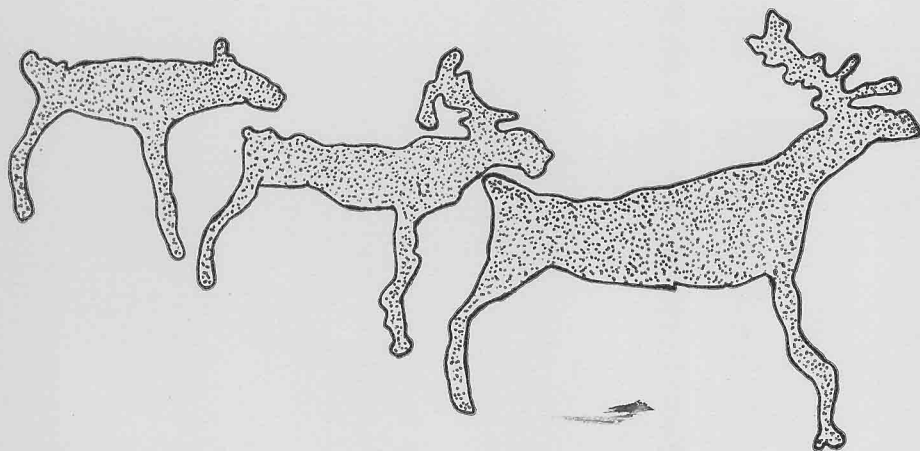


# BOREALES

REVUE DU CENTRE DE RECHERCHES INTER-NORDIQUES



N° 9 / 10

Troisième année

1978

# EDITORIAL

---

Ce numéro double peut surprendre un lecteur de Boréales attaché à son polythématisme comme à sa pluridisciplinarité : il est consacré à un seul pays — la Finlande et traite presque exclusivement de littérature.

Il y a à cela plusieurs raisons...

La Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (1) avait exprimé le vœu de voir notre revue présenter au public français les œuvres littéraires finlandaises les plus marquantes. Cette tâche difficile n'eût pu être menée à bien sans les efforts et la compétence de Jocelyne Fernandez — laquelle, rappelons-le, s'exprime parfaitement en finnois, en suédois et... en lapon ! Toutefois, bien qu'elle fût toute désignée pour éclairer les multiples facettes d'une création poétique, dramatique et romanesque inscrite dans le double-contraste d'une diachronie nécessaire et d'un trilinguisme résolu et sans vouloir pour autant atténuer ses mérites, il faut reconnaître que le concours d'auteurs prestigieux fut sans doute pour beaucoup dans la réalisation de cette entreprise.

Nul n'était sans doute mieux qualifié pour embrasser dans une vue large et brillante, le panorama immense de la poésie finlandaise, que Pentti Holopä dont les « regards critiques » et clairvoyants ont su en déceler les constantes thématiques.

L'audiogramaturgie de Bo Carpelan ne devrait pas rester sans écho. Nous avons déjà consacré une étude à cet écrivain finlandais de langue suédoise (2) dont les auditeurs français ont eu l'occasion d'apprécier les productions radiophoniques. Il n'en va pas de même en ce qui concerne la poésie lapone et bien rares sont ceux d'entre

nous qui peuvent se vanter d'avoir pu goûter la truculence de poètes tels que Nils-Aslak Valkeapää et qu'Aslak-Uula Lukkari !

Nous avons publié, il y a quelques mois, une brève note biographique sur l'écrivain Yrjö Kokko récemment disparu (3). Il nous est apparu qu'il serait intéressant de présenter l'introduction de son best-seller « Pessi ja Illusia », traduite par Jean Deroy dans une langue française dont la pureté fait pendant à la limpidité du texte original.

Magie des couleurs, goût des contrastes nous valent ces surprenantes variations chromatiques bleu-Finlande et vert-Espagne sur des paroles d'Eino Leino et des Frederico Garcia Lorca, dues à la palette d'Anna Kokko-Zalcman dont on appréciera la sensibilité pointilliste et la rigueur analytique.

Mais on peut invoquer d'autres raisons...

Ainsi, la parution en français, de ce monument de la littérature finlandaise romanesque qu'est « Juha » (4) de Juhani Aho, ne justifiait-elle pas

---

(1) S.K.S. : Société de Littérature Finlandaise que nous tenons à remercier.

(2) Cf. M.-M. Jocelyne Fernandez, Boréales, n° 2 (1976) **Bo Carpelan, de la poésie moderniste à l'audiogramaturgie absurdiste.**

(3) Cf. A. Kokko-Zalcman, Boréales, n° 6/7 (1977).

**Yrjö Kokko, écrivain et zoologue finlandais, quelques aperçus de sa vie et de son œuvre.**

(4) Le titre en français est « L'Écume des rapides » (cf. infra).

cette mise au point d'Anja Fantapié bien propre à nous inciter à relire plus qu'à lire ? Prétexte encore à connaissance que les réflexions faites par un universitaire finnois, Aimo Sakari, à l'occasion du centenaire de Tammsaare, le célèbre poète estonien.

Etait-ce suffisant ? Fallait-il passer sous silence le travail que poursuivent dans l'ombre depuis plusieurs années, un groupe de linguistes du Centre d'Etudes Finno-Ougriennes, sur la « Contrastivité » ? Il fut un temps où l'on se livrait à de savantes études de grammaire comparée en vue de je ne sais quelle phylogénèse culturelle. De nos jours, l'ethnocentrisme a vécu et la quête de l'identité des hommes comme des peuples passe par l'affirmation de leur différence. Ceci n'est qu'une remarque. La linguistique scientifique est une tout autre affaire : pour s'en persuader, il suffit de lire l'article de M. Tugia.

Il y avait encore l'exposé de Tuomo Pölvinen sur la politique finlandaise en 1939-40, il y avait aussi l'exposition consacrée au design et à l'architecture au centre Georges Pompidou « Métamorphoses finlandaises », de Tapio Periäinen — autre prétexte à manifestations littéraires et musicales. L'occasion s'est alors présentée de faire connaître l'œuvre d'un compositeur pratiquement inconnu en France — Erkki Salmenhaara. Tout le mérite de cette initiative revient à Henri-Claude Fantapié qui dans un style contrapuntique — jouant sur l'homonymie et l'homophonie (E.S. & E.S.) — nous livre en alternance avec des citations d'Eric Satie, le fruit de ses considérations sur l'art naïf en musique.

Enfin, on voit que les raisons ne manquent guère, toujours prêts que nous sommes à faire partager nos passions et la Finlande est du nombre !

Christian MALET

# La Finlande dans les politiques internationales de 1939-1940

par **Tuomo Polvinen** (\*)

L'arrivée au pouvoir du national-socialisme dans l'Allemagne de 1933 marqua un tournant dans le développement de la politique internationale d'après la première guerre mondiale. Il devint de plus en plus évident que la Société des Nations était incapable de résoudre les conflits et de maintenir la sécurité internationale dans le sens désiré. La Société des Nations avait demandé à tous les Etats membres de boycotter l'Italie après qu'elle eût agressé l'Ethiopie en 1935. Les sanctions s'avèrent inefficaces car non observées par l'ensemble des pays membres de la Société des Nations, sans parler des pays non-membres. Du point de vue des petites nations la situation commença à paraître alarmante quand la Société des Nations se révéla incapable de maintenir la paix. La Finlande se trouva concernée directement par cette situation et par la déclaration de décembre 1935 d'une orientation scandinave de sa politique extérieure.

Les conditions pour une coopération politique entre la Finlande et les autres pays nordiques devinrent plus favorables après que P.E. Svinhufvud, président conservateur de Finlande, ait quitté son poste en mars 1937 et que A.K. Cajander ait formé un gouvernement de libéraux-agrariens-social démocrates. Ce gouvernement partageait la même idéologie politique que celle des autres pays scandinaves et il tenta activement d'aplanir les obstacles se dressant sur le chemin de la coopération scandinave. L'attitude à l'égard de l'Allemagne fut de « refroidissement » caractérisé. Des tentatives évidentes furent faites pour améliorer les relations avec l'U.R.S.S. et pour aplanir le problème de la minorité linguistique qui avait des répercussions manifestes en politique étrangère. Une atmosphère favorable en direction de la coopération nordique se trouvait ainsi créée. D'un autre côté l'opposition conservatrice, influencée par Svinhufvud et amplifiant les oppositions traditionnelles entre la Finlande et l'Union soviétique n'avait adopté l'orientation nordique que du bout des lèvres. Elle affirmait fortement que la Finlande avait besoin de la garantie d'une grande puissance capable de protéger son indépendance. Et dans cette région de la Baltique, cette grande puissance ne pouvait être que l'Allemagne.

La préparation militaire était cependant étroitement associée à l'idée de neutralité bien qu'une extension de la coopération nordique dans les domaines de la défense n'ait semblé avoir aucune base dans la réalité. Comme Max Jakobson le remarqua avec évidence, « La Finlande craignait l'Union soviétique, le Danemark craignait l'Allemagne, la Suède ne pouvait décider laquelle des deux était le plus à craindre, et la Norvège considérait que sa position était assez forte pour n'avoir personne à craindre. » Un pacte de défense aurait signifié que la Finlande était prête à combattre aux côtés du Danemark pour le Jutland, ou que les norvégiens étaient prêts à sacrifier leurs vies pour l'Isthme de Carélie, si on le leur demandait. La simple mention de telles éventualités révèle le vide de la notion de pacte de défense — tout au moins à l'époque. La Finlande cependant ne voulait pas perdre espoir et l'un de ses premiers objectifs fut l'accroissement de la coopération avec la Suède, le pays voisin le plus proche.

Après l'Anschluss en Autriche, en 1938, l'Union soviétique prit l'initiative d'une conférence internationale visant à mettre en place les étapes pouvant arrêter l'agression hitlérienne. Cette initiative n'ayant donné aucun résultat, Moscou dut rechercher d'autres moyens de protéger sa sécurité. Une partie de ces moyens résidait dans les conversations secrètes que l'Union soviétique entreprit avec la Finlande au printemps 1938. Il faut tout d'abord spécifier que de fermes garanties étaient demandées à la Finlande, montrant que ce pays défendrait sa neutralité en particulier contre l'Allemagne si cette dernière tentait une attaque de flanc contre l'Union soviétique par le nord. Moscou ne croyait pas que la Finlande soit en état de défendre son territoire — ou peut-être même le souhaitait — si l'Allemagne attaquait l'Union soviétique par cette voie. Les demandes du Kremlin furent présentées quelques mois plus tard officiellement quand la question des Åland devint l'objet de négociations internationales. Au

---

(x) Tuomo POLVINEN, professeur à l'Université de Helsinki.

cas où les Åland démilitarisées tombaient aux mains d'un assaillant, elles seraient devenues une menace tout aussi bien pour la Finlande que pour la Suède. Aussi ces deux pays se mirent d'accord sur le « programme de Stockholm » qui prévoyait que ces deux Etats s'uniraient pour la défense de ces îles. L'Union soviétique déclara qu'elle n'accepterait ce programme qu'à deux conditions : l'Union soviétique devait être autorisée à participer à la fortification des îles et, de plus, devait être autorisée à fortifier, seule, l'île de Suursaari dans le Golfe de Finlande ; la deuxième condition précisait qu'au cas d'une attaque allemande la Finlande devait accepter d'être aidée dans sa défense. La Finlande rejeta catégoriquement ces demandes qui pouvaient être considérées comme une violation de sa souveraineté et de la neutralité nordique. Ainsi, dès le départ, deux conceptions de base se trouvaient en opposition. D'un côté l'Union soviétique souhaitait conserver la Finlande — ainsi que les autres Etats de la Baltique — dans sa sphère d'influence, afin de renforcer ses positions de défense contre l'Allemagne ; d'un autre côté la Finlande voulait être traitée comme un pays absolument neutre, et partie intégrante des pays scandinaves. Les positions de ces deux nations demeurèrent inchangées même au cours des négociations des années suivantes quand la Tchécoslovaquie se trouva être un protectorat allemand. Alors l'Union soviétique ne s'attacha plus à une coopération militaire mais, en son lieu, demanda que les îles du Golfe de Finlande soient cédées soit à bail soit par échange de territoire. La seule conséquence de cette tentative fut le retrait de la Suède des négociations sur les Åland, car elle a pu craindre d'être alors liée au sort de la Finlande.

En une autre occasion les pays nordiques prirent des voies différentes. Quand, pour des raisons de propagande, l'Allemagne proposa en mai 1939 un traité de non-agression à ces pays, seul le Danemark accepta, contraint en cela par sa position géographique, tandis que les autres pays, y compris la Finlande, considérèrent ce pacte comme non souhaitable. Tout au long de la guerre d'hiver ceci fut utilisé par l'Allemagne comme une raison de reproche contre la Finlande et ceci jusqu'à ce que l'Allemagne ait occupé le Danemark et par là rompu le pacte de non-agression.

Ce que Moscou n'avait pu obtenir de ses voisins immédiats à l'ouest, comme la Finlande, il tenta l'obtenir de Londres et de Paris lors des conversations qui furent entreprises au printemps 1939. La marche générale de ces négociations est connue. Le but en était d'aboutir à une coopération prévenant l'expansion allemande. En ce qui concerne la Finlande, le maréchal Vorochilov demanda aux puissances occidentales d'obtenir la permission d'utiliser les îles d'Åland et la péninsule de Hanko

comme base navale conjointe soviéto-occidentale. Les nations frontalières, y compris la Finlande, ressentaient une grande défiance à l'égard de l'Union soviétique et pensaient que le projet d'accord offrirait à Staline la possibilité d'intervenir dans les affaires intérieures de ces Etats en avançant comme excuse l'agression indirecte. C'est pourquoi ces Etats s'opposaient fermement à un tel accord. L'observation faite par le Kremlin concernant la lenteur des négociations confirma Staline dans sa suspicion que le but ultime des Puissances occidentales n'était pas d'arrêter Hitler mais de le détourner vers l'Est, contre l'Union soviétique. Cependant il était de l'intérêt du Kremlin de demeurer hors de la guerre qui ne tarderait pas à éclater, et la conséquence de cette opinion fut une modification dans la politique extérieure de l'Union soviétique.

Quoi qu'il en soit et comme Keijo Korhonen l'a souligné, l'Union soviétique avait le même but en tête quand elle négocia avec la Grande-Bretagne et la France sur les garanties d'une zone intermédiaire, ceci au cours de l'été 1939 et encore quand elle se mit d'accord avec l'Allemagne sur le partage de cette zone intermédiaire en sphères d'influence, et cela intervint par la signature du pacte le 23 août 1939. Elle souhaitait être capable de contrôler le devenir politique de ses voisins occidentaux immédiats. « Vous devez admettre que, de même que la Grande-Bretagne et la France ne peuvent pas permettre qu'un Etat ait une influence militaire sur la Hollande et la Belgique, l'Union soviétique ne peut pas permettre que cela advienne en Finlande, en Estonie ou en Lituanie ». Ceci n'est pas une déclaration de Molotov mais un commentaire de Sir William Seeds, ambassadeur britannique à Moscou, quand il s'adressait à des Finlandais. Un accord triparti n'aurait pas pu inclure une garantie collective ou un découpage des zones d'influence car ni la France ni la Grande-Bretagne n'étaient capables de garantir les régions de la Baltique et ces pays n'avaient pas d'influence à se partager en ces lieux. **Sur le papier**, le pouvoir d'appliquer les garanties et le droit de fournir une assistance auraient dépendu des grandes puissances. **En pratique**, cela résidait en la puissance qui aurait eu la force physique d'intervenir. Un accord triparti aurait en conséquence offert une zone d'influence à l'Union soviétique, bien que les endosseurs aient été la Grande-Bretagne et la France au lieu de l'Allemagne. Les limites vraies de la puissance britannique en ce qui concerne la Finlande furent définies par le Foreign Office à l'ambassadeur de Finlande Gripenberg, de façon pertinente et non dépourvue d'ironie : « Si le gouvernement soviétique, en dépit de votre neutralité, vous attaquait, la Grande-Bretagne ne lui prêterait pas assistance. »

Le choc des intérêts allemands et soviétiques en Baltique était devenu, du point de vue de la politique extérieure finlandaise, un trait permanent. Malgré les modifications étonnantes de la situation, Helsinki maintint sa voie en politique extérieure, c'est-à-dire son affirmation de neutralité et de coopération nordique. Lors du début des hostilités, les Pays nordiques se déclarèrent neutres. Les 18 et 19 septembre, les premiers ministres et les ministres des affaires étrangères des Pays nordiques se réunirent à Copenhague et leur rencontre se termina sur l'affirmation réitérée et conjointe de leur neutralité. Une coopération étroite dans le domaine économique, tout d'abord pour assurer la fourniture des matériels vitaux, y était réaffirmée. Ceci ne pouvait cependant suffire à la Finlande. La question des îles d'Åland était encore officiellement ouverte et il était évident pour Helsinki que le meilleur moyen d'atteindre Stockholm passait par Moscou. S'étant mis d'accord avec l'Allemagne, qui était son précédent « contestant », le Kremlin pouvait n'être plus opposé, c'était une possibilité, à une coopération entre la Finlande et la Suède dans les îles d'Åland. Afin de parvenir à la sécurité, la réalisation de la coopération militaire avec la Suède considérée comme importante, et les accords pour la défense des Åland semblaient devoir être la première étape de cette coopération. Ayant ceci à l'esprit, le ministre des Affaires étrangères, Erkko, déclara à von Blücher, lors de son retour de Copenhague, qu'il était prêt à céder quelques îles dans le Golfe de Finlande à l'Union soviétique, contre compensation. Cette déclaration à l'ambassadeur d'Allemagne qu'Erkko prenait comme médiateur, allait à l'encontre des déclarations qui avaient été faites encore au printemps 1939. A cette époque ni Erkko ni Blücher n'avaient idée de ce qui était mis sur pied par ailleurs. La proposition de cession d'îles dans le Golfe de Finlande qui, aux yeux de Helsinki, était une concession importante, se trouva écartée par Moscou comme étant irrémédiablement dépassée. D'un autre côté personne, à Berlin, ne trouvait le temps de s'intéresser au sort des îles d'Åland. Le secrétaire d'Etat, von Weizsäcker, rejeta la proposition soutenue par von Blücher et poussa le gouvernement finlandais à rechercher par ses propres moyens les voies d'un accord avec Moscou.

