.

Des cendriers « Sao Paulo » ou « Madrid »

Des théières en argent « Zürich Plaza Hotel ».

Costel déposa les **noix de Grenoble** écaillées sur les jours de fête orthodoxes, replia le **linge à vaisselle** et roula une bouteille de verre par-dessus.

Les noix éclatèrent, elles laissaient échapper des petits cris.

*Ici on peut acheter les noix en poudre, je sais, dit-il. Du papier de toilette double, de la salade déjà coupée, des patates précuites, des carottes en forme de pingouins. **Dans pas long**, on aura même plus besoin de manger **nous-autres-même**. Je veux pas que mes mains s'habituent à juste ouvrir des sacs, sinon elles vont devenir **folles raides** à la maison. Ton oncle **y'attend** déjà que je **sacre mon camp de chez-eux**. **Y'a barré** les portes pis les armoires. Hier, y'a fallu que je **redépaquette** ma valise devant lui. Fais-moi pas de cadeaux, y pense que j'ai **toute** volé.*

Pendant que la bouche à Costel parlait, ses mains se rappelaient le déroulement de la préparation.

C'était pas le premier gâteau mortuaire qu'elles faisaient. Le dernier avait été pour **mononcle** Petru.

Enterrement.

10

40 jours.

3 mois.

6 mois.

1 an.

*Les préparatifs de voyage des morts durent longtemps*, dit Costel.

Vanille.

Rhum.

Extrait d'amande.

Sucre.

Sel.

Zeste de citron.

Raisins secs.

À côté de la table il y avait deux tabourets; sur chacun d'eux une **bassine** en plastique bleue; dans chacune d'eux un tas. De noix en poudre, de biscuits au beurre en poudre.

Un tas de blé.

Un tas de noix.

Un tas de biscuits au beurre.

On les a mélangés et pétris.

Les mains de Costel étaient rugueuses comme de la croûte de pain. En pétrissant elles sont devenues souples, elles caressaient.

Le gâteau mortuaire transporterait aussi en lui les mouvements de Costel.

*C'est la vie*<sup>80</sup>, dit-il.

Si Costel avait fait cuire **toute** le blé de la cave de la tante, son gâteau mortuaire aurait été aussi gros que l'appartement.

11

Dans un des trois frigos, le gâteau mortuaire attendait après l'enterrement de la tante.

Avant qu'on parte au cimetière, Costel le démoula en le retournant sur une grande assiette.

**Sucre à glacer.**

Noix alignées en forme de croix.

Smarties pour la décoration.

---

<sup>80</sup> En français dans le texte

## 1 chandelle.

Les gâteaux mortuaires de Costel étaient **pas mal** joyeux. Il en avait pris **une couple** en photo.  
Il les gardait sur lui comme des photos de défunts.

12

2

La tante dit qu'on est mort **ben** plus longtemps que vivant,  
Les morts ont besoin de **pas mal** plus de bonheur.  
Dans les villes, je connais l'emplacement du cirque, le marché de fruits et légumes et le cimetière.  
Les marchés, c'est le truc à ma mère, les cimetières, celui à ma tante.  
La terre veut toujours à manger, elle est jamais bourrée.  
La tante parle de la terre comme d'un enfant.  
J'arrose les fleurs des tombes.  
L'eau **épeure** les fourmis des morts frais.  
Elles se faufilent hors de la terre.  
Pisser derrière la tombe d'un mort frais **c'est de quoi** que je fais jamais.  
Quand tu rends visite à un mort, tu rends visite à tous les morts, dit la tante. Au ciel, les âmes deviennent rien qu'une seule âme.  
Je m'imagine le ciel comme si c'était des coulisses.  
Les anges **serrent** leurs accessoires dedans, puis les âmes **se costumant** en êtres humains avant de venir au monde.

13

Avant de mourir, la tante faisait des voyages pour expérimenter.  
Dans mon premier rêve, elle était couchée sur une table, morte.  
Dans une pièce vide. Mais elle arrivait pas à se **calmer le pompon**, elle se relevait à tout bout de champ et se promenait.