Le 5 octobre 1939, peu après que les Etats baltes aient signé un accord avec l'Union soviétique, le gouvernement de Helsinki reçut une demande du ministre des Affaires étrangères, Molotov, proposant que des représentants soient envoyés à Moscou afin d'y discuter de « questions politiques concrètes ». La Finlande se trouvait absolument isolée dans cette situation. La Suède

visait par-dessus tout à conserver sa neutralité. En réponse à une de ses demandes, le ministre Erkko reçut de Stockholm l'information que la Finlande pouvait, de son propre chef, occuper les Åland. Du matériel militaire et d'autres approvisionnements pourraient être fournis, dans une certaine mesure, mais il ne saurait en aucun cas être question de détacher des troupes suédoises. L'Allemagne respectait à la lettre son pacte avec l'Union soviétique, et conseillait vivement à la Finlande de se soumettre aux demandes justifiées de Moscou afin d'éviter les pires conséquences. Afin de parer à toute spéculation sur une aide allemande, Berlin informa le gouvernement de Helsinki et cela dès le début (le 9 octobre 1939), en des mots sans doute prudents mais inéquivoques que la Finlande se trouvait dans la sphère d'influence de l'Union soviétique. Berlin ne s'écarta pas de cette position et ne cessa de recommander aux Finlandais de faire des concessions à Moscou. Ceci jusqu'à l'ouverture des hostilités de la Guerre d'Hiver. La question finlandaise était de même examinée tout d'abord en fonction des relations avec l'Union soviétique par les puissances occidentales. La Grande-Bretagne et la France s'efforçaient par tous les moyens d'annuler tout gain obtenu par l'Allemagne et l'Union soviétique par le biais du pacte Molotov-Ribbentrop, et ceci en particulier en restreignant la capacité soviétique de livraisons et en limitant ses tentatives d'expansion. Cependant tout ceci devait être entrepris sans compromettre leurs relations avec Moscou afin que, d'une façon ou une autre, la Grande Alliance puisse un jour devenir une réalité. Ceci était en particulier l'attitude adoptée par Winston Churchill, homme fort du gouvernement Chamberlain et futur premier ministre. La Finlande en elle-même n'avait pas de signification fondamentale aux yeux des intérêts britanniques ou français. Toutefois un progrès soviétique dans cette région pouvait conduire à un conflit entre Moscou et Berlin et pourrait obliger les Allemands à concentrer au moins une partie de leur flotte dans la Baltique. Une campagne aussi brève qu'elle soit dans le nord de l'Europe (la résistance finlandaise ne devait pas durer très longtemps selon les pronostics) lierait les forces soviétiques et perturberait l'envoi de matériels à l'Allemagne. De cette manière des opérations en ce secteur pouvaient servir les intérêts des Alliés. Sur la base de ces considérations, et tout en doutant de la détermination de Staline de recourir à la force afin de faire aboutir ses demandes, la Grande-Bretagne — comme l'a démontré Jukka Nevakivi dans son étude basée sur les rapports du Foreign Office — encouragea les Finlandais dans une ferme attitude de refus aux demandes du Kremlin. Mais il n'y eut aucune promesse tangible d'aide donnée à Helsinki.

J.K. Paasikivi, plénipotentiaire du gouvernement finlandais quitta Helsinki pour Moscou le 9 octobre 1939. Il avait pour instruction formelle de s'en tenir aux traités existants et de rejeter tout plan qui pourrait compromettre la neutralité du pays. La Finlande était cependant prête à négocier — comme cela avait été indiqué par Erkko — à propos de la cession de quelques îles extérieures dans le Golfe de Finlande, et ceci contre compensation. Dès le début il fut évident que le programme des négociateurs soviétiques, au moins à ce moment, n'était pas le même qu'en ce qui avait concerné les Etats baltes. Ainsi l'Union soviétique s'abstenait de proposer tout pacte d'assistance militaire mais demandait avec la plus grande insistance la cession de la partie méridionale de l'Isthme de Carélie, des îles extérieures du Golfe de Finlande, de la péninsule de Hanko et du port de Lappohja, ainsi que de la section occidentale de la Presqu'île des Pêcheurs à Petsamo. Au cours des négociations, les deux parties se rapprochèrent légèrement, mais les écarts demeurèrent si importants que les négociations furent interrompues à la mi-novembre sans avoir apporté une quelconque amélioration. On considérait en Finlande que la situation ne se modifierait pas et on avait tendance à regarder les exigences et menaces de l'Union soviétique comme une simple guerre des nerfs. Selon ces mêmes opinions qui avaient cours à Helsinki, l'Union soviétique ne recourrait pas à la force pour faire aboutir ses demandes. Staline bluffait et après avoir marchandé pendant un temps, il se montrerait certainement d'accord avec les propositions finlandaises de concessions. Le ministre des Affaires étrangères, Molotov, avait cependant déjà déclaré au moment où les négociations étaient interrompues que désormais c'était aux forces armées soviétiques de se faire entendre. C'était justement la situation que le maréchal Mannerheim, qui avait servi pendant trente années dans l'armée russe, avait craint ; et c'était dans cette optique (et afin de prévenir cette situation) qu'il avait proposé quelques petites îles au large d'Hanko, au lieu de la péninsule demandée. Paasikivi partageait cette opinion. Se référant à l'opinion publique qui était absolument opposée à toute cession de territoire, le gouvernement considérait que la cession de toute base à proximité de Hanko était impossible. En dépit des demandes avancées par Vorochilov auprès des représentants occidentaux au cours de l'été, aucune demande concernant les îles d'Åland n'avait été présentée. Une tentative évidente était faite qui visait à ne provoquer aucune inquiétude à Stockholm et cela afin que la Suède n'intervienne pas dans les conversations de Moscou.

A l'initiative de Sandler, ministre des Affaires étrangères de Suède, une réunion des chefs d'Etat

nordiques se tint en octobre 1939 à Stockholm. Les ministres des Affaires étrangères s'y trouvaient eux aussi. Extérieurement cette réunion prit l'allure d'une puissante manifestation en faveur de la Finlande, mais en privé le Premier ministre Per Albin Hansson répéta à Erkko le point de vue suédois déjà énoncé qui faisait que la Finlande ne devait attendre aucune aide active de la part de la Suède — au moins dans la situation présente. Plus tard Sandler reconnut que la manifestation de Stockholm avait pour but d'impressionner les Russes. Ce but ne fut cependant pas atteint. Le splendide décor ne put tromper Moscou. Le communiqué final insista sur l'adhésion constante et ferme des Pays nordiques à une neutralité totale selon les principes qui avaient prévalu au cours de la première guerre mondiale. Aucune référence n'était faite à la crise finlandaise, ni à plus forte raison aux efforts envisagés pour la dissiper. Les notes conjointes de la Suède, du Danemark et de la Norvège, remises à Moscou, manifestant l'espoir que la Finlande serait bien traitée, se révélèrent aussi stériles. Il était évident que la coopération nordique n'était pas hautement considérée à Moscou.

Cependant, en Finlande, on croyait encore que la Suède pourrait venir en aide à la Finlande. Erkko qui avait adopté la tactique de Sandler, et donc bluffait lui aussi, pensait que pour appuyer ses négociateurs à Moscou il était sage de donner l'impression que la Suède aiderait la Finlande jusque dans les situations les plus tendues. Ni Paasikivi, ni Väinö Tanner, ministre social-démocrate des Finances qui l'accompagnait à Moscou, n'eurent connaissance du contenu des discussions de Stockholm. Au plus profond de lui-même le ministre finlandais des Affaires étrangères demeurait optimiste et il était alors évident qu'il y avait des cercles influents en Suède, au gouvernement, dans les partis politiques et dans la direction militaire dont l'attitude tendait à entretenir l'optimisme finlandais.

Pour les négociateurs finlandais la situation fut proche du point de rupture le 25 octobre au soir : les discussions au Kremlin furent sur le point de rompre quand les Finlandais refusèrent de céder un secteur pour l'installation d'une base navale à Hanko ou à proximité. Avant d'arrêter une position définitive Paasikivi voulut être certain qu'en cas de guerre la Suède viendrait à l'aide de la Finlande. « Per Albin doit maintenant donner une réponse définitive à cette question » déclara-t-il à Tanner. Dans une lettre à Hansson, remise à Stockholm le 26 octobre 1939 par le ministre K.A. Fagerholm, Tanner posait une « difficile question de conscience » à ses correspondants politiques et ministériels suédois : « Y a-t-il une possibilité que la Suède intervienne en four-

nissant à la Finlande une assistance militaire effective, en particulier s'il est question de la Péninsule de Hanko ? » Jusqu'alors une telle question cruciale n'avait pas été posée directement au gouvernement de Stockholm. Dans sa réponse à Tanner, Hansson dit que la Suède n'était alors pas prête à donner une réponse définitive. A l'époque il était inconcevable que la Suède entreprenne une action qui pourrait la conduire à la guerre contre l'Union soviétique. La seule chose qu'Hansson pouvait promettre était de soutenir la Finlande dans toutes ses démarches diplomatiques. En dépit de la réponse négative du premier ministre, Fagerholm au cours des conversations qu'il eut avec d'autres membres du gouvernement et tout particulièrement Sandler, ministre des Affaires étrangères, et Skoeld, ministre de la Défense, parvint à la conclusion qu'en cas de conflit la Suède viendrait à l'aide de la Finlande. L'intention n'était pas de pousser délibérément les Finlandais à l'intransigeance. Wilhelm M. Carlgren montra que des impressions de cette sorte étaient basées sur les **réelles** différences d'opinion se manifestant dans les cercles gouvernementaux suédois où les extrêmes étaient représentés par le ministre « activiste » des affaires étrangères Sandler et par le dirigeant de l'aile gauche du gouvernement, le ministre des Finances, Wigforss, qui défendait une politique stricte de non-intervention. L'intérêt essentiel d'Hansson était d'apaiser les oppositions des partis et de prévenir toute crise gouvernementale. D'un autre côté la minute de vérité n'était pas encore arrivée et ne viendrait pas aussi longtemps que l'Union soviétique renoncerait à l'usage de la force contre la Finlande.

Les discussions de Moscou étant interrompues après s'être révélées inefficaces, l'Union soviétique décida de laisser « les milieux militaires dire leur mot ». A la fin novembre, les préparatifs étaient achevés. L'ambassadeur finlandais à Moscou reçut le 26 novembre 1939 une note affirmant que les Finlandais avaient utilisé leur artillerie par-dessus la frontière au hameau de Mainila dans l'Isthme de Carélie, et avaient causé des pertes dans le personnel militaire russe. La réponse finlandaise ne satisfait pas l'Union soviétique. L'Union soviétique mit unilatéralement fin au pacte de non-agression signé en 1932 et ne répondit pas aux propositions du gouvernement finlandais, le 29 novembre, tendant à constituer une commission de conciliation. Le même jour l'Union soviétique rompait les relations diplomatiques. Le matin du 30 novembre les troupes soviétiques franchissaient la frontière finlandaise tandis que l'aviation bombardait Helsinki et d'autres objectifs civils. La guerre était commencée.

Les cercles gouvernementaux finlandais ne pouvaient pas imaginer que ce qui arrivait était la

réalité. De toute évidence le pays fut déclaré en état de guerre le 30 novembre, et le maréchal Mannerheim fut désigné comme commandant en chef. Cependant le pas franchi par l'Union soviétique était encore considéré comme une intensification de la guerre des nerfs devant contraindre les Finlandais à revenir autour de la table des négociations et à accepter de nouvelles concessions. Afin de faciliter la voie des négociations à venir, le gouvernement de Helsinki fut modifié dès le premier soir de la guerre. Le premier ministre, Cajander, et le ministre des Affaires étrangères, Erkko, qui tous deux avaient pris une part évidente à l'orientation politique et qui avaient publiquement été accusés par les Russes, furent laissés de côté. Le gouvernement d'union nationale formé par Risto Ryti, directeur général de la Banque de Finlande, prit ses fonctions le 1<sup>er</sup> décembre. Il incluait tous les partis représentés à la Diète à l'exception du petit Mouvement Populaire Patriotique de tendance néo-fasciste. Dans le pays ce gouvernement était considéré comme un « cabinet de guerre », ce qu'il devint sous la pression des événements au contraire de l'intention originelle qui était d'en faire un « cabinet de paix ». Lors de la réunion du comité gouvernemental des affaires étrangères, le 2 décembre, le nouveau ministre des affaires étrangères, Väinö Tanner, traça son programme : les négociations avec Moscou devaient reprendre, et il fallait demander à la Suède de participer à la sécurité des îles d'Åland. Une proposition allant dans ce sens avait déjà été adressée au gouvernement suédois, mais afin d'accélérer le processus Tanner téléphona au cours de cette réunion directement au Premier ministre Hansson. La réponse fut négative. Il fut alors décidé qu'il serait porté à la connaissance du gouvernement soviétique que la Finlande avait l'intention de faire « de nouvelles propositions constructives ». Mais les Finlandais arrivaient désespérément trop tard. A l'offre de médiation suédoise Moscou répondit par la négative. Le 1<sup>er</sup> décembre un soi-disant Gouvernement populaire finlandais avait été formé à Terijoki, qui avait été occupé par les troupes soviétiques, et qui était reconnu par le Kremlin comme le seul gouvernement légal de Finlande. Dans une déclaration au peuple finlandais, O.W. Kuusinen, secrétaire du Comintern affirma au nom de ce gouvernement que le premier corps d'armée finlandais agissant conjointement avec l'Armée rouge aurait l'honneur de porter le drapeau de la république populaire de Finlande à Helsinki et de le hisser sur le palais présidentiel. Staline signa un traité d'assistance avec ce gouvernement et par là affirma que l'Union soviétique n'était en aucune manière en guerre contre la Finlande. Les Finlandais n'avaient plus le choix. Ils ne pouvaient que combattre. La décision démonstrative par laquelle la Société des Nations expulsa l'Union



soviétique ne fut pas d'un grand secours pour Helsinki.

Les débuts positifs de la résistance finlandaise eurent de lointaines conséquences dans le domaine international. En Allemagne la sous-évaluation de la puissance soviétique fit long feu. Cela ne fut pas sans importance quand quelques mois plus tard Hitler décida d'attaquer l'Union soviétique. Pendant la Guerre d'Hiver Hitler s'en tint à la lettre du pacte de non-agression signé avec Staline. Préparant son offensive à l'ouest, l'Allemagne avait besoin d'être libre à l'est ce qui l'obligeait à agir de telle sorte que l'Union soviétique ne puisse interpréter une de ces actions comme contraire au pacte de non-agression ou à son protocole additionnel. La guerre entre l'Union soviétique et la Finlande se poussant contre toute attente, quelques caractéristiques importantes, du point de vue allemand, modifiaient positivement la situation. Les forces soviétiques étaient toutes tendues dans une même direction pour une période indéterminée. Du point de vue des intérêts allemands, il était essentiel que les Alliés occidentaux ne prennent pas pied dans le Nord et ne détériorent pas les voies de transport du minerai suédois. Cet objectif détermina l'attitude allemande à l'égard de la politique suédoise en ce qui concerne la Finlande. Les équipements militaires, les volontaires et d'autres aides pouvaient être envoyés en Finlande afin de prolonger la lutte, mais un engagement total suédois aux côtés de la Finlande ne pouvait pas être admis étant donné, selon Berlin, que les ressources combinées de Stockholm et de Helsinki ne pourraient à la longue contenir les forces soviétiques. Tôt ou tard il faudrait rechercher l'aide des Alliés occidentaux et ainsi un front hostile à l'Allemagne s'ouvrirait en Scandinavie. Selon la ligne générale de la politique adoptée par Hitler, les demandes de médiation présentées à Berlin par les Finlandais afin d'entrer en relation avec Moscou furent rejetées. La presse allemande reçut l'ordre de se montrer très distante dans ses relations des événements finlandais, ce qui différait grandement du chœur unanime et ému qui se manifestait dans le reste du monde. En Italie, l'autre grande puissance fasciste, la Guerre d'Hiver de la Finlande était la bienvenue dans la mesure où elle détournait l'attention soviétique des Balkans où l'Italie avait des désirs d'expansion. Mussolini manifesta ouvertement sa sympathie envers la Finlande et voulut même envoyer du matériel militaire. Mais ce projet fut retardé quand Hitler, inquiet des réactions soviétiques, refusa à ce matériel l'autorisation de transit à travers le territoire allemand.

L'énorme campagne en faveur de l'aide à la Finlande organisée aux Etats-Unis accrut l'intérêt du Congrès et du public pour les affaires euro-

péennes et affaiblit la position des isolationnistes. Cependant les résultats pratiques de cette campagne demeurèrent faibles en ce qui concerne la Finlande. Pour l'avenir les interventionnistes avaient à faire face au délicat problème de l'orientation de l'opinion dans la « bonne » direction — c'est-à-dire dans l'aide à apporter aux démocraties occidentales et tout spécialement à la Grande-Bretagne.

A Londres et à Paris, les possibilités de la Finlande étaient au début considérées comme si faibles qu'une aide n'était pas estimée justifiée si ce n'est sous la forme de déclarations pouvant satisfaire l'opinion publique et sous la forme de livraison de matériels, qui furent surtout symboliques. Au cours du premier mois de la guerre la Finlande se trouva donc livrée à elle-même ce qui eut pour résultat quand, plus tard, les Alliés occidentaux voulurent reprendre ce conflit au bénéfice de leurs propres objectifs, d'épuiser la force des Finlandais et leur confiance ne suffit pas pour qu'ils acceptent d'inviter des troupes étrangères sur leur territoire. Avec la prolongation de la guerre, les Alliés occidentaux virent la possibilité d'attirer les pays scandinaves dans un front contre Hitler et d'interrompre les livraisons de minerai si importantes pour l'industrie de guerre allemande. La réaction émotionnelle extrêmement puissante de l'opinion publique occidentale en faveur de la Finlande fournit la base favorable pour mettre en place un tel dessein. Ceci fut particulièrement visible en France. La mise sur pied du plan d'attaque par les forces occidentales sur Petsamo fut une sorte de porte de sortie pour le premier ministre Daladier alors que les retards apportés dans l'aide à fournir à la Finlande provoquaient des critiques et compromettaient le prestige de son gouvernement. Sous la pression de l'opinion publique française, l'aide à la Finlande devenait une fin en soi. En Grande-Bretagne le projet d'opération sur Petsamo ne rassemblait pas de nombreux suffrages. A côté des difficultés techniques cette opération pouvait conduire à une guerre contre l'Union soviétique sans aucune certitude d'atteindre l'**objectif principal** qui était les mines suédoises. A la réunion du Conseil supérieur de la Guerre, le 5 février 1940, les vues britanniques l'emportèrent. Une force expéditionnaire composée de troupes régulières serait dirigée par Narvik en direction des mines suédoises. Environ un dixième de cette force poursuivrait sa route en direction de la Finlande afin de former un détachement séparé opérant dans le Nord de la Finlande et sous la forme connue des volontaires suédois. Ceci n'impliquait pas une officialisation des hostilités contre l'Union soviétique. Les évaluations présentées par la suite aux Finlandais et portant sur la force de ce corps expéditionnaire à engager sur le front, varièrent

grandement, les promesses françaises étant généralement plus importantes que celles de la Grande-Bretagne.

A peu près à la même époque — fin janvier début février 1940 — l'Union soviétique laissa entendre par Madame Kollontay, son ambassadeur à Stockholm, qu'elle était prête à abandonner le gouvernement Kuusinen, qui s'était révélé être une erreur, et à traiter en vue de la paix avec le gouvernement légal de la Finlande. C'était pour la Finlande un tournant significatif. La question n'était plus de l'existence du pays en tant qu'Etat indépendant mais plus simplement de la quantité de territoire qu'il faudrait céder. La route pour des discussions vraies se trouvait en principe ouverte. Staline souhaitait se débarrasser de ce conflit qui durait depuis trop longtemps et immobilisait une part importante des troupes de Russie d'Europe. L'histoire officielle de la « Grande guerre patriotique de l'Union soviétique » avance que les interférences des puissances occidentales avaient pour but d'entraîner l'Union soviétique dans un enchevêtrement tel que cela devait aboutir à la guerre mondiale, ce que l'Union soviétique ne désirait pas. Plus que tout l'Union soviétique prit en considération le risque d'attaques occidentales par le Moyen-Orient sur les champs de pétrole de Bakou et Grozny, que la presse parisienne désignait ouvertement. Par la suite, grâce aux documents publiés, il devint évident, que de tels plans avaient bien été établis par l'état-major général français. Quand Moscou proposa de nouveau la paix à la Finlande elle demanda sans doute pour des raisons de prestige des concessions territoriales plus grandes que celles présentées en automne. Ces demandes furent présentées en même temps qu'une grande offensive était développée dans l'Isthme de Carélie en février 1940.

Une fois de plus, étant donné les circonstances, les Finlandais regardèrent du côté de la Suède. Le gouvernement Hansson ayant repoussé les demandes de Tanner le 2 décembre 1939 le ministre des Affaires étrangères Sandler, qui était d'une opinion différente, avait démissionné. Le premier ministre Hansson résolut rapidement la crise en déclarant publiquement que la situation internationale exigeait que le gouvernement social-démocrate fasse place à un gouvernement de coalition. Lors des conversations en vue de la formation de ce nouveau gouvernement, Hansson présente un programme par lequel la Suède ne devait pas entreprendre une aide militaire à la Finlande. Toutefois la livraison de matériels militaires, d'approvisionnements en transit et autres était prévue. Le gouvernement suédois alla aussi loin qu'il estima pouvoir le faire en fonction de la neutralité ; il prêta son appui diplomatique et

économique à la Finlande et l'opinion publique suédoise considéra que la cause finlandaise était sienne. A la fin de la guerre, un corps de 8.000 volontaires suédois, appuyés par de l'artillerie et de l'aviation, combattait sur le front de Laponie, libérant ainsi cinq bataillons finlandais affectés à l'Isthme. Une aide matérielle et quelques centaines de volontaires danois et norvégiens parvinrent aussi en Finlande. Cette aide était le résultat d'initiatives privées. Les demandes pour une aide militaire officielle avancée à diverses occasions par Helsinki avaient été rejetées par Stockholm et Oslo. La portée de l'aide reçue des Pays nordiques au cours de la Guerre d'Hiver, et le renforcement de la résistance finlandaise par ce biais n'ont pas encore été analysés dans le détail. En aucun cas on ne peut les considérer comme négligeables.

A partir du début février, des divergences apparurent dans les relations officielles entre la Finlande et la Suède. Le 13 février 1940 Tanner informa Hansson que l'aide des seuls volontaires ne pouvait plus suffire. La Suède devait envoyer des troupes régulières en Finlande ou, si cela n'était pas possible, une demande dans le même sens serait adressée aux puissances occidentales. On croyait généralement en Finlande qu'une promesse ferme d'envoi de troupes serait un atout d'importance quand il faudrait s'asseoir à la table des négociations à Moscou. A Stockholm on envisageait la situation sous un angle différent. Les pays nordiques étaient menacés d'un grand risque qui pouvait les entraîner dans le maelström de la guerre mondiale. L'Allemagne n'attendrait pas passivement l'intervention des Alliés qui se produirait tôt ou tard. D'un autre côté les discussions préliminaires avaient été entamées entre Helsinki et Moscou par le biais de la médiation suédoise. Ces discussions montraient que ce qui était en question était une cession de territoire et non l'indépendance de la Finlande. L'Etat-tampon si important pour la sécurité de la Suède devant donc survivre, il n'y avait aucune raison pour se laisser aller au risque d'une guerre mondiale pour la seule Carélie. Aussi « égoïstement » que la Finlande tenait à Viipuri ou Sortavala, la Suède tenait à sa neutralité et par conséquent fit pression sur les Finlandais pour qu'ils acceptent les demandes de Moscou. Afin de renforcer sa position et calmer les esprits aussi bien en Suède qu'à l'étranger, Hansson fit publiquement connaître le 16 février 1940 que son gouvernement avait définitivement rejeté une demande d'aide présentée par Tanner qui était venu secrètement à Stockholm. Deux jours plus tard, le roi Gustav V fit une déclaration allant dans le même sens. Après cela, le château de cartes finlandais, construit sur la possibilité d'une aide militaire suédoise, s'effon-

dra. Les Finlandais ne pouvaient plus se faire d'illusions à propos d'une aide suédoise, et ceci contrastait avec la situation de l'automne précédent.

Maintenant nous savons que l'objectif essentiel des puissances occidentales n'était pas de sauver la Finlande mais d'occuper les ports norvégiens et les mines suédoises, et d'ouvrir un nouveau front anti-allemand dans le Nord. Cela n'était pas aussi évident durant l'hiver de 1940. Dans sa situation critique, la Finlande n'avait pas à dédaigner une aide militaire qui lui était offerte et proposée par deux grandes puissances. Après avoir hésité durant à peu près un mois le gouvernement finlandais décida — alors que la situation sur le front devenait critique et alors que la Suède et la Norvège refusait le droit de transit aux troupes des Puissances occidentales — d'accepter les termes du traité qui fut signé à Moscou le 12 mars 1940.

La raison principale de la décision finlandaise était l'impression de l'inefficacité de l'aide occidentale. En même temps cette décision fut influencée par l'irritation instinctive contre une situation où les destinées du pays auraient dépendues du résultat de l'affrontement entre grandes puissances et où la Finlande n'aurait guère eu à dire. Par le traité de paix, la Finlande cédait la Carélie jusqu'à, approximativement, la frontière du traité de paix de Nystad de 1721. La plus grande partie du comté de Viipuri, les villes de Viipuri, Käkisalme et Sortavala étaient abandonnées à l'Union soviétique. Il en allait de même pour les îles extérieures du Golfe de Finlande, du territoire de Saïla dans le nord et du secteur occidental de la Presqu'île des Pêcheurs sur la côte de l'Océan arctique. La péninsule de Hanko ainsi que les eaux territoriales avoisinantes étaient louées pour une période de trente ans et devenaient le point avancé de la défense du Golfe de Finlande. L'Union soviétique recevait aussi le droit de maintenir les forces de terre et de l'air nécessaire pour sa base de Hanko. Petsamo était rendue à la Finlande.

La fin de la Guerre d'Hiver ne fut suivie par aucune modification d'importance dans les relations entre la Finlande et l'Union soviétique. Les cicatrices de la guerre étaient encore trop cuisantes, et la suspicion trop vive dans chacun des pays. Dès que la paix fut signée, la Finlande se tourna vers la Suède et la Norvège et leur proposa officiellement une alliance défensive. Il semblait que le projet avait des chances d'aboutir dans la mesure où l'Union soviétique était parvenue à renforcer sa sécurité sur sa frontière nord-ouest, et que le ballast oriental qui avait précédemment tendu les relations entre la Finlande et la Suède avait disparu. La Finlande pensait qu'une alliance était le seul moyen permettant

d'éviter le retour du cauchemar qu'elle venait de connaître : elle ne pourrait plus soutenir seule une guerre contre la grande puissance voisine. La Suède et la Norvège répondirent qu'elles étaient prêtes à étudier les possibilités de l'alliance proposée par la Finlande. Il était prévue d'entrer en contact avec le Danemark, quatrième pays nordique, dans un proche avenir. Mais ce projet n'alla pas au delà car il fut réduit en miettes par Moscou. Respectant le pacte d'août 1939, Staline désirait toujours maintenir la Finlande dans sa sphère d'influence. Les suspicions du Kremlin furent aussi provoquées par une déclaration de Carl Hambro, président du parlement norvégien, par laquelle il décrivait la frontière orientale de la Finlande comme temporaire et n'excluant pas une révision ultérieure. C'est sur cette base qu'une association de défense nordique était considérée à Moscou comme une ruse revancharde finlandaise et il était alors avancé que cette alliance ne pouvait s'accorder avec la neutralité de la Suède et de la Norvège. Les réfutations de l'ambassadeur Paasikivi à Moscou furent sans effet. Et le résultat en fut que devant l'opposition du Kremlin les gouvernements des pays nordiques abandonnèrent leur plan qui cependant réapparut quelques mois plus tard entre la Suède et la Finlande. Dans ses Mémoires, Paasikivi considère que l'attitude négative du Kremlin fut une erreur pour ses propres intérêts car cette absence d'union permit à Hitler d'occuper la Norvège avec relativement peu de forces en avril 1940. C'est cependant une autre question que de savoir si le traité militaire nordique, avec ses plans détaillées de défense, aurait pu être mis en place au cours des trois semaines disponibles, et si, étant mis en place, il aurait pu affecter l'exécution de l'« Opération Weserübung » qu'Hitler préparait depuis déjà plusieurs mois.

En Finlande l'opinion publique suivit avec tristesse la lutte des pays nordiques soumis à la guerre. Certes il y eut quelques voix discordantes qui par la presse déclarèrent que les Finlandais n'avaient pas à s'inquiéter pour la détresse norvégienne le gouvernement d'Oslo s'étant montré non-coopératif quand les Alliés avaient voulu venir en aide à la Finlande. Cependant de telles manifestations furent rares. Le gouvernement adopta une attitude prudente et Rolf Witting, le nouveau ministre des Affaires étrangères, demanda discrètement à la presse d'éviter de manifester son hostilité trop ouvertement à l'égard de l'Allemagne. Il n'y avait aucune raison de féliciter la grande puissance qui dominait la Baltique. Pour la Finlande l'occupation par l'Allemagne du Danemark et de la Norvège signifiait la rupture des relations avec les puissances occidentales. Si l'on excepte la

l' faible possibilité de « respiration » offerte par le port de Petsamo, le commerce extérieur finlandais avec l'occident était entièrement à la merci de l'Allemagne, situation qui n'échappait pas à Berlin. Si les troupes occidentales avaient pu se maintenir dans le nord de la Norvège, un facteur d'équilibre aurait pu être créé dans cette région, et cela n'aurait pas été défavorable à la Finlande. Mais l'Allemagne rejeta ses adversaires à la mer et l'une des conséquences en fut l'élimination des intérêts britanniques de Petsamo.

L'isolement fut renforcé par la grande offensive menée par l'Allemagne sur le front occidental en mai et juin, et qui aboutit à la chute de la France. Les Britanniques demeuraient seuls retranchés dans leur île, cherchant à rassembler leurs forces pour combattre l'invasion allemande attendue. Officiellement les Etats-Unis se déclaraient isolationnistes. Trois Etats demeuraient importants pour la Finlande à l'époque : la Suède, l'Union soviétique et l'Allemagne. Encore en juillet 1940 Hitler laissait entendre qu'il n'avait aucun intérêt en Finlande. A la même époque les relations entre la Finlande et l'Union soviétique demeuraient mauvaises. Les demandes de Moscou portant sur la démilitarisation des îles d'Åland, sur le nickel de Petsamo et sur le transit militaire par voie ferrée et par voie aérienne à destination de Hanko, suscitaient la méfiance de Helsinki. Ceci fut renforcé par les événements qui se déroulèrent dans les pays baltes au cours de l'été 1940. Quand, au début août, une information parvint à Helsinki annonçant que des troupes soviétiques se rassemblaient de l'autre côté de la frontière, l'atmosphère régnant dans les cercles dirigeants finlandais ne fut pas loin de la panique.

C'est à cette époque que la politique allemande prit une attitude toute différente. Ayant constaté que l'invasion de la Grande-Bretagne était loin d'un simple exercice, Hitler porta ses regards vers l'est. L'Union soviétique devait être détruite. Ainsi la Grande-Bretagne se trouverait privée d'un éventuel allié. Du coup la Finlande apparaissait sous un éclairage nouveau. Les troupes stationnées en Norvège furent renforcées et reçurent l'instruction de s'emparer de Petsamo au cas où l'Union soviétique entreprendrait une action militaire contre la Finlande. La question n'était pas d'aider la Finlande mais d'une opération particulière visant à s'emparer de la région du nickel qui était considérée comme vitale pour l'industrie de guerre allemande, et cela afin de garantir les approvisionnements allemands dans toutes les circonstances. Ayant reçu des informations alarmantes (en août 1940), mais dont on ne peut pas garantir l'authenticité encore aujourd'hui en l'absence de sources originales, à propos

des intentions belliqueuses de l'Union soviétique voulant à brève échéance attaquer la Finlande, Hitler décida d'accorder son appui à la Finlande tout en cherchant à ne pas provoquer l'irritation de l'Union soviétique. Le 17 août 1940, Hermann Goering envoya en Finlande son compagnon d'armes et ami, le marchand d'armement, Josef Veltjens. Il était chargé d'informer confidentiellement les dirigeants militaires finlandais que l'Allemagne ne mettait désormais plus d'opposition à l'approvisionnement en armes acquises durant la guerre d'hiver et se trouvant au Danemark ou dans les ports norvégiens où elles étaient jusqu'alors soumises à l'embargo. Les livraisons allemandes excédèrent les quantités visées comme on put s'en rendre compte par la suite. En contrepartie Veltjens dit son espoir de voir les Finlandais accorder le droit de transit aux troupes allemandes depuis les ports du Golfe de Bothnie jusqu'à la Norvège. La réponse finlandaise fut positive. Cette demande apparaissait comme la première brèche dans la politique d'isolement où était confinée la Finlande. L'accord de transit fut signé en septembre 1940. Hitler exposa sa nouvelle position à Molotov en ce qui concernait la Finlande, lors de leur entrevue de novembre 1940 à Berlin. Moscou dut ainsi prendre acte du fait que l'Allemagne ne tenait désormais plus compte de l'accord de 1939 sur les sphères d'influence au moins pour ce qui était de la Finlande. Helsinki ne pouvait pas être certaine de cette attitude nouvelle étant donné que les Allemands se gardèrent de toute promesse formelle. Du point de vue finlandais les problèmes touchant aux questions de sécurité demeuraient entiers. A côté de Berlin, il y avait encore l'alternative offerte par Stockholm et qui continuait d'attirer l'attention.