J'ouvrais la fenêtre.

*Tu peux partir*, que je lui disais.

*Quoi? J'suis supposée de mourir?*

Dans le deuxième rêve, ses cheveux avaient trois âges différents. Ils étaient roux, blonds et blancs. À chaque pas qu'elle faisait vers la porte, elle **pleumait** des années; la pièce s'allongeait et la tante rajeunissait. Au milieu, ses cheveux poussaient comme **ça se peut pas** dans toutes les couleurs. Ils se propageaient comme du feu.

Le troisième rêve, c'est l'oncle qui l'a fait.

*Est apparue dans mon rêve*, qu'il dit, *dans une robe de voyage avec sa valise. A tenait le chien dans ses bras pis a me disait **bye**.*

14

Quand la tante mourut, nos faces figèrent dans le miroir. L'oncle **abria** le miroir avec la veste de la tante. Ma mère **braillait** au téléphone : *Chuis fâchée contre le bon Dieu! Y'est pas de notre bord!*

Puis elle approcha le téléphone de sa sœur morte.

Une plainte roumaine sortait de l'appareil.

Costel **braillait** à côté de la porte. *Maman Reta est partie!*

Il se tapa sur la tête, dans la face, sur les lèvres, et renfonça ses mots dans sa bouche.

J'ouvris la fenêtre.

Costel la referma.

*L'air frais ça **magane** le cadavre*, qu'il dit.

L'oncle porta ses mains vers l'entre-jambes de la tante et débrancha le cathéter. Il pendait comme un cordon ombilical.

Le reste, il le laissa **en dedans de** la tante.

*Quand que l'urine devient verte, ça dure **pus ben** longtemps*, avait dit l'oncle hier.

Il **rouvrit** le fermoir du sac et laissa s'écouler le liquide dans un pot. Il sentait la pièce rapetisser.

Ça lui pesait sur la poitrine jusque dans le ventre.

La mort sentait pas bon. L'infirmière frictionna la tante avec de l'extrait de lavande.

*Tant que les reins lâchent pas, y a de l'espoir*, répondit ma mère.

*Non, dit l'oncle, **toutes** ses organes sont déjà empoisonnés.*

*Ben fais-lui couper les veines pour faire sortir le poison! Qu'elle cria, en allumant une **chandelle**.*

*Allumez pas de chandelles ici, dit le médecin, *vous allez **toute** faire sauter.**

*Bon ben on sautera **nous avec**, répondit ma mère.*

Elle fit le signe de croix, joignit les mains et regarda longuement vers le plafond.

*Aide-moi!* Qu'elle cria tout d'un coup. *Aide-moi!*

Le bon Dieu se faisait attendre.

Elle serra le point.

*Pis va donc au yable!*

3

La bouteille d'oxygène était **rendue** inutile, une infirmière la fit rouler vers l'extérieur. Ses roues incisèrent la chambre et le plancher écorché **renfonça** vers l'intérieur à travers plusieurs étages.

Nous, on tombait dans la terre comme dans une bouche.

Maintenant, la chandelle pouvait brûler.

Je m'assis à côté de la tante, qui devait encore être après écouter la plainte qui sortait du téléphone. La nostalgie et le deuil m'ont **pognée** d'un coup, ils m'étouffent comme une ceinture trop serrée.

Sa face avait l'air plus grosse que d'habitude.

Comme si elle avait oublié de vieillir.

Un bandage blanc faisait tenir les morceaux ensemble.

Costel lui avait fermé les yeux, la bouche.

Elle était belle. Plus belle qu'hier.

J'ai posé mes doigts sur son front. Ma main.

La main respirait, elle expirait dans le front de la tante.

Sa face était chaude.

Sur la tante, il y avait une image avec la vierge Marie.

Sur l'image, des fleurs.

Sur les fleurs, une main et une main.

La tante serrait fort l'image de Marie avec les mouvements de Costel.