La rapidité de la réaction soviétique, en mars 1940, quand il avait été question d'établir une alliance de défense nordique n'avait cependant pas, malgré sa rudesse, persuadé les milieux politiques finlandais qu'une orientation nordique de la politique extérieure finlandaise était finalement impossible. Dès juillet 1940 quand la situation entre la Finlande et l'Union soviétique s'était à nouveau tendue, le gouvernement finlandais avait sondé les possibilités d'une aide suédoise. En juillet-août 1940 le ministre des Affaires étrangères de Suède, Christian Günther, considérait qu'une nouvelle attaque soviétique sur la Finlande était si probable qu'il proposa que la Suède se déclare sans ambage aux côtés de la Finlande. Cela signifiait qu'une attaque contre la Finlande serait aussi une attaque contre la Suède. Il n'était plus question comme au cours de la Guerre d'Hiver des « beaux yeux » des Finlandais mais, selon la

conception de Güenther, la progression des troupes soviétiques jusqu'à la frontière suédoise conduirait vraisemblablement Hitler à occuper la Suède « pour équilibrer la balance » et pour protéger les mines. Comme il n'était pas de l'intérêt de l'Union soviétique que l'Allemagne occupe la Suède, une déclaration suédoise de solidarité envers la Finlande pouvait prévenir une telle réaction en chaîne. Mais Güenther ne fut pas soutenu par son gouvernement et sa proposition fut oubliée. Après la mi-août la crise dans les relations finno-soviétiques elle aussi s'apaisa. Le commissaire délégué aux affaires étrangères, Lozovski, déclara à Assarsson, ambassadeur de Suède à Moscou, que la concentration des troupes soviétiques le long de la frontière finlandaise avait seulement été une mesure de sécurité sans arrière-pensée.

Les milieux privés finlandais et suédois commencèrent alors à reprendre l'idée d'une association de défense entre la Suède et la Finlande afin d'accroître les chances de ces pays de demeurer inoccupés ou de rester hors de la guerre. Ce sont en particulier les milieux de l'industrie et surtout ceux des industries du bois qui manifestaient leur intérêt pour un tel rapprochement. Le ministre finlandais de la Défense, Rudolf Walden, qui était aussi très proche de Mannerheim, prit part à ces discussions. A l'automne 1940 les conversations prirent un tour officiel. Des plans furent dressés qui ne comportaient pas seulement des aspects militaires mais aussi économiques et touchaient aux relations extérieures. Selon les partisans suédois de ce projet, et cette opinion était partagée par Witting le ministre finlandais des Affaires étrangères, les deux pays pourraient former une confédération. Le roi Gustav V pourrait être porté à la tête de cette confédération mais le commandement suprême de la Défense serait confiée à un Finlandais tout au moins aussi longtemps que le maréchal Mannerheim serait vivant. La Suède et la Finlande unifieraient leurs politiques étrangères, leurs politiques économiques et leurs défenses, le but final étant de rétablir l'Etat de Suède (et Finlande) qui existait avant 1809 mais dans les frontières de mars 1940. La Suède posa deux conditions préliminaires. Ce projet devait recevoir l'assentiment de l'Allemagne et de l'Union soviétique, et la Finlande devait renoncer à tout esprit de revanche contre l'Union soviétique. Le 25 octobre 1940 le Comité des affaires étrangères du gouvernement finlandais approuva à l'unanimité la réponse à adresser à la Suède. Selon cette réponse la Finlande n'envisageait aucune guerre de revanche et était prête à négocier une confédération à l'intérieur des frontières de mars 1940.

Ce projet fut lui aussi anéanti par des pays extérieurs. Le 6 décembre Molotov déclara à Paasikivi qu'il avait invité, qu'il avait été informé d'un projet de confédération. Ce projet aurait pour résultat que « la politique extérieure de la Finlande serait non plus dirigée de Helsinki mais de Stockholm ». C'était une mise au rebut du traité de paix de Moscou. Le gouvernement soviétique demandait avec insistance au gouvernement finlandais « de peser tout ce qui venait d'être énoncé et d'envisager les conséquences d'une telle alliance finlandaise avec quelque Etat étranger que ce soit, y compris la Suède ». Les explications et les arguments de Paasikivi et de son homologue Assarsson n'eurent aucun effet. L'attitude négative de l'Union soviétique était absolue. De son côté l'Allemagne annonça plus tard son opposition au projet de confédération. Une fois de plus la politique de rapprochement nordique se trouvait ruinée par la volonté d'Etats extérieurs considérant qu'elle pouvait nuire à leurs intérêts. Dès lors la Finlande s'orienta rapidement vers Berlin, bien que les pas décisifs n'aient pas été faits avant 1941.

adapté par **Jean-Jacques FOL**

— Vice-Président de l'Université de Paris VII

— Directeur du G.R.E.S.

## BIBLIOGRAPHIE

W.M. CARLGREN :

Svensk utrikespolitik 1939-1945. Stockholm 1973.

Istoriya Velikoy otechestvennoy voyny Sovjetskogo Soyouza 1941-1945. Vol. I. Moscou. 1960.

M. JAKOBSON :

The diplomacy of the Winter War. An account of the Russo-Finnish conflict 1939-1940. Cambridge. Mass. 1961.

- A. KORHONEN :  
Barbarossaplanen och Finland. Tammerfors 1963.
- K. KORHONEN :  
Turvallisuuden pettäessä. Suomi neuvostodiplomatiassa Tartosta talvisotaan. Vol. 2. 1933-1939. Helsinki. 1971.
- H.P. KROSBY :  
Suomen valinta 1941. Helsinki. 1967.
- H.P. KROSBY :  
Finland, Germany and the Soviet Union 1940-1941. The Petsamo dispute. Madison. Wisc. 1968.
- J. NEVAKIVI :  
Apu, jota ei pyydetty. Liittoutuneet ja Suomen talvisota 1939-1940. Helsinki. 1972.
- R.O. PELTOVUORI :  
Saksa ja Suomen talvisota. Helsinki. 1975.
- E. TERVONEN :  
Förhandlingar om en union mellan Sverige och Finland 1940. Historisk Tidskrift för Finland 1/1965.
- A.F. UPTON :  
Finland in crisis 1940-1941. A study in small power politics. London. 1964.
- K. WAHLBACK :  
Finlandsfrågan i svensk politik 1937-1940. Stockholm. 1964.
-

# Regards critiques sur la poésie finlandaise à travers les temps

par Pentti Holappa \*

## Les origines du peuple

La poésie a pour la nation finlandaise une signification exceptionnelle. On ne peut pas la comprendre sans avoir de notions d'Histoire de la Finlande.

Les Finnois se sont installés sur leur territoire actuel — de même que les Caréliens en Carélie, les Estoniens en Estonie et les Hongrois en Hongrie — à l'époque des grandes migrations, au cours du premier millénaire après Jésus Christ. Tous ces peuples apportaient avec eux un important patrimoine culturel, hérité de la famille finno-ougrienne qui peuplait la Russie de la Mer Noire jusqu'à l'Oural et au-delà, avant d'être chassée par les Slaves qui progressaient des Balkans vers le Nord. Il est vrai que certaines tribus restèrent sur place, et sont à ce jour pratiquement intégrées à la majorité russophone.

Il ne faut pas oublier que les Finno-ougriens constituent le deuxième grand groupe linguistique d'Europe. Toutes les autres langues de notre continent — aussi bien les langues latines et slaves que germaniques, et même le celtique — sont des langues indo-européennes, la seule exception étant le basque.

La langue n'est pas seulement un moyen de communication quotidienne. C'est elle qui conserve et transmet le patrimoine culturel, ce sont ses lois propres, souvent impénétrables, qui régissent le mode de pensée de l'homme et de la nation, régissent aussi leur façon de prendre conscience du monde extérieur et de construire la réalité intérieure de l'individu. Constatons au passage que l'une des causes importantes de la crise d'identification que traversent aujourd'hui bien des peuples africains est sans aucun doute le fait que la plupart d'entre eux ne possèdent pas de langue une et unificatrice.

De ce point de vue-là, les Finnois ont été plus heureux. C'est précisément l'unité linguistique

qui explique leur identité culturelle et leur existence, de même que celle des autres peuples finno-ougriens.

## Les origines de la poésie populaire

Les Suédois entreprirent la conquête de la Finlande à partir du Sud-Ouest au XII<sup>e</sup> siècle. Ils soumièrent l'une après l'autre toutes les tribus finnoises, qui n'avaient pas comme rempart de système administratif ni d'appareil militaire unifiés. Les manuels d'Histoire enseignent que ce sont les Suédois qui ont importé le christianisme dans le pays, et on a appris aux enfants finnois à respecter les conquérants de leur pays, les évêques envoyés par la Suède, en tant que héros de la foi.

L'objectif des rois de Suède était d'assimiler les Finnois à la communauté scandinave, ou du moins de ne pas reconnaître la spécificité culturelle des Finnois — d'ailleurs s'ils avaient pensé autrement ils auraient été très en avance sur leur temps.

L'entreprise de domination spirituelle de la vaste et peu peuplée province orientale n'allait pas sans peine pour les Suédois. La doctrine chrétienne était la religion officielle, mais en fait s'enracinait dans le peuple très lentement ; ce n'est qu'après la Réforme qu'elle y fut totalement ancrée, lorsque l'église se mit à prêcher au peuple dans la langue du peuple.

Cette nouvelle politique culturelle de l'église inaugura au XVI<sup>e</sup> siècle un processus qui conduisit d'abord en 1809 à l'autonomie de la Finlande sous domination russe, puis au début de ce siècle à une indépendance étatique totale. On

---

\* Ecrivain, journaliste, ancien Ministre finlandais de l'Éducation.

traduisit d'abord le Nouveau Testament, puis l'ensemble de la Bible. Autrement dit naquit alors une première langue écrite finnoise sous une forme qui nous paraît actuellement archaïque. Parallèlement commençait à se développer l'élite intellectuelle du pays, qui d'ailleurs assimila — elle y était bien obligée — la langue suédoise, mais qui malgré cela n'avait pas totalement perdu son contact avec le peuple ni son intérêt pour lui.

Certains de ceux qui, parmi les gens instruits, connaissaient le finnois, collectèrent à l'occasion des poèmes populaires, qui vivaient parmi le peuple sous une forme originale chantée. Cette riche poésie orale était constituée de plusieurs couches historiques. Ses racines les plus anciennes remontent fort loin dans le temps, peut-être à des millénaires. A côté des thèmes originaux, on peut percevoir par exemple des influences chrétiennes ou le reflet de la mythologie antique.

### Poésie épique et éveil national : le miracle du Kalevala

La poésie populaire finnoise devait acquérir une importante signification politique au XIX<sup>e</sup> siècle. Les Suédois et les Russes avaient durant des centaines d'années guerroyé aux frontières du territoire de Finlande, occasionnant des déprédations aussi bien dans le pays que dans le peuple. En 1809, la Finlande passait entièrement sous administration russe. A la différence des rois suédois, le tsar n'essaya pas — avant la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle — de réduire le peuple finnois à une soumission culturelle. Bien au contraire, les dirigeants russes souhaitaient créer un état-tampon face à la Suède, et créer pour la protection de leur capitale Saint-Petersbourg une province qui se plairait parmi les populations russes. La Finlande se vit accorder une large autonomie administrative et des avantages économiques, à commencer par une protection douanière uni-latérale grâce à laquelle les produits finlandais étaient diffusés sans droits de douane sur les vastes marchés russes, alors que les produits russes importés en Finlande étaient soumis à la douane. C'est en grande partie grâce à ce système que l'économie et l'industrie naissantes se développèrent en Finlande plus rapidement que dans le reste de la Russie.

On fonda en Finlande une instance législative, le Parlement, et d'autres institutions administratives ; le pays obtint enfin sa propre ban-

que centrale et une unité monétaire. Le réalisateur de la réforme monétaire fut le grand homme d'Etat Johan Wilhelm SNELLMAN (1806-1881), dont la langue maternelle était le suédois, mais qui devint le grand pionnier de l'idéologie fennomane. Disciple de Hegel, il conclut en accord avec les idées nationalistes de celui-ci que l'indépendance d'un peuple ne saurait se fonder sur une autre culture que celle de sa majorité. Snellman fut suivi dans ce raisonnement par une bonne partie de l'intelligentsia suécophone qui refusait d'être assimilée par l'ennemi séculaire, la Russie, et qui se rendait compte d'autre part qu'il n'y avait pas de retour possible au sein de la Suède.

Encouragé par Snellman, Elisa LONNROT (1802-1884) entreprit la collecte de poésie populaire la plus systématique jamais réalisée. Cet homme, qui était médecin de formation, parcourut à pied des centaines et des centaines de kilomètres dans les villages reculés de l'Est de la Finlande, à travers forêts et marais, souvent nus pieds ; hébergé dans les conditions les plus rudimentaires, il se contentait d'une nourriture chiche et collecta ainsi des milliers de versions de poèmes des grands aèdes populaires. Il les publia d'abord sous forme d'étroites sélections, mais les réunit pour finir en deux vastes recueils : le **Kalevala**, qui constitue une entité épique et mythique, et le **Kanteletar**, choix de poèmes lyriques.

Sous l'impulsion de Lönnrot, on a collecté en Finlande une telle quantité de poésie et autres traditions populaires, qu'on trouve difficilement l'équivalent dans d'autres pays du monde. En Finlande, de grandes ressources spirituelles et matérielles ont également été investies dans la philologie.

La parution du **Kalevala** (1835) fut pour l'idéologie nationale finnoise un événement quasi miraculeux. On disait qu'un peuple qui avait créé et conservé par sa tradition orale un trésor de poésie comparable aux épopées grecques était destiné (grâce à l'esprit divin et hégélien) à survivre en tant que nation parmi les nations.

Depuis, le **Kalevala** a été traduit dans des dizaines de langues, bien qu'on ait du mal à le transposer hors des langues finno-ougriennes. Le vers kalévéen correspond à la nature de la langue finnoise. Son rythme est martelé avec



insistance, il utilise comme moyens stylistiques l'allitération, la répétition et le parallélisme. Et même un lecteur de version étrangère s'aperçoit très vite que le **Kalevaia** contient très peu d'épisodes guerriers si l'on compare aux autres épopées nationales : ici les héros se combattent en rivalisant de connaissances et en chantant des poèmes. « Jeter (son adversaire) dans le marais par son chant » est une expression valable même en finnois moderne, et tire son origine de l'épisode au cours duquel Väinänöinen neutralise ainsi son rival Joukahainen.

L'amour de la nature et le sens de ses nuances sont très caractéristiques des poèmes du **Kalevaia** et de la **Kanteletar**. Cette façon de regarder l'univers apparaît encore dans la poésie finlandaise d'aujourd'hui, bien qu'elle s'y exprime différemment. La poésie finnoise est dans l'ensemble très concrète, c'est une poésie de perception plutôt que d'idéalisme.

### Les tâtonnements de l'Indépendance

Après la Réforme, on commença à traduire les psaumes en finnois, et dès ce moment on cultiva des formes poétiques d'Europe occidentale à côté du mètre kalévaléen autochtone. Le vocabulaire du **Kalevala** était déjà archaïque au XIX<sup>e</sup> siècle, et la langue populaire effectivement parlée à l'époque a été transposée sous une forme littéraire par Aleksis KIVI, dont **Les Sept Frères** (« Seitsemän veljestä »), paru en 1870, fut le premier grand roman finnois. Ce qui n'empêchait pas Kivi d'être un poète raffiné ; mais les critiques universitaires refusaient d'accepter sa langue « négligée ». On disait que les poèmes de Kivi étaient de l'or dont on n'avait pas battu monnaie.

Après Kivi, le tableau offert par la poésie finlandaise est pour le moins peu uniforme. Les chants populaires nouveaux étaient sous influence occidentale, mais avaient été adaptés harmonieusement. A la fin du siècle fit son apparition une poésie ouvrière politisée qui cherchait des formes kalévaléennes aussi bien qu'occidentales. Les formes et les mythes du **Kalevala** étaient cultivés également dans la poésie proprement populiste ou subjective, ainsi dans les ballades d'Eino LEINO (1878-1926). Fut alors promue au rang de poésie officielle — et elle allait le rester durant des décennies, au moins jusqu'après la pre-

mière guerre mondiale — la poésie académique du centre de l'Europe, celle de l'Allemagne avant tout. On peut percevoir aussi à cette époque l'influence d'un Sully Prudhomme. Le représentant le plus influent de la tendance universitaire fut V.A. KOSKENNIEMI, qui écrivit aussi bien des décamètres que des sonnets, et fut de plus un critique productif. Il condamna les écrivains indisciplinés à l'« enfer littéraire » et détruisit sans aucun doute plus d'un talent prometteur. Le modèle koskenniemien fut suivi dans les années 20-30 par Uuno KAILAS et Kaarlo SARKIA ; toutefois dans leurs œuvres une tragédie personnelle créait un esprit individualisé et intimiste.