17

Avant ça, Marie avait été dans la cuvette haricot, **accotée** sur un verre avec des fleurs dedans.

Avant ça, elle avait été dans un coffre, dans une brocante.

Elle avait attendu après la mort de la tante dans le garde-manger à ma mère. Il était dans le débarras, rempli de verres dorés, de bouteilles de champagne, de **chandelles** en forme d'œuf de pâques, et de résurrection.

18

L'oncle ouvrit la porte, mit la chaise roulante dans le **passage**, le lit pliant à côté de la chaise roulante et ferma la porte. Il **rouvrit** la bouche et parla fort, d'une voix qui venait du ventre.

*Maintenant, y faut qu'on fasse de l'ordre, qu'il dit, j'ai **ben** des affaires à faire. Y'a pas mal de choses à faire.*

Il regardait d'un mur à l'autre, sa respiration était faible, ses gestes donnaient l'impression que sa peau était sclérosée.

Il arracha une feuille du mur et la déchira.

Quelques jours plus tôt, il y avait écrit le menu de toute la semaine.

Pain de montagne

Pain complet

Croissant au blé entier

Terrine aux morilles

Paupiettes de bœuf à la bourguignonne

Rosettes de brocoli



Mousse au citron

Émincé à la zurichoise

Filet mignon de porc avec sauce anglaise à la moutarde

Pois mangetout

Poitrine de veau farcie

Pommes de terre Williams

Magret de canard avec émulsion à l'orange

*J'lui choisit l'meilleur, qu'il avait dit, faut rien qui lui manque.* Il se pencha au-dessus de sa femme, lui pinça la joue et parla comme s'il s'adressait à une armoire.

*Allo, Bestia, t'es où? Maintenant y'a de quoi à manger. Très bien!*

19

*Mierda, qu'elle répondit. No quiero nada, dejame morir.*

L'oncle sourit, sa langue maternelle était devenue transparente.

Il alla au lavabo; mouilla la **débarbouillette** sous le robinet; **revira** la tante **d'un bord puis de l'autre** et lui lava les bras, les jambes, le torse et le dos.

La tante se grattait à s'en arracher la peau.

Elle était couchée dans le lit, les jambes repliées et écartées; sans draps ni sous-vêtements; et elle pleurait.

*Bientôt tu vas aller mieux, qu'il dit.*

*Mieux, mieux! Cria-t-elle. Les saints nous bouffent avant même qu'on arrive au ciel!*

20

Der Weizen muß in neun Wassern gewaschen werden, sagte Costel.

Warum?

Wegen den neun Himmeln.

Die Weizenkörner waren unruhig im Wasser, vielleicht wollten sie kein Totenkuchen werden.

Im zehnten Wasser wird der Weizen gekocht, sagte er.

Neun Himmel?

Ja, für jeden Himmel einmal waschen.

Ich verstand die Muttersprache mit dem Geruch. In der Küche der Tante standen Schränke auf den Schränken. Durch das Fenster schaute der Himmel in den Topf.

Er wartete.

Die Toten haben Hunger, sagte Costel.

Der Stoffkalender mit den orthodoxen Feiertagen war seit Jahren abgelaufen, seit Onkel Petrus Tod. Die Feiertage waren ein Küchentuch geworden, sie warteten auf ihre Verwendung. Für mich hatte Costel keine Verwendung, ich stand neben ihm und vergaß über das Beobachten der Totenvorbereitungen das Weinen.

Ich vergaß oft das Weinen.

Nicht alles, was du vergißt, verschwindet, sagte Costel. Das Vergessen hebt die Dinge nur deutlicher hervor.

Die Möbel in der Küche der Tante schwiegen.  
Der Tisch war die aufgeklappte Tür eines Sekretärs,  
darunter steckte ein Holzstab.

Im Regal Zahnstocher.

Kristallgläser.

Zuckerstreuer Ovomaltine.

Aschenbecher »Sao Paulo« oder »Madrid«.

Silberkannen »Zürich Plaza Hotel«.