Une poésie d'un autre type fut au début du siècle et entre les deux guerres interdite de séjour : le mouvement ouvrier qui avait perdu la guerre civile ne rencontrait pas beaucoup de compréhension, pas plus parmi les universitaires que parmi les poètes. Les poètes autodidactes du mouvement ouvrier écrivaient dans de petits fascicules à circulation interne, et leurs vers n'avaient pas d'existence officielle.

Une âpre guerre civile allait d'ailleurs traumatiser la vie spirituelle en Finlande. Parmi les romanciers reconnus, il en fut certes quelques-uns pour propager avec prudence la compréhension à l'égard de la classe sociale défavorisée et vaincue. Pas un seul poète renommé n'adopta cette attitude : leurs poèmes, s'ils ne faisaient pas l'éloge des héros « blancs » de la guerre, écartaient par leur silence les sujets sociaux brûlants.

### La flambée des années 30 : les Modernistes finnois et finno-suédois

Dans les années 30, une poignée de jeunes poètes constitua le groupe des « Porteurs de feu », rassemblés autour d'une revue du même nom (« **Tulenkantajat** »). C'étaient eux qui, plus nettement que tout autre groupe finlandais de notre siècle, allaient suivre avec attention la vie littéraire française. Ils effectuèrent des croisades spirituelles à Paris, et propagèrent dans leurs articles aussi bien le dadaïsme que le surréalisme. Les bases sociales et l'état de notre littérature ne permettaient toutefois pas la transpositions de ces phénomènes dans la littérature finnoise. Le modernisme des « Tulenkantajat » s'exprima en tant qu'éloge d'une ère nouvelle en voie de méca-

nisation, une sorte de romantisme des machines. En tous cas, le groupe fit pénétrer dans les registres littéraires de son pays l'esérance et le cosmopolitisme des années 20, avant que dans les années 30 le pays se cloîtrat dans l'étroitesse de l'esprit nationaliste. Les « Tulenkantajat » ne donnèrent naissance à aucun grand poète. Beaucoup d'entre eux abandonnèrent tôt la poésie, tel Mika WALTARI, qui se consacra entièrement à la prose et devint après la deuxième guerre un écrivain à succès universellement connu.

De la même manière naquit parmi les poètes finlandais de langue suédoise au cours des premières décennies de notre siècle un groupe moderniste qui était en contact avec ses collègues de langue finnoise, mais qui devait exercer un impact littéraire plus durable. Les membres de ce groupe furent les premiers rénovateurs de la langue poétique dans l'ensemble de l'aire suéphone, tant dans les années 30 qu'après la seconde guerre mondiale. Nous en mentionnerons deux. Elmer DIKTONIUS fut un individualiste passionné autant qu'un poète socialement engagé qui dans ses vers d'un expressionisme explosif osa se déclarer l'interprète des idées du mouvement ouvrier face à l'opinion de la majorité.

Exceptionnel fut le destin d'Edith SÖDERGRAN. Dans la maison polyglotte de son enfance on parlait en plus du suédois l'allemand et le russe ! le père mourut tôt de tuberculose, et Södergran vécut misérablement avec sa mère dans une région fennophone sur l'isthme de Carélie. Elle aussi fut victime de la tuberculose, qui l'emporta à 31 ans ; mais elle avait eu le temps de créer une œuvre intensive et flamboyante. La maladie et des conditions de vie hors pair expliquent pour leur part le désir passionné qu'avait Södergran de voir l'avenir et de réaliser sa propre personnalité malgré le poids du destin. La « Volonté d'exister », de ne pas se soumettre, devint son idée directrice et la jeune poétesse répondit à l'appel de la philosophie de Nietzsche. Son langage poétique expressif et éblouissant, ses métaphores judicieuses furent mis rapidement à la portée du lecteur fennophone en traduction. Edith Södergran eut très vite dans les deux communautés linguistiques un petit cercle d'admirateurs fervents bien que ni les critiques suédois ni les critiques finnois ne l'aient comprise.

La tuberculose fut d'ailleurs en Finlande jusqu'à la deuxième guerre mondiale un fléau na-

tional très meurtrier, et fit de nombreuses victimes parmi les poètes. Les circonstances politiques forçaient les poètes à renoncer aux choses de ce monde : la tuberculose œuvra dans le même sens. Le titre du recueil « Uni ja kuolema » publié par Uno Kailas en 1931 esquissait laconiquement cette mentalité : « Le rêve et la mort ».

### Populisme et folklorisme de l'après-guerre

Dans le groupe des dissidents de gauche, on trouve dans les années 30 Arvo TURTIAINEN dont les premières œuvres portent la marque de l'expressionisme aussi bien que d'un populisme chaleureux. Il ne devait être compris qu'après la deuxième guerre et il est actuellement le « grand old man » de la poésie finlandaise. Il a écrit des poèmes proches du pamphlet politique, glorifié le mouvement ouvrier, chanté avec des accents émouvants la nature et le peuple de Finlande. Turtiainen a perennisé également dans sa poésie des scènes déjà caduques de la vie de la capitale, Helsinki et ses héros de tous les jours, ses ouvriers et leur façon de parler. Les jeunes compositeurs ont à partir des années 60 mis en musique les poèmes de Turtiainen, et il a de ce fait conquis un grand nombre de lecteurs, qui admirent en lui le combattant social, l'humaniste et le patriote, car Turtiainen a été et reste le véritable consolidateur de l'identité finlandaise, aussi bien dans les années 30 que dans la tourmente politique qui a suivi la deuxième guerre mondiale.

Turtiainen fut donc le plus en vue des poètes de gauche à être reconnu après la seconde guerre mondiale. Quant à la tradition poétique académique, elle fut cultivée avec talent par Aaro HELLAAKOSKI et P. Mustapää, de son vrai nom Matti HAAVIO. Ils débutèrent tous deux dans les années 20, mais l'essentiel de leur œuvre se situe dans la période de l'après-guerre. Hellaakoski était biologiste de formation et son inclination pour la métaphysique s'est développée en un sentiment très personnel de la nature, en un panthéisme qui est un dialogue voilé avec un dieu indéterminé. Mustapää publia sous le nom de Haavio de vastes études sur les traditions et la poésie populaires, et mit à profit ses connaissances en écrivant de gracieuses ballades et des poèmes d'ambiance qui étaient de véritables chants même sans accompagnement musical. Il publia aussi une anthologie de la poésie finnoise

qui, d'après ses commentaires, avait retrouvé, une fois dépouillée des ajouts arbitraires de Lönnrot, sa forme originelle.

### **Les années 50 : individualisme et poésie au féminin**

Avec le passage aux années 50, il se produisit dans la poésie d'expression finnoise une forte crise et une libération de la forme. Les jeunes poètes abandonnèrent la poésie rimée qui avait présidé à la période d'avant-guerre et même à celles des années 40 en grande partie, pour rechercher des formes plus libres.

Il ne faut pas oublier que les formes poétiques empruntées au domaine linguistique indo-européen ne s'adaptaient pas toujours au finnois avec naturel. Une langue poétique libérée et « moderne » offrait une liberté de mouvement et des possibilités accrues pour la combinaison des associations linguistiques et métaphoriques, or la langue finnoise, grâce à son élasticité, se prête particulièrement bien à une telle combinaison.

Le premier modèle des modernistes des années 50 fut T.S. Eliot, ce qui montre bien que le radicalisme formel de cette époque-là n'impliquait pas de radicalisme social, alors que c'est en tant que tel qu'il avait été ressenti par la génération antérieure des poètes et des esthètes. La Querelle des Anciens et des Modernes remplissait les colonnes des quotidiens et périodiques. Il ne fait pas de doute que les défenseurs du conservatisme poétique croyaient aussi défendre l'ordre social en place. Ils ne pouvaient pas deviner que plus d'un moderniste des années 50 se déclarerait, une ou deux décennies plus tard, socialement réactionnaire ou cynique. Toutefois à côté d'Eliot on prit aussi pour modèles étrangers Lorca et Neruda, dont les admirateurs annonçaient des années 60 plus politisées.

Le théoricien Numéro 1 des modernistes des années 50 fut Tuomas ANHAVA, qui exerça rapidement une influence littéraire très forte. Il a formé beaucoup de jeunes poètes à adopter son cathédrique, qui sous le couvert d'un modernisme formel porte la marque du classicisme. D'Eliot Anhava adopta précisément ce qu'il y avait dans le modèle anglo-saxon de poésie classique, respectueuse de la tradition, et c'est cette même attirance qui amena Anhava à lire et traduire beaucoup de poésie japonaise. Ce qui lui plaisait dans la poésie japonaise, c'était l'économie de la forme

et les images de la nature, dans lesquelles la joie ou la douleur individuelles sont rendues d'un geste souple, comme par un coup de pinceau furtif. Grâce aux traditions d'Anhava et à sa propre production, on peut percevoir dans la poésie finnoise actuelle une forte tendance japonaise, qui se complait dans les images de la nature composées avec art et reste étrangère aux conflits individuels aussi bien qu'aux conflits collectifs. Dans les années 70, cette école poétique est devenue une sorte d'idyllisme programmé.

Le point de départ de Paavo HAAVIKKO a été partiellement identique à celui d'Anhava ; comme lui, il évite la subjectivité. Toutefois, Haavikko est un poète qui sait manier le verbe. Il produit en abondance des métaphores ésotériques, à l'aide desquelles il ensorcelle son lecteur avant de l'égarer dans leur jungle. Du fond de la jungle retentit telle un oracle, toujours impénétrable, la parole du poète, toujours invisible. Au fil des années, les sources historiques ont acquis une position centrale dans l'œuvre de Haavikko, et ce sont les événements du passé qui lui offrent une clef pour notre temps. Probablement son message est-il de statisme : rien ne change, du moins pas l'homme qui, aveugle et égoïste, est à la merci de l'Histoire. L'Histoire pour sa part n'étant qu'une invention de ses commentateurs.

La Finlande a été le premier pays d'Europe à accorder le droit de vote aux femmes. Rien d'étonnant donc à ce qu'il y ait eu dans le pays nombre d'écrivains-femmes de grand talent, prosateurs comme poétesses. La poétesse la plus célèbre de la génération d'après-guerre est Eeva-Liisa MANNER, qui a opéré une brillante percée grâce à son troisième recueil de poèmes en 1956. Les vastes compositions poétiques de Manner — bien qu'elle ait écrit aussi de courts poèmes lyriques et humoristiques — sont comparables à des mélodies, dans lesquelles elle donne vie à la nature tout entière, y compris aux matières non-organiques. Elle erre à travers les périodes géologiques, ramasse des éclats de poterie au hasard des découvertes archéologiques, cherche ses frères et sœurs dans les pays étrangers et parmi les animaux. La conception du monde de Manner peut être qualifiée de panthéisme historique dans lequel l'homme n'a pas le rôle principal, et s'il l'a c'est parce qu'il s'apprête à conquérir l'espace intersidéral, à « transporter son malheur sur les autres planètes ». Le panthéisme de Manner implique toutefois par nature un humanisme, un refus de la violence et de la domination.

Les orages sociaux devaient rester longtemps encore après la guerre sans influence sur la poésie finno-suédoise. Bo CARPELAN devint dans les années 50 le chef de file de la nouvelle génération de poètes ; il esquissait dans ses vers raffinés « un langage, sa véritable patrie ». La mort et le deuil sont dans la poésie de Carpelan présents par allusion, sans indiscretion. Cette indifférence à l'égard de la réalité s'est estompée dans l'œuvre des poètes finno-suédois plus jeunes que Carpelan.

Le modernisme finnois des années 50 s'est enrichi aussi vers la fin de la décennie d'une influence française transmise par Olli-Matti RONIMUS puis par Väinö KIRSTINA. Dans ses vers vifs et allègres, Ronimus tressait ensemble la joie et la tragédie à la façon d'un Apollinaire, créant à partir des événements de tous les jours une mythologie moderne et sensuelle, dans laquelle la fatuité n'avait pas de place.

#### **Les années 60 : narcissisme et poésie politique**

Pentti SAARIKOSKI, pour sa part, créa dès son apparition à la fin des années 50, un mythe de lui-même. Il se déclara enfant prodige de la poésie, et on l'accepta comme tel, grâce à la virtuosité de son art de composition et à ses paradoxes métaphoriques et linguistiques. Saarikoski s'est efforcé de façon systématique d'« épater les bourgeois » et il y a réussi. Sa poésie est le journal minutieusement tenu de ses aventures personnelles, de ses amours et de ses divorces, de l'alcoolisme et de la solitude, et surtout d'un chemin politique capricieux qui le mènera de l'individualisme au communisme et du communisme au nihilisme. L'égoïsme de Saarikoski peut agacer le lecteur, mais son habileté à composer des ensembles poétiques à partir d'observations et de saisies rapides est indiscutable. Par sa faculté de mue instantanée, Saarikoski tient du caméléon, aussi bien en tant que poète qu'en tant que traducteur. Il a retraduit Homère et d'autres classiques de l'antiquité, de même qu'un nombre considérable de romans — entre autres Joyce — à partir des langages vivants.

Après la guerre, les Finlandais traversèrent une phase particulièrement pénible de la guerre froide, au sein d'un foyer permanent de tension, et il est probable que les changements d'orien-

tation de la politique mondiale renforcèrent chez les poètes le scepticisme envers différentes doctrines tant capitalistes que socialistes. Le dégel qui se produisit après la crise de Cuba fut ressenti en Finlande comme un grand soulagement, et l'espoir qui souleva d'enthousiasme toute la jeunesse occidentale des années 60 éclata en Finlande plus vite que dans les autres pays. Il fit naître de la poésie politique chantée — de type « cabaret » et autre — dont le point culminant fut peut-être l'**Opéra de Lapua** (« Lapualaisopera ») d'Arvo SALO. Cette pièce chantée parlait d'un mouvement paysan d'extrême droite des années 30 qui avait essayé d'étouffer par la force la démocratie politique et l'action du mouvement ouvrier, et s'était terminé par une marche sur Helsinki. Laquelle marche s'acheva lamentablement ; par bonheur la Finlande ne connut pas de révolution fasciste. L'**Opéra de Lapua** eut sa générale au cours d'une soirée dramatique de mars 1966, alors que les élections législatives venaient de donner à la gauche une majorité inattendue. Ces élections portaient au pouvoir une coalition de gauche et du centre : les espérances étaient grandes.

#### **Les années 70 : à réalité incertaine, miroir incertain**

La poésie politique chantée née des années 60 n'a pas encore tari bien que les événements bien connus de 1968, ceux de l'Est comme de l'Ouest, ainsi que la tragédie du Chili, aient plongé les artistes créateurs en Finlande dans le même état de stupeur que ceux des autres pays occidentaux. Un cosmopolitisme évident continue pourtant de régner. On traduit des poèmes de différentes langues, peut-être en majorité de l'Amérique latine, dont l'influence a fécondé l'œuvre de plus d'un jeune poète. D'autre part l'éclatement de la gauche a causé une déception : les uns cherchent une consolation dans la poésie idyllique de la nature, les autres dans la tradition kalévaléenne, comme protestation face à une production culturelle internationale.

On écrit, on publie, on lit en tous cas beaucoup de poésie. La poésie incertaine de temps incertains est encore une fois un miroir de la réalité que les Finlandais scrutent pour s'identifier.

(Adapté du finnois par M-M. Jocelyne Fernandez et Marc Tukia)

# Les voix de l'audiodramaturgie chez Bo Carpelan ou l'éternel retour de l'oralité (\*)

par M.M. Jocelyne Fernandez

## Finlande. Théâtre. Ether.

Le choix de Bo Carpelan comme représentant du Théâtre radiophonique d'expression suédoise en Finlande peut paraître arbitraire : Les noms qui, lorsqu'on évoque ce théâtre, viennent spontanément à l'esprit ne sont-ils pas en effet plutôt ceux d'un dramaturge connu pour son œuvre scénique, mais à qui sa productivité radiophonique a valu le surnom de « géant de l'éther » — je veux parler de Walentin Chorell — ou encore les noms de V.V. Järner, de Solveig von Schoultz, de Thomas Warburton, de Lars Hamberg, de Henrik Tikkanen, ou encore ceux de Hans Fors ou de Ulla Lena Lundberg ? Certes, mais choisir de parler de Bo Carpelan, c'était préférer, plutôt que de prétendre circonscrire prématurément tous les phénomènes attenants à un genre esthétique en pleine évolution, mettre en lumière l'un de ses caractères spécifiques : si différents théoriciens (tel Gunnar Hallingberg pour la Suède) se sont attachés à souligner la position intermédiaire occupée par le théâtre des ondes — traits épiques et dramatiques — notre ambition est ici de mettre en valeur la dimension lyrique de ce théâtre, en observant l'usage qu'en fait un auteur à qui plus personne ne songerait à contester sa place au premier rang des poètes vivants de la Finlande d'expression suédoise. Pour ce faire, nous essaierons de dégager les liens étroits qui rattachent l'œuvre radiophonique de notre auteur à son œuvre poétique, de montrer que l'une n'est qu'une variante linguistique de l'autre, adaptée à une situation différente de communication (intermédiaire d'un canal transmetteur, perception auditive et non visuelle etc.). Justifier ainsi ce choix n'implique pas pour autant une minimisation de la valeur dramatique de cette œuvre : les critères de jugement sont autres que ceux auxquels aurait recours une analyse de théâtre scénique... et nous ne laissons de déplorer l'ignorance du public scandinave pour cet aspect original de l'œuvre. Mais gageons que la reconnaissance ne saurait plus tarder !

## I. CARPELAN, TRAPEZISTE DES ONDES.

### Drôle de drame.

L'intérêt de Carpelan pour le genre radiophonique n'est pourtant pas né de fraîche date : sa première pièce **Nicodème 19 ans** (« Nicodemus 19 år ») était diffusée en 1952, quelques années à peine après son premier recueil **Teile une obscure chaleur** (« Som en dunkel värme », 1946). Mais il semble que l'écrivain n'ait d'abord vu dans la scène des ondes qu'un terrain propice à l'exercice, une sorte de lieu de défoulement — pour employer une expression triviale — où il pouvait donner libre cours à ses impulsions fantasques, à celle de ses imaginations qui n'avait pas droit de cité dans la poésie écrite. Cette interprétation nous est suggérée, avant même toute analyse par les sous-titres des pièces : **Nicodème 19 ans** est un « divertissement pour Voix et effets sonores », **Nuages** (« Moln », 1954) « deux intermèdes triviaux ». Autre « intermède », **La Crocodile** (« Krokodilen », 1966) dont le rôle de charnière dans cette évolution dramatique est pourtant indéniable ; et entretemps une « fantaisie en noir », **Ton ombre derrière la porte** (« Din gestalt bakom dörren », 1960), dont la structure retiendra notre attention ; mentionnons encore une variation fleur bleue et partiellement bilingue sur le thème officiel (proposé par la Radio) des rapports entre communautés linguistiques, **Eve et Eric** (« Eva och/ja Erkki », 1966). Rien d'étonnant donc à ce que, l'auteur ne se prenant pas lui-même au sérieux, on trouve sous la plume des critiques de radio des commentaires assez inattendus — eu égard à sa couleur poétique : ainsi **Bonnie and Clyde aux îles d'Åland**

---

\* Suite à notre Essai de **Boréales** 1976 : 2, adapté d'une communication présentée au XII<sup>e</sup> Congrès de l'I.A.S.S. (Helsinki 1978) dont le texte suédois paraîtra dans les Actes du Congrès (1979).

(« Bonnie and Clyde på Åland », 1969), expérience de happening enregistrée dans l'archipel et sous-titrée « 9 espiègleries d'un voyage de vacances » est-elle taxée dans le Hufvudstadsbladet de « preuve des talents de paillasse les plus récents du clown Carpelan ».

Et il est vrai que sur les ondes l'audace du « clown Carpelan » touche à l'effronterie : alors même que ses collègues s'appliquent à réduire au maximum l'importance du Récitant des débuts de l'audiodramaturgie — pour confier son rôle à l'un des personnages devenu Voix anonyme (telle est par exemple l'évolution chez Chorell), Carpelan, lui, délègue à ce Récitant des pouvoirs exceptionnels. Ne se permet-il pas de tutoyer d'emblée l'auditeur, de l'apostropher avec familiarité ? « Si tu n'as pas déjà un paysage, je vais t'en donner un : Tu vois, ce n'est ni l'hiver ni le printemps, mais il y a de la « neige » etc. dans Nicodème ; cette pièce regorge de mini coups de théâtre, la fusion inopinée des plans épique et tragique provoque des effets comiques régulièrement accompagnés de clins d'œil irrespectueux à l'auditeur. Comme le Récitant achève la présentation — « Voilà, c'est à peu près tout ce qui va se passer », on entend un bruit de scie. « Oh là, voilà Nicodème en personne. Dis donc, Nicodème, qu'est-ce que c'est que tu scies en pleine introduction »

Nic. — Je scie l'introduction, tiens !

Réc. — Voyons, Nicodème, sois gentil, j'ai tellement envie de parler (...) J'allais dire à quoi tu ressembles.

Nic. — Alors justement, il vaut mieux que je me dépêche ! » Et un grand fracas nous apprend que la rupture est effectivement consommée. Commence alors le dialogue entre deux jeunes gens, dont Nicodème. Mais on ne se débarrasse pas aussi vite du Récitant. Un an plus tard il prend sa revanche : interrompant à son tour le tête-à-tête nocturne de Nicodème avec une amie, il leur lance « Allons, souhaitez gentiment bonsoir à nos amis ! » Eux de s'exécuter, et le Récitant : « Et un petit coup de divertissement, s'il vous plaît, maestro ! » Libre à l'auditeur de se laisser alors écôcher de nouveau les oreilles par la musique discordante du début.

Mais, me direz-vous, de lyrisme en ces lieux, toujours point, ou si peu, si discret. C'est que pour l'heure, Carpelan a d'autres chats à fouetter : à force d'ingéniosité, ses rejets radiophoniques

crèvent l'écran de l'éther, dépassant largement la faculté d'« entendement » — dans tous les sens du terme — du malheureux auditeur. Si notre auteur s'affirmait dès les origines très conscient des possibilités offertes par les media, en les exploitant sans vergogne il créait aussi des monstres d'acrobatie et d'exigence quant à la souplesse mentale de l'auditeur. Songez que dans **Ton ombre derrière la porte**, où une étape décisive est franchie par les différentes composantes de l'âme sur la voie de l'autonomie, les tendances contradictoires illustrées chez d'autres auteurs par le dialogue entre différentes Voix (ainsi chez Chorell dans **Andrea Sölfverne**) sont représentées ici par une seule et même Voix — que l'oreille devra attribuer, selon le contexte, à la tendance « douce » ou « dure » du personnage dédoublé !

### Théâtre de l'âme, royaume des ombres.

L'intrigue de **Ton ombre derrière la porte** se résume en quelques lignes : un chef de bureau rentre chez lui un soir comme tant d'autres, pour s'apercevoir que la porte est verrouillée ; il sonne, un homme vient lui ouvrir qui apparaît avec les mêmes traits que lui et se révèle avoir la même identité et le même passé. Soucieux de ménager « leur » femme cardiaque les deux hommes tombent d'accord sur un compromis : chacun d'eux remplira tous les deux jours ses fonctions quotidiennes, au bureau dans la journée et auprès de l'épouse le soir, et gardera la chambre dans une pension de famille un jour sur deux. Mais ils sont pourvus de caractères opposés, très vite des dissensions éclatent : le deuxième néglige son travail, profite abusivement des bontés de la fragile épouse, et fait appel avec des exigences croissantes à la générosité du premier. Celui-ci décide de mettre les choses au point, mais il découvre que le couple est parti pour une destination inconnue. Poursuite. Le rival retrouvé, bagarre s'ensuit : échange de coups, puis silence. Il rentre chez lui, se déclare « libéré » et s'endort aux côtés de l'épouse. On sonne. Et deux dénouements sont proposés : la femme va ouvrir, le nouveau venu est l'autre époux, et le premier ne se réveille plus ; ou bien il va ouvrir lui-même, entre un ami venu lui emprunter de l'argent, qu'il lui remet sans hésiter, heureux d'une telle issue.

Nous avons montré ailleurs que l'histoire de **Ton ombre** est celle d'une névrose hystérique : elle se déroule dans l'inconscient du personnage principal. Soucieux d'éviter le piège de spécula-

tions hasardeuses quant à l'interprétation des rêves et des fantasmes des personnages, nous nous sommes pour cela référé à une documentation explicite de l'auteur : le roman du même nom paru quinze ans après la diffusion de la pièce, **Ton ombre derrière la porte**, donc, 1975. Comment, se demandera-t-on peut-être, mettre en scène les mécanismes psychiques de l'individu et concrétiser le désartoi de l'homme dans le monde moderne sans tenir compte des acquis de la psychanalyse ? La deuxième version, romanesque, de l'œuvre, pourrait en effet marquer un tournant dans la pensée du poète, une adhésion aux théories freudiennes — ou un engouement pour leur transposition artistique — qui n'était pas envisagée à l'époque de la première version. Il faut souligner toutefois que, si élaboration il y a, toutes les interprétations psychanalytiques exposées dans la deuxième version se trouvaient déjà à l'état latent dans la première. De toute évidence, Carpelan croit comme Freud aux vertus de l'interprétation des songes « voix royale de la connaissance de l'inconscient » : **Ton ombre derrière la porte**, édifice de (mauvais) rêves, est étayé de symboles en majeure partie sexuels, notamment l'escalier, la porte et la clef.

Au plan de la thématique théâtrale, l'alternative présentée au dénouement évoque deux grands noms du répertoire international, qui, influence ou convergence, ont exposé des problématiques proches de celle de **Ton ombre**. L'un est le dramaturge russe Nikolaï Evrainov (1879-1953), dit le « père du monodrame », émigré à Paris et auteur en 1947 d'une **Histoire du théâtre russe**. Peu jouée en France, l'œuvre d'Evrainov devait connaître auprès du public du Théâtre national finlandais, dès sa présentation en 1924, une faveur particulière. Or **Ton ombre** pourrait être le pendant radiophonique de son monodrame intitulé **Théâtre de l'âme** : dans cette pièce, le conflit se situe, à l'intérieur d'un seul et même personnage, entre le moi rationnel et le moi émotionnel. Au dénouement, un coup de feu est tiré et les deux moi (joués par deux acteurs) s'effondrent ; mais un troisième constituant, immortel, se dresse et leur survit. Dans **Ton ombre**, la division ternaire est également concevable : le Kim de la fin pourrait être une troisième variante, non pas somme des deux autres mais potentiel vierge qui survivrait à Kim I et à Kim II. Il n'est pas exclu par ailleurs que Carpelan ait — comme plus d'un auteur du répertoire international (voir à ce sujet le chapitre « Les extensions métaphysiques du

théâtre » dans l'excellent ouvrage d'Irmeli Niemi sur **Les racines du théâtre contemporain**) ; une dette envers un théoricien français méconnu dans le Nord : Antonin Artaud. Le « Théâtre de la cruauté » n'est pas un lieu de déchaînement incontrôlé de la violence mais le forum d'une crise aiguë qui se soldera (comme le bain-sauna dans la conscience collective finlandaise) par une inévitable alternative : la mort ou la guérison. **Ton ombre** marque une étape ultérieure du raisonnement : pas de salut sans homicide préalable. Mais, encore une fois, malgré ses évidentes vertus d'innovation en audiodramaturgie, cet imbroglio savant de situations réelles et fictives où foisonnent les symboles ambivalents frise le jeu intellectuel gratuit.

### Tendres reptiles et mouettes fauves : Absurde !

Le label de « valeur sûre » du théâtre radiophonique, c'est à une autre pièce des années 60 que nous souhaiterions le décerner : elle a en commun avec **Ton ombre** la dimension psychanalytico-métaphysique et l'infrastructure d'une réalité transformée en cauchemar, mais l'irradiation absurdiste y est plus intense, et le ressort dramatique plus robuste. Dans **La Crocodile ou Toutes les soirées se suivent et se rassemblent**, pas de présentateur. C'est tout de suite le dialogue (fût-il de sourds) entre le Mari et la Femme :

M. — Là, dans le journal, on dit que plus les gens travaillent plus leurs problèmes de loisirs sont grands. Je trouve qu'ils devraient être plus petits.

F. — Les gens ?

M. — Quels gens ?

F. — Ceux qui devraient être plus petits.

M. — Plus petits ? Ma pauvre amie, c'est tout le contraire. A la longue, ils s'allongent.

F. — A la longue, ils s'allongent. Naturellement, qu'ils s'allongent. Cela va de soi. Je ne comprends pas alors pourquoi tu dis qu'ils devraient être plus petits.

M. — Je n'ai pas dit qu'ils devraient être plus petits.

F. — Allez, nous y revoilà.

M. — Où ça, nous y revoilà, où ça ?

F. — Petits ou grands, longs ou courts, mais ça n'a aucune espèce d'importance. Ils vivent, c'est tout.

M. — Ils vivent, c'est tout. Ouais, on peut aussi le voir comme ça.

F. — Si ça ne dérange pas Monsieur, bien entendu.

M. — Dérange pas quoi ?  
etc.

Et, au hasard de cette conversation à chaînons rompus, la femme annonce au Mari la nouvelle qui devrait le faire bondir :

« il y a un homme qui est venu et qui a emmené Olle avec lui aujourd'hui. Il a laissé un crocodile à la place. »

s'il ne se préoccupait avant tout des conditions dans lesquelles il pourra prendre son bain (Qu'est-ce que tu racontes, qu'il y a un crocodile dans la baignoire ? ». Quant à la disparition de leur fils, ce sera la bombe à retardement, lorsqu'il se sera fait expliquer la visite du Gardien de zoo :

M. — (...) Et qu'est-ce qu'il fichait ici ?

F. — Il l'a déposée à elle, et il a emmené Olle.

M. — Comment ça, emmené Olle ?

F. — Il l'a emmené avec lui. A la place de la crocodile.

M. — Hein quoi ? Ah ça alors.

L'effet de surprise passé, on fait appel au Concierge pour déplacer la Crocodile et l'enfermer dans un étui de contrebasse que le Mari ira rapporter au zoo, sur l'île de Högholmen. La scène III se déroule à bord du bateau-taxi : monologue du Mari, réflexions sur la vie et réminiscences. Dans les scènes IV et VI, le Gardien de zoo et l'enfant rament puis débarquent sur l'île ; entretemps le Mari y a été poursuivi par les membres de la S.P.A. dont il avait perturbé le bal annuel : il a dû leur abandonner le crocodile (échappé de l'étui), à son grand regret. Les trois personnages se retrouvent sur la grève, et le Gardien ne se fait pas prier pour restituer le fils : il préfère en fin de compte la compagnie des animaux. Dans la dernière scène, le Mari et la Femme s'apprennent de nouveau à bailler tranquillement d'ennui, pour seul intermède leurs sempiternelles chipoteries. Que voulez-vous : « Toutes les soirées se suivent et se ressemblent. »

Au cours de l'étude sus-mentionnée, nous affirmons :

« Mine de rien, **La Crocodile** est en miniature un véritable chef-d'œuvre de cette pensée théâtrale de notre époque que Martin Esslin a baptisée « Théâtre de l'Absurde ». De structure moins

complexe que **Ton ombre** — développement entièrement linéaire, unité d'intrigue, lieu circonscrit à une salle de séjour et à l'espace aquatique qui sépare l'agglomération de l'île (avec quelques brèves incursions sur cette dernière), temps présent — elle est réflexion faite beaucoup plus ingénieuse et donc plus inquiétante. Et s'il est encore besoin de justifier le regroupement de démarches artistiques individuelles sous une appellation commune d'Absurde, **La crocodile** est une magistrale illustration du genre, une synthèse réussie des thématiques de Beckett et de Ionesco, la partie la plus orthodoxe étant constituée par les scènes d'intérieur, entre le Mari et la Femme. » \*

Un tel constat serait pessimiste quant au lyrisme carpelanien, si ce dernier se résumait effectivement à deux envolées puissantes mais quantitativement réduites, les monologues du Gardien. Pourtant, ce personnage est l'élément central du drame, la première manifestation courageuse d'une originalité jugulée formellement par le langage absurdiste. Dans ce monde absurde et démythifié, tous ne sont pas ou résignés ou lénifiés. Face à un couple d'archétypes désabusé et velléitaire, le Gardien relève le flambeau : fût-elle vouée à l'échec parce qu'isolée, sa remise en question des valeurs prônées par notre civilisation industrielle débouche sur une révolte individuelle.

Dégoûté de ses semblables, le Gardien fait dès son entrée en scène (des ondes) figure de loup solitaire, qui a reporté sur les animaux l'affection et la confiance dont il juge les hommes indignes. On serait tenté de rapprocher sa démarche inaugurale (l'échange) de celle du Pozzo de **Godot** (qui se rend au marché pour y vendre Lucky) : sans doute cet acte est-il teinté d'un espoir de salut personnel, mais il s'avère aussi être une entreprise de justice. Les hommes ont perdu leur indépendance d'esprit et de cœur : de quel droit exercent-ils sur les animaux une domination qu'aucune supériorité ne justifie plus ? La perspective est faussée, et notre Gardien se propose de la rectifier :

« On pourrait un peu se mettre dans la peau des animaux. » Et la tirade qui suit, par un habile glissement, brosse un tableau futuriste : les hommes en cage.

---

\* Boréales 1976 : 2.