Costel legte die geschälten Baumnüsse auf die orthodoxen Feiertage, faltete das Tuch zusammen und rollte eine Glasflasche darüber.

Die Nüsse platzten, sie stießen kleine Schreie aus.

Hier kann man die Nüsse gemahlen kaufen, ich weiß, sagte er. Gefüttertes Toilettenpapier, geschnittener Salat, vorgekochte Kartoffeln, Karotten in Form von Pinguinen. Bald wird man nicht einmal mehr selber essen müssen. Ich will meine Hände nicht daran gewöhnen, daß sie die Tüten nur zu öffnen brauchen, sonst werden sie zu Hause verrückt. Dein Onkel wartet schon jetzt darauf, daß ich seine Wohnung verlasse. Er hat Schränke und Türen abgeschlossen. Gestern mußte ich vor ihm meinen Koffer wieder auspacken. Mach mir keine Geschenke, er glaubt, daß ich alles gestohlen habe.

Während Costels Mund sprach, erinnerten sich seine Hände an den Ablauf der Vorbereitungen. Sie hatten schon viele Totenkuchen gemacht. Zuletzt für Onkel Petru.  
Beerdigung.



40 Tage.

3 Monate.

6 Monate.

1 Jahr.

Die Reisevorbereitungen der Toten dauern lange,  
sagte Costel.

Vanille.

Rum.

Mandelextrakt.

Zucker.

Salz.

Geriebene Zitronenschalen.

Weinbeeren.

Neben dem Tisch standen zwei Hocker, darauf zwei  
blaue Plastikbecken, darin je ein Hügel. Aus gemah-  
lenen Nüssen, aus gemahlenen Butterkeksexen.

Weizenhügel.

Nußhügel.

Butterkekshügel.

Sie wurden vermischt und geknetet.

Costels Hände waren rauh, wie Brotrinden. Beim Kne-  
ten wurden sie geschmeidig, sie streichelten.

Der Totenkuchen würde auch Costels Bewegungen  
in sich tragen.

C'est la vie, sagte er.

Hätte Costel den ganzen Weizen aus dem Keller der  
Tante gekocht, ihr Totenkuchen wäre so groß wie  
die Wohnung geworden.

Der Totenkuchen wartete in einem der drei Kühl-  
schränke auf die Beerdigung der Tante.

Bevor wir zum Friedhof fuhren, stürzte ihn Costel  
auf einen großen Teller.

Puderzucker.

Kreuz aus Nüssen.

Smarties-Dekoration.

1 Kerze.

Costels Totenkuchen waren heiter. Von einigen hatte  
er Fotos gemacht. Er trug sie bei sich wie Bilder von  
Verstorbenen.



Wir sind viel länger tot als lebendig, sagt die Tante,  
Tote brauchen viel mehr Glück.

Von den Städten kenne ich den Zirkusplatz, den Ge-  
müsemarkt und den Friedhof.

Die Gemüsemärkte gehören meiner Mutter, die  
Friedhöfe meiner Tante.

Die Erde wird nie satt, sie will immer essen.

Die Tante spricht von der Erde wie von einem Kind.  
Ich begieße die Blumen der Gräber.

Das Wasser schreckt die Ameisen der frischen Toten  
auf. Sie huschen aus der Erde.

Hinter dem Grab eines frischen Toten pinkle ich nie.

Wenn du einen Toten besuchst, besuchst du alle Toten,  
sagt die Tante, die Seelen werden im Himmel eine  
einzige Seele.

Ich stelle mir den Himmel wie eine Garderobe vor.  
Darin haben die Engel ihre Requisiten. Und die  
Seelen ziehen sich als Mensch an, bevor sie geboren  
werden.

Bevor die Tante starb machte sie Probereisen.  
In meinem ersten Traum lag sie tot auf einem Tisch.  
In einem leeren Zimmer. Aber sie konnte nicht stillhalten, stand immer wieder auf und ging umher.  
Ich öffnete das Fenster.  
Du kannst jetzt gehen, sagte ich.  
Was, sterben soll ich?

Im zweiten Traum hatte ihr Haar drei verschiedene Alter. Es war rötlich, blond und weiß. Mit jedem Schritt zur Tür schälte sie sich von den Jahren, das Zimmer wurde länger und die Tante jünger. In der Mitte wucherte ihr Haar in allen Farben. Es breitete sich wie Feuer aus.

Den dritten Traum träumte der Onkel.  
Sie ist mir im Traum erschienen, sagte er, im Reisekleid und mit Koffer. Sie hielt den Hund im Arm und verabschiedete sich von mir.



Als die Tante starb, froren unsere Gesichter im Spiegel. Der Onkel deckte den Spiegel mit ihrer Jacke ab. Meine Mutter schluchzte ins Telefon: Ich bin böse mit Gott! Er hält nicht zu uns!

Dann hielt sie ihrer toten Schwester den Hörer hin. Aus dem Apparat drang ein rumänisches Klagelied. Neben der Tür schluchzte Costel. Mama Reta ist gegangen!

Er schlug sich auf den Kopf, ins Gesicht, auf die Lippen, schlug sich die Wörter in den Mund zurück. Ich öffnete das Fenster.

Costel schloß es wieder.

Frische Luft schadet der Leiche, sagte er.

Der Onkel griff der Tante zwischen die Beine und schnitt den Katheterschlauch durch. Er hing wie eine Nabelschnur.

Den Rest ließ er in der Tante.

Wenn der Urin grün wird, dauert's nicht mehr lange, hatte der Onkel gestern gesagt.

Er öffnete den Verschuß des Sacks und ließ die Flüssigkeit in eine Kanne abfließen. Das Zimmer war ihm klein geworden, es drückte ihm die Brust in den Bauch.

Der Tod stank. Die Krankenschwester rieb die Tante mit Lavendelgeist ein.

Solange die Nieren funktionieren, gibt's noch Hoffnung, antwortete meine Mutter.



Nein, sagte der Onkel, alle Organe sind schon vergiftet.

Dann laß ihr die Adern aufschneiden, um das Gift rauszuspülen! schrie sie und zündete die Kerze an.

Zünden Sie hier keine Kerzen an, sagte der Arzt, sonst fliegt alles in die Luft.

Dann fliegen wir, antwortete meine Mutter.

Sie bekreuzigte sich, faltete die Hände und warf lange Blicke zur Decke.

Hilf mir! rief sie plötzlich. Hilf mir!

Gott ließ auf sich warten.

Sie ballte die Faust.

Sonst geh zum Teufel!

Die Sauerstoffflasche war überflüssig geworden, eine Krankenschwester rollte sie hinaus. Ihre Räder schnitten das Zimmer auf, der wunde Boden kippte nach innen, durch mehrere Stockwerke hindurch. Wir fielen in die Erde wie in einen Mund.  
Jetzt konnte die Kerze brennen.

Ich setzte mich zur Tante, die sich immer noch das Klagelied aus dem Telefon anhören mußte: Sehnsucht und Trauer haben mich gepackt, sie drücken mich wie ein enger Gürtel.

Ihr Gesicht schien größer als sonst.  
Es sah aus, als hätte es vergessen zu altern.  
Eine weiße Binde hielt es zusammen.  
Costel hatte ihr die Augen geschlossen, den Mund.  
Sie sah schön aus. Schöner als gestern.

Ich legte die Finger auf ihre Stirn. Die Hand.  
Die Hand atmete, sie atmete in die Stirn der Tante hinein.  
Das Gesicht war warm.

Auf der Tante lag ein Bild mit Maria.  
Auf dem Bild Blumen.  
Auf den Blumen eine Hand und eine Hand.  
Die Tante hielt die Maria mit Costels Bewegungen fest.



Davor hatte die Maria in der Brechschale gestanden,  
an ein Glas mit Blumen gelehnt.  
Vorher lag sie in einem Koffer auf dem Trödelmarkt.  
Auf den Tod der Tante hatte sie im Vorratsschrank  
meiner Mutter gewartet. Er stand in der Rumpel-  
kammer, voller vergoldeter Gläser, Champagnerfla-  
schen, Eierkerzen und Auferstehung.