« Enfermés, presque aveugles, domptés, rongés sur les bords, prisonniers, obligés de se pavaner, exposés aux regards, aux rires, aux crachats (...) Suspendus à la balustrade comme des singes avec des pattes à cinq doigts et un derrière blanc au lieu d'être rouge, un système pileux plus réduit. »

Au Grand Air du VII, Carpelan déploie sa verve lyrique et le Gardien, montrant à l'enfant les mouettes, prend son essor :

« A la tombée de la nuit, elles se transforment, elles sont toutes noires (...) Elles s'abattent comme de lourdes pierres tombées du ciel, comme une pluie d'étincelles, une pluie d'ailes déployées, elles laissent sur leur passage des traînées de sang, les gens qu'elles ont blessés sont frappés d'une étrange maladie, ils ne voient plus le jour, ils ne savent pas marcher, ils sombrent dans leurs rêves, ils ont l'impression de se noyer, ils trouvent que leur vie n'a plus de sens, ils se sentent pris au piège, comme dans une toile d'araignée (...) ils se sentent crucifiés, torturés, exposés aux crachats et aux regards, ils voudraient voler mais ils ne le peuvent pas, ils ne peuvent pas, ils n'ont qu'à se contenter de, se contenter — de... »

Le mythe des oiseaux menaçants, éléments de superstition ancestrale, est un thème cher à la littérature bien avant sa vulgarisation par le cinéma hitchcockien. Le choix des mouettes s'explique par leur caractère quotidien dans le cadre scandinave : avec cette imprévisible transmutation et l'agressivité soudaine d'oiseaux qui - accompagnent - de - leurs - cris - rauques - tout - déplacement - par - voie - d'eau, la réalité bascule instantanément dans le cauchemar. Alors que l'orateur semble s'éloigner de son sujet, s'abandonner à la jouissance d'une vision d'apocalypse qui s'achèvera dans le hourvari de la mêlée générale — fiction onirique sous-tendue par la réalisation d'un désir de vengeance ? — sa pensée effectue une trajectoire circulaire pour retomber sur la réalité présente. Non plus la réalité tangible d'un cadre maritime et vespéral, mais la réalité de la condition humaine telle qu'elle est perçue par le Gardien : empruntées au domaine spécifique (professionnel) qui est le sien, les métaphores rendent compte de l'impuissance de l'homme qui aspire à voler mais, livré pieds et poings liés à la Vie, doit se contenter de ramper.

Le caractère métaphysique des préoccupations du Gardien s'inscrit en filigrane au milieu de cet arsenal de métaphores :

« (C'est pas raisonnable, me direz-vous.) Mais qu'est-ce qui est raisonnable, hein ?

Qui est innocent ?

(La protection des bêtes ?) Quelle protection ? Les grilles ? Les cages ? Les chaînes ? (...) Qui est-ce qui les protège ?

Qui est-ce que nous protégeons contre nous-mêmes ? »

Et le conseil qu'il donne au père résume tout le tragique d'un monde sans espoir :

« Habituez-le à la cage, votre fils, habituez-le à temps. »

## II. CARPELAN, PEINTRE DE LA LUMIERE, POETE DU DISCOURS.

### Le rêve est incolore.

Nous renvoyons le lecteur, pour les interprétations métaphysiques à donner au symbolisme du crocodile (une cellule multipolaire implantée dans la fibre familiale ; caractère magique ; fonction mystique dans un monde où « coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante » (Ionesco) à notre Essai sus-mentionné. Nous le convions ici à aborder avec nous l'une des pièces ultérieures de Carpelan, afin de vérifier notre hypothèse initiale : son œuvre d'audiogramme malgré — ou grâce à — le ton malicieux et les expériences formelles des débuts, est pour Carpelan indissociable de l'œuvre poétique ; elle est le miroir d'un même univers esthético-philosophique, miroir différemment orienté par les exigences d'une situation de communication spécifique. De la symbolique carpelanienne, nous ne retiendrons pour cette comparaison que deux paires de termes antonymes :

l'**obscurité** et la **lumière** (« mörkret ; ljus »)

le **silence** et la **parole** (« tystnad ; ord »).

Pour les uns c'est la vocation poétique qui semble primordiale, pour les autres la vocation dramatique. En fait, chacune des paires est présente aussi bien dans la poésie (écrite) de notre auteur que dans son théâtre (acoustique). Cette sélection opérée parmi les multiples « éléments » dont nous essayions jadis d'évaluer la signification profonde et contrastive (selon G. Bachelard, Carpelan serait un « mélancolique » et un « sanguin » \*), sans doute n'est-elle pas fortuite. Avec

\* Scandinavica 1973, p. 47-49.

l'entraînement de l'écriture, et l'expérience de l'âge, l'auteur atteint une plus grande concentration, les images deviennent plus synthétiques. A la différence de certains autres modernistes (on pense bien sûr à Edith Södergran, dont la poésie flamboyante brandit bien haut les rouges et les violets), Carpelan n'a qu'exceptionnellement recours à la palette des couleurs : le contraste du clair et de l'obscur n'en est que plus frappant. A la lecture cursive de ses poèmes, on a l'impression de peintures vivantes et variées bien que faisant délibérément abstraction des ressources autres que le noir et le blanc.

Aussi bien cela explique-t-il la prédilection de Carpelan pour la radio, lieu d'épanouissement du rêve (en noir et blanc !) et des « Voix », qui constituaient déjà la seule matérialité des personnes dans les poèmes :

**La maison :** « père et mère comme s'ils étaient enfants / et j'entends leurs voix / comme la main au front.

**La source :** « A quarante-six ans, plus qu'à mi-chemin / souvent voix familières deviennent étrangères / (...) Seules les voix des enfants, / les cris des oiseaux migrateurs. »

Poèmes et pièces se rejoignent — ô paradoxe — en un lieu immatériel : ils projettent sur le fond vierge de notre écran spirituel des ombres chinoises. Non que l'ambition du peintre visionnaire soit d'exotisme. Son univers radiophonique est, malgré l'abstraction obligatoire du lieu, très marqué par le sol nordique.

Aussi, et bien qu'elle soit associée souvent à la lumière,

**La maison :** « c'était une lueur blanche dans le noir absolu »

« dans la chambre aux fenêtres sombres, aux rideaux clairs »

« une coccinelle (...) qui voltige / entre l'ombre et la lumière ».

**La source :** « les souvenirs, à la table matinale, sombres, phosphorescents »

« les ombres, rien qu'une lumière plus sombre »

— association au symbolisme parfois explicite

**La source :** « au palais de la légende / où tout commencement est clarté / toute fin obscurité » l'obscurité finit-elle par l'emporter. Bo Carpelan n'est pas pour rien un homme du Nord, et chez

lui l'obscurité ne tarde pas à devenir le siège de toutes les craintes que l'inspiration absurdiste suggérait déjà au couple de **La Crocodile**. Le Mari et la Femme, en effet, pour aussi avides de quiétude et hostiles aux émotions fortes qu'ils soient (le Mari : « Mener une vie tranquille, ça a toujours été mon programme »), se trouvent parfois confrontés aux forces mystérieuses de l'invisible, d'un au-delà insinuant et ténébreux. Le Mari : « Ah c'était le bon vieux temps (...) Ici on ne voit que la pénombre ». Et la Femme : « Qu'est-ce qu'il fait noir ».

Cette remarque angoissée, « qu'est-ce qu'il fait noir », c'est aussi dix ans plus tard le leitmotiv de **Ce logis qui fut le nôtre** (« Rum vi engång levde i », 1974). Tout au long de la pièce, un couple de quadragénaires est occupé à vider un appartement, après la mort de la mère ; le dialogue se déroule tantôt dans le présent, entre ces deux personnages, tantôt dans le passé entre les parents ; ce parallélisme est accusé par des monologues individuels qui, s'intercalant, soulignent la pérennité des soucis humains, d'une génération à l'autre. Aux lamentations résignées de la mère dans un logement modeste et sombre font écho le silence et le vide qui peu à peu s'installent. On retrouve dans cette pièce certains des thèmes centraux de **La Crocodile**, l'opposition de caractères entre Mari et Femme, pourtant moins proches des archétypes, les allusions fréquentes aux soucis du ménage (une atmosphère d'étriqué quotidien qui n'a plus la résonance comique qu'elle avait chez le couple querelleur de **la Crocodile**).

Sans doute pourrait-on voir aussi dans cette pièce une étude sur l'Attente dans un monde démythifié. Eux-mêmes les produits du système qu'ils dénigrent (dévalorisation de la notion de société, désintégration de l'esprit de solidarité), les personnages de **La Crocodile** profèrent en conséquence des « vérités » qui tiennent plus du slogan publicitaire que de la réflexion personnelle. Le Mari : « Voilà où ça nous mène, la démocratie ». Et plus loin : « Et la paix domestique, ça doit bien exister dans cette ville, non ? ». Mais cette « paix domestique », ce cantonnement au foyer, engendre l'ennui, contre lequel l'inconscient lutte par l'espérance ou par son corollaire végétatif, l'attente. Sous-jacente dans le titre de **La Crocodile** (« Toutes les soirées... »), l'Attente est explicite chez les femmes, et l'extension progressive de son champ psycho-sémantique passe par l'allusion à de mystérieux épisodes : dans **La Crocodile**,

« Il m'a regardé comme s'il était mon propre enfant (...) Je n'ai jamais tant attendu qu'en cet instant », et dans **Ce logis** : « C'est irréel (...) qu'il ne soit pas là. Mais il va venir. ». Chez les hommes, plus actifs par nature (archétypes), l'Attente, conglomérat de besoin sentimental et d'incertitude métaphysique, ne dépasse jamais le stade du sous-entendu, et se manifeste essentiellement par le regret du passé, un passé idyllique par son harmonie picturale, musicale, atmosphérique :

**La Crocodile** : « Sirops, petits gâteaux. Maman qui jouait du piano, et moi du violon. L'eau qui était bleue, les arbres verts, et le ciel bleu. Les nuages blancs. »

**Ce logis** : « Et les étés étaient chauds. Pendant toutes les années 30 il a fait chaud. »

Cette harmonie, c'est aussi le signe de la normalité.

Le Mari : « C'était le bon vieux temps. Bien normal. Lui aussi. (...) Tout était à sa place. »

Normalité brutalement interrompue par la **catastrophe**. Ce terme, qui s'impose avec le recueil **La maison** — comment oublier le saisissant poème « Je me réveillais »

« Je me réveillais : quelqu'un criait dans la cour.

Je me réveillais : ça sentait le gaz, tout le monde était mort, moi aussi.

Je me réveillais : la guerre avait éclaté et mes vêtements brûlaient.

Tout était silencieux. Seul mon père ronflait, rassurant.

Je me réveillais, tant et tant de catastrophes.

C'était s'entraîner pour l'avenir ».

ce terme est aussi chargé et allégorique chez Carpelan que la terreur (« fasan ») par exemple dans le mysticisme des années 30 (Hagar Olsson). Cette phase de l'évolution carpelanienne est symbolisée par une pièce au titre évocateur : **Les voix de l'heure dernière** (« Rösterna i den sena timmen », 1968) ; à ce stade les dangers mystérieux sont concrétisés par une explosion atomique. Mais malgré un point de départ intéressant et quelques images acoustiques frappantes, nous ne retenons de la fuite de cette famille devant le nuage atomique provoqué par une erreur militaire que quelques bribes de souvenirs individuels en ordre dispersé. Le malaise causé par un épilogue d'une brutalité artificielle est à peine dissipé par l'adresse finale à l'auditeur :

« Et la vie s'acheva dans les flammes, le monoxyde carbonique et l'eau. — Souviens-toi, toi qui es encore en vie quelque part, souviens-toi des voix de l'heure dernière. »

Peut-être l'idée originale de la pièce est-elle réhabilitée par la forme nouvelle que lui a donnée Carpelan en publiant trois ans plus tard (1971) un roman du même nom ? Difficile à affirmer.

### Et le silence est d'or.

Ici encore nous préférons, pour illustrer ce thème, la pièce **Ce logis qui fut le nôtre**, dans laquelle la « catastrophe » joue un rôle moins proéminent mais persistant : la guerre qui a bouleversé la vie — et donc pour nous les souvenirs — des personnages. Cette œuvre qui se pique moins d'humour et de subtilités lexicales, est moins séduisante que **La Crocodile**, mais humainement plus touchante. Plus profondément carpelanienne aussi, par l'omniprésence de la deuxième paire de lexèmes que nous évoquions : le **silence** et la **parole**, deux compagnons terminologiques de toujours, mais consacrés par **La maison** qui nous fournit une définition sur mesure du premier :

« Le silence, c'est le silence laissé par ceux qui ne savaient pas former de mots, qui ne savaient pas montrer le filet gluant et dire : c'est mon sang, je n'en peux plus, je meurs. (...) »

Il n'y a pas de silence à entendre dans le silence, pas de chant, personne pour écouter la pluie.

Il n'y a rien d'inexprimé, il n'y a rien à exprimer, il y a la maison, il y a les vieux, il y a les dormeurs, il y a les enfants, il y a :

même les enfants sont silencieux, couchés par rangées.

S'ils le savaient, qu'ils ne savent pas parler, s'y mettraient-ils enfin, à parler ? »

Cette définition négative est moins catégorique dans **Ce logis qui fut le nôtre**, où le silence est promu au rang de composante-force de la pièce : « pièce radiophonique pour silence et quatre voix ». Ici le dilemme posé par le silence qui, dans les rapports humains, signifie « absence de communication », se présente sous la forme d'un monologue intérieur très proche par son essence (et sa démarche) des fameuses stances de la tragédie classique (cf. Rodrigue dans **Le Cid**).

« Si je me tais, est-ce que je vois. Ce que je vois n'est-il pas en sommeil dans mon sentiment comme la chrysalide dans son cocon ? Les mots ne sommeillent-ils pas sous des ailes qui vont s'ouvrir ? Si je garde le silence, n'est-ce pas l'univers tout entier qui est muet, même si tout le vacarme du monde devait s'élever vers le ciel tel un gigantesque tonneau d'ordures fumantes ? Si je reste assis là, en silence, est-ce que je parle, pour moi tout seul ?

/Pause/

Bien sûr, je parle. Je me penche, je la frôle du doigt.

Je n'ai besoin de rien dire. C'est le silence qui le dit, c'est le contact de mes doigts qui le dit. Tout est quand même plein de paroles. Mais quand les pièces ont été vidées, quand elles sont rendues au silence absolu ?

Quand quelqu'un d'autre s'est installé dans ton logis, dans tes mots ?

/Pause/

Le mutisme de deux êtres qui n'ont rien à se dire ? Si je me tais de ce mutisme-là, le monde ne devient-il pas sourd ?

/Pause/

Et si je vois, faut-il que je parle ? Je te parle avec des silences. A toi de les remplir... »

## L'ORAL, AUX SOURCES DU LANGAGE HUMAIN.

Si la comparaison des structures respectives des deux pièces maîtresses de Carpelan, **La Crocodile** et **Ce logis** met en lumière un relatif traditionalisme chez l'une (adaptation scénique aisément réalisable) et un plus grand effort de stylisation radiophonique chez l'autre, c'est moins sur la portée littéraire d'une telle analyse que sur ses implications linguistiques que nous aimerions attirer votre attention. Nous voudrions suggérer pour finir, au nom de l'interdisciplinarité, une orientation de recherche à nos yeux souhaitable : à une époque où les linguistes s'interrogent sur les différences d'énoncés produits dans des situations de communication non identiques, (n'est-il pas superflu de vanter encore, au pays de Nils-Erik Enkvist \*, les mérites de la Linguistique textuelle ?), il nous paraît essentiel de pousser jusque dans ses derniers retranchements l'étude d'un art

du mot qui équivaut à une nouvelle Oralité. Encore que certains des critères dégagés par les linguistes quant à la spécificité de l'oral, tels la redondance sémiotique des gestes et des mimiques par rapport aux paroles, soient à écarter d'office. Il s'agit en effet d'une oralité « au-delà de l'oralité », une sorte d'oralité « ad absurdum ».

Carpelan, tel un Väinämöinen se rendant à Pohjola pour rechercher les trois paroles capables de souder les planches du bateau qu'il vient de construire, proclame inlassablement la valeur humaine et magique du mot. On appliquerait avantageusement à son théâtre la théorie de la subjectivité du langage, telle qu'elle fut élaborée par notre illustre compatriote Emile Benveniste. Plus précisément, nous souhaiterions inventorier dans ces pièces les occurrences et les fonctions des « indicateurs de la déixis », définis ainsi par Benveniste :

« démonstratifs ; adverbess, adjectifs, qui organisent les relations spatiales et temporelles autour du « sujet » pris comme repère (...) Ils ont en commun ce trait de se définir seulement par rapport à l'instance de discours où ils sont produits c'est-à-dire sous la dépendance du je qui s'y énonce. »

**Ce logis qui fut le nôtre**, en particulier, se prête admirablement à une étude de l'organisation linguistique de la notion de temps.

Le poète lui-même, n'ayant cure de prêter ses organes à la dissection linguistique, jugera peut-être futiles ces suggestions ; sans doute sa méfiance à cet égard est-elle aussi fondée que celle qu'il éprouve publiquement (c'est-à-dire dans son recueil **La source**) pour des manifestations comme celle qui a fourni l'occasion de notre texte :

« Pour ce qui est du théâtre, de la chanson, de l'opérette : simples prétextes.