Der Onkel öffnete die Tür, stellte den Rollstuhl auf den Gang, stellte das Klappbett neben den Rollstuhl, schloß die Tür. Er öffnete den Mund und sprach laut aus dem Hals.

Wir müssen jetzt Ordnung machen, sagte er, ich habe viel zu tun, es gibt viel zu tun.

Er schaute von einer Wand zur anderen, sein Atem war flach, seine Bewegungen, als sei seine Haut verkrustet.

Er nahm ein Blatt von der Wand und zerriß es.

Darauf hatte er vor ein paar Tagen das Menü der ganzen Woche aufgeschrieben.

Bergbrot.

Grahambrot.

Vollkorngipfeli.

Morchelterrinen.

Rindfleischvogel nach Burgunderart.

Broccoliröschen.

Zitronenmousse.

Zürigeschnetzeltes.

Schweinsfilet mignon an Englisch-Senfsauce.

Knackerbsen.

Gefüllte Kalbsbrust.

Williamskartoffeln.

Entenbrust an Orangenschaum.

Ich suche ihr das Beste aus, hatte er gesagt, es soll ihr an nichts fehlen. Er beugte sich über seine Frau, kniff sie in die Wange und sprach wie zu einem Schrank.

Hallo, Bestia, wo bist du? Jetzt gibt's zu essen. Fein!



Merda, antwortete sie. No quiero nada, dejame morir.  
Der Onkel lächelte, seine Muttersprache war durchsichtig geworden.

Er ging zum Waschbecken, hielt den Waschlappen unter das Wasser, drehte die Tante von einer Seite auf die andere und wusch ihr Arme, Beine, Brust und Rücken.

Die Tante kratzte sich Löcher in die Haut.

Sie lag mit angewinkelten und gespreizten Beinen im Bett, ohne Bettlaken und Unterwäsche und weinte.

Gleich geht's dir besser, sagte er.

Besser, besser! rief sie. Bevor du bei Gott ankommst, fressen dich die Heiligen!

## 10. Annexe III: principaux lieux de rédaction

Par manque d'espace et/ou de volonté, certains départements de l'Université de Montréal ne parviennent pas à mettre des salles de rédaction adéquates à la disposition des personnes étudiant aux cycles supérieurs. De ce fait, j'ai dû faire preuve de créativité quant à la recherche de lieux de rédaction. En voici les principaux et les plus inspirants, sur lesquels d'autres pourront prendre exemple :

### Lieux intérieurs

- Espace de rédaction Thèsez-vous, avec méthode de rédaction Pomodoro (\*\*\*\*\*) Pour plus d'informations : <http://www.thesez-vous.com/espace.html>
- Retraite de rédaction chez une personne que vous connaissez (exemple : personne à la retraite, personne seule qui habite en région éloignée, prof d'université – iels aussi travaillent tout le temps...) (\*\*\*\*\*)
- Chalet (\*\*\*\*\*)
- BLSH et autres bibliothèques universitaires (\*\*\*\*\*) Calme, beaucoup de livres à disposition.
- Bibliothèque Marc-Favreau, Rosemont (\*\*\*) Fréquentée par les familles, peut être assez bruyante.
- Café Coop Les Renards, Rosemont (\*\*\*) Ambiance agréable, bibliothèque d'échange.
- Café L'étincelle, Rosemont (\*\*\*) Belle ambiance de quartier, assez petit.

### Lieux extérieurs

- En nature sur le bord d'une rivière (\*\*\*\*\*) À éviter lors de la période des moustiques.
- Parvis d'une église, Saint-Ambroise-de-Kildare (\*\*\*\*\*) Dur pour les fesses, je vous conseille d'apporter un coussin.
- Jardin/balcon d'appartement à Montréal (\*\*\*\*\*) La nature est toujours plus inspirante qu'on ne le croit.