Quant aux conférences et aux congrès : purs silences. »

Et si un soir, le silence las de rôles d'appoint qui tous se suivent et se ressemblent, le silence seul s'était réservé la vedette ?

---

\* fondateur du Groupe de Linguistique Textuelle de l'Université de Turku.

## INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES :

\* Œuvres de Carpelan en français :

— poésies :

• extraits de **73 poèmes** (1966) et de **La maison** (1969), in **Ecrivains de Finlande et de Suède**, présentés par M. Bolgar et C-G. Bjurström, Les Lettres Nouvelles, mars 1972, p. 88-90.

• extraits de **La cour**, in **Vivre en dépit des jours**, trois poètes du Nord présentés et traduits par L. Albertini et C-G. Bjurström, Maspero 1977, p. 11-51.

— théâtre :

**La Crocodile ou toutes les soirées se suivent et se ressemblent**, adapté par M-M. J. Fernandez, diffusé 27-3-78 par France-Culture. Suivi de **Ton ombre derrière la porte**, à paraître 1979.

\* Essais sur Carpelan :

M-M. J. FERNANDEZ :

— « Mais qui sont ces reptiles qui rampent derrière nos portes ? ou **Bo Carpelan, de la poésie**

**moderniste à l'audiodramaturgie absurdiste**, in **Boréales** (1976 : 2), p. 64-84.

— in **La poésie finlandaise d'expression suédoise**, Scandinavica (Special issue), Cambridge 1973, p. 41-64.

\* Ouvrages généraux :

ESSLIN Martin :

**Au-delà de l'absurde** (Suchet/Chastel), 1970.

FERNANDEZ M-M. J. :

**Le théâtre radiophonique d'expression suédoise en Finlande — contribution originale à la pensée théâtrale du XX<sup>e</sup> siècle**, Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle (Paris-Sorbonne, 1971), 244 p. polycop.

HALLINGBERG Gunnar :

**Radiodramat. Svensk hörspelsdiktning — bakgrund, utveckling och formvärld** (Sveriges Radio, 1967), 344 p.

NIEMI Irmeli :

**Nykyteatterin juuret**, (Otava), 1975.

# Yrjö Kokko: Pessi ja Illusia

Traduit par Jean Deroy

On pourrait dire que les deux principaux personnages de **Pessi et Illusia** d'Yrjö Kokko sont entrés dans le folklore finlandais ; ils sont, presque au même titre que quelque Petit Poucet ou Chaperon Rouge, des figures de l'imaginaire populaire. Cette fable est venue combler une lacune dans l'ensemble des contes, car le thème de Pessi et d'Illusia est une variante de l'histoire de la Belle et la Bête, que les Finlandais ne connaissent guère.

L'histoire du gnome Pessi et de la fée Illusia n'est pourtant que l'une des trames multiples, savamment harmonisées, de ce livre. Sur un plan plus élevé et éthique se joue la lutte entre le Bien et le Mal, personnifiés par deux insectes, l'araignée porte-croix et son adversaire le sphex.

Le premier niveau, qui forme le cadre du réel, est la guerre. Le microcosme des plantes et des animaux parmi lesquels évoluent Pessi et Illusia est contigu au chaos du front.

Chapitre par chapitre les habitants de la forêt carélienne sont décrits. Chaque épisode est aussi une allégorie indépendante. « L'âme » des plantes et des animaux est sans doute plus proche du monde humain que dans les paraboles de Maeterlinck. Autre différence avec Maeterlinck : l'exactitude biologique de chaque personnage est rigoureusement respectée, à tel point que le livre pourrait aussi être un enseignement de la faune et de la flore de cette région.

**Pessi et Illusia** est paru sous différentes formes. L'édition originale est illustrée par des photographies de l'auteur, photographies dont la qualité technique fit sensation à l'époque de la première parution, 1944, et on peut encore admirer leur beauté poétique. Ce livre a été traduit dans de nombreuses langues, les éditions néerlandaise et japonaise sont illustrées par des dessins originaux. Un ballet qui inclut les principaux thèmes de **Pessi et Illusia**, la guerre exceptée, fut composé par Ahti Sonninen et eut un succès durable à l'Opéra d'Helsinki, des extraits en ont été représentés à l'étranger. Un film a été réalisé d'après ce ballet. Un jeune cinéaste finlandais, Heikki Partanen, prépare une nouvelle version cinématographique.

A.K.

## I

### LES FEES DISPARUES

Parfois, j'ai eu l'intention d'écrire un livre sur les animaux et les fleurs tels que je les avais vus dans mon enfance ; et je les voyais encore de la même façon lorsque la peine et le chagrin emplissaient mon âme et que je m'enfuyais dans le monde de l'enfance, qui, au plus profond de mon être, prenait, d'année en année, un éclat de plus en plus beau et de plus en plus ensoleillé. Mais, malgré mes efforts, je n'étais même pas capable d'écrire ; il me semblait toujours que ma plume s'émoussait et que ma machine à écrire se transformait en un bloc inerte d'acier froid.

N'avais-je point vu dans les champs de trèfles toutes sortes de miracles, cachés à ceux qui les regardaient comme une provision de fourrage pour l'hiver. Une forêt bien ordonnée pouvait me sembler monotone, tandis qu'un vieil enclos où les vaches avaient arraché les pousses des arbres qui devenaient, par ce fait, à moitié vermoulus et pleins de tubérosités, dont les pics-verts avaient troué les flancs, un tel enclos avec ses trésors enfouis m'attirait toujours.

Mais, à mon avis, il ne suffisait pas que l'on vît dans les champs, dans les forêts et dans les lacs des fleurs et des animaux dont on pouvait citer les noms, ou de voir des couleurs, ou bien d'entendre le chant des oiseaux. Tout cela ne suffisait pas pour écrire un livre tel que je l'avais projeté. Il fallait être capable de voir à l'intérieur d'un brin d'herbe, derrière les arbres, au fond d'un lac, dans les brèches des montagnes inaccessibles et sur les cimes baignées par l'aurore boréale, car dans ces lieux il existe tant de choses que les écrivains soupçonnent et que les enfants sentent. Eux seuls imaginent les nombreuses fées de la nature et les petits lutins. Eux seuls éprouvent une joie sincère au contact de la nature. Ils peuvent également y connaître l'épouvante, car la nature leur fait découvrir la destinée. Ils

savent ainsi lire le livre de la nature. Ils comprennent le langage des fleurs et des animaux.

C'est justement au moment où j'allais apprendre ce langage que je devins adulte et que je n'eus plus la possibilité de l'acquiescer complètement.

Je ne perdais pourtant pas ma foi en la nature. Lorsqu'un nouvel être apparut dans la famille, ma fille, et qu'elle apprit à comprendre la langue des hommes, je lui parlai de la nature et des fées. Elle écoutait, les yeux étincelants. Elle était encore une enfant, et les enfants savent saisir, mieux que les adultes, de telles valeurs qui sont plus précieuses que l'or que l'on cherche dans le sable de la rivière, plus précieuses que le foin que l'on fauche dans les prés et plus précieuses que la forêt que l'on abat et que l'on fait flotter sur les lacs jusqu'aux scieries qui les façonnent en matière première pour les menuisiers et les charpentiers.

Quelques années passèrent; ma fille grandit. Elle n'avait plus désormais pour unique compagnie son père et sa mère mais aussi la fille du voisin qui venait jouer avec elle.

C'était un beau jour du début de l'été. J'étais assis au salon dans un fauteuil recouvert de tissu à fleurs. Je regardais comment les rayons du soleil entraient par la grande fenêtre et par la porte vitrée de la terrasse. Je les regardais luire sur les bords du vase en cristal, posé sur la table. Ils projetaient les ombres de rotins enchevêtrés des chaises, telles de grands filets. Dans le jardin, où fleurissait le grand merisier, la voix de Yeppe se fit entendre.

— Hou, hu, hou, hi, hu, u.

Yeppe était un loriot qui se mettait à potiner dans sa flûte dès qu'il apercevait quelqu'un dans le jardin. Il pouvait être très sociable. Si l'on répondait à sa flûte en sifflant de la même façon, il lui arrivait de s'approcher et même de montrer de plus près son habit jaune. Les loriots sont en général très craintifs et se tiennent cachés dans les branches les plus hautes des arbres.

Yeppe avait alors repéré ma fille et sa camarade de jeux, Rauha. Elles gambadaient

sur la pelouse entourée par des lilas en demi-cintre et que les oies avaient tondue à ras comme un tapis persan.

J'étais en train de penser à la nature et au soleil et je me disais combien il était difficile d'en décrire la beauté, lorsque ma fille entra en courant par la porte de la terrasse et s'écria :

— Père!

— Je suis là, répondis-je du fond de mon fauteuil, supposant que ma fille avait découvert quelque nouvelle fleur et qu'elle voulait m'en demander le nom. Mais, tout essouffée, elle vint se blottir dans mes bras et, me regardant dans les yeux, elle répéta :

— Père!

— Qu'y a-t-il ? demandai-je, en m'apercevant qu'elle avait quelque chose de plus grave sur le cœur.

— Ecoute, Père! Est-ce que les fées existent ? demanda-t-elle avec un recueillement inhabituel.

Je la scrutais. Elle était à cet âge où l'on croit encore au Père Noël, mais où l'on se déguise déjà pour les danses de lutins de Noël. Pourquoi me posait-elle si brusquement cette question ? Je ne pus le deviner sur le champ.

— Comment cela ? demandai-je afin de gagner du temps pour trouver la bonne réponse. — Pourquoi me poses-tu cette question juste maintenant ?

— C'est que Rauha m'a dit que les fées n'existaient pas; or tu m'avais raconté qu'elles existaient. Tu te rappelles bien, quand nous nous promenions sur la neige de printemps dans l'Île d'Orge et que tu me disais...

Je me souvins de ce matin d'avril où l'aurore brillait d'un éclat violet sur la surface de neige gelée et suffisamment dure pour supporter mon poids. Nous nous étions rendus dans l'île par la baie; là nous avions atteint un bouleau tordu, au pied duquel une source vive envoyait dans l'air gelé sa brume vaporeuse. Je lui racontai alors comment les fées au réveil de la nature, au printemps, revenaient à la vie par cette source qui les avait protégées du gel durant tout l'hiver.

— Penses-tu que je t'aurais menti ? lui demandai-je.

— Non, non, je ne le pense pas ! dit ma fille, tandis que je voyais dans son regard l'expression qu'aurait eu un être humain découvrant qu'il est en train de perdre quelque chose de cher et de beau. Je ne savais que lui dire. Son regard était brûlant d'interrogation.

— Ma fille, voilà, m'entendis-je commencer en hésitant. Voilà, les fées n'existent pas vraiment et elles existent vraiment. Cela dépend de la façon dont on conçoit les choses. Il y a des gens pour lesquels il n'existe pas de fées, et alors celles-ci n'existent pas du tout. Par contre, il y a des gens pour lesquels il existe des fées, et moi aussi je le crois, qu'il y en a. Je crois même que la vie de ces gens-là est en quelque sorte plus belle et plus riche...

— Ecoute, Père ! s'écria joyeusement ma fille, nous avons donc des fées !

— Bien sûr ! répondis-je, satisfait de m'en être si bien tiré ; nous avons des fées, continuai-je en la serrant dans mes bras.

— Toujours ?

-- Toujours ! dis-je doucement.

— Toujours, Père, murmura-t-elle tandis que la joie se reflétait sur son visage et qu'une larme, qui se pressait au coin de l'œil, tomba sur ma main comme une perle de rosée vivifiante qui se serait échappée de la pointe d'une feuille de saule.

Elle m'embrassa, sauta à terre et courut dehors. Le bavardage des filles se fit bientôt entendre, ainsi que la flûte de Yeppe.

Comme le monde était beau et bon à cette époque ! C'était à peine si nous le remarquions, et nous étions mécontents ! Il y avait alors la paix et les fées prospéraient dans le calme et la tranquillité. Mais, en ce même automne, la guerre éclata en Europe centrale. Nous autres, gens du Nord, nous pensions pouvoir demeurer en paix. Mais nous nous trompions. Les sorbiers étaient pleins de baies rouges ; or, nous aurions dû nous rendre compte que la guerre était à notre porte puisque les baies de sorbier sont présages de guerre.

C'est en hiver qu'attaqua l'ennemi, lequel pouvait mobiliser dans les vingt-cinq millions de soldats, alors que notre peuple comptait en tout et pour tout quatre millions d'âmes. Il faisait moins cinquante, les puits gelaient et nos milliers de lacs portaient le poids des tanks les plus lourds. Les avions de l'ennemi survolaient et bombardaient nos villages et nos villes pendant que, sur le front, ses forces attaquaient sans relâche et réattaquaient avec des forces constamment renouvelées. L'ennemi n'était en guerre avec personne d'autre à cette époque.

Personne ne vint à notre secours. Le monde entier, il est vrai, compatit à notre détresse, et crut que notre fin était arrivée. Qui aurait pu croire, alors, aux fées ?

Mais l'hiver passa, et un jour, au début de l'été, je revins du front au moment où la nature tout entière et ma maison, au milieu du jardin, baignaient dans la lumière du soleil. Dans le jardin voletaient des papillons jaunes. Les anémones blanches fleurissaient au pied des bouleaux et les persiennes noires avaient été retirées des fenêtres. La brise d'été s'engouffrait par les portes et les fenêtres grandes ouvertes en agitant les rideaux ; les oiseaux chantaient et la sarcelle à demi-appivoisée, qui faisait habituellement son nid dans mon jardin au pied d'un arbuste, était revenue de sa migration hivernale et nageait auprès de l'embarcadère.

Je me suis reposé alors de nouveau dans le fauteuil. Ma fille, qui avait commencé à prendre des leçons de musique, alla près du piano.

— Père, dit-elle, je sais déjà jouer de vrais morceaux ! puis elle joua.

La mélodie était brève et simple, mais pour moi tout cela était bien joli. Dans mon esprit s'effaçaient les images horribles et les grondements de la guerre. C'était comme si j'étais revenu dans la maison paisible de ma défunte grand-mère. De la même façon, son vieux réveille-matin jouait sa mélodie. Il tintait ainsi en tâtonnant au moment précis où le ressort était en bout de course : plim, plam... plum... plim.

— Joue encore, même si je vais dehors, dis-je à ma petite fille.



— Vas-y, me dit-elle, tu es revenu de la guerre avec une bien mauvaise mine. Sais-tu que ce morceau s'appelle « Mélodie enjouée » ?

Dans le jardin, je m'agenouillai près d'une touffe d'anémones.

Je n'arrivais pas à croire que quelque chose d'aussi blanc, d'aussi pur et d'aussi délicat que l'anémone blanche pût survivre à la guerre. Au-dessus de ma tête, dans un bouleau, la fauvette piaillait sa mélodie légère, car elle aussi était revenue dans son nichoir. Par la porte du salon la « Mélodie enjouée » parvenait au jardin, et je me souvins de ce que ma fille m'avait dit l'été précédent :

— Ecoute, Père ! Pour nous il y aura toujours des fées.

Il me fallait croire aux contes. Je décidai une fois de plus d'écrire un livre sur les fleurs et les animaux.

C'est alors qu'une nouvelle guerre commença dès l'été qui suivit. Nous reconquimes le territoire que l'ennemi avait envahi lors des combats précédents. L'hiver revint et la guerre continua. Je n'avais pas le temps de penser ni d'écrire.

Par un jour de très grand gel, je fis une tournée d'inspection. Ma mission accomplie, nous repartîmes en voiture. Nous roulions sur un chemin enneigé, bordé par un pays détruit et vidé par la guerre et où les forêts étaient déchiquetées par les obus, et où les églises des villages tombaient en ruines. Le crépuscule hivernal commençait à tomber ; on entendait le vacarme des canons sur le front et on voyait leurs flammes briller dans le ciel noir, telle des éclairs d'août.

Il gelait rudement et notre souffle se transformait en givre sur le pare-brise. Je m'efforçais de l'effacer à l'aide d'un chiffon de lin enduit de glycérine, mais l'effet n'était que de courte durée. Il faisait exceptionnellement froid dans la voiture qui ne possédait pas de système de chauffage. Je sombrais dans la tristesse, car Noël approchait et il m'était impossible de le fêter au milieu des miens. J'allais déjà passer le deuxième Noël à la guerre.

Afin de faire plaisir à mes enfants, à ma façon, je leur avais écrit dans mon abri, le soir un journal de Noël. Bien que le journal fût déjà achevé, il y manquait encore un conte. Je n'avais pas trouvé le sujet qui m'eût contenté et il me fallait déjà mettre le journal à la poste, si je voulais qu'il parvint à temps à la maison. Je me creusais la tête pour trouver un sujet, mais en vain.

Je frottais de nouveau le pare-brise avec un morceau de tissu pour y enlever le givre, quand ma main s'arrêta brusquement. Sur la vitre apparut un petit être, grand comme un doigt, dont les traits devenaient de plus en plus nets. C'était une petite fille aux pommettes rouges, vêtue d'un manteau blanc comme neige. Elle me sourit et me montra de la main un second être pareil à elle-même que je n'avais pas du tout remarqué. Un lutin de la forêt en chair et os me souriait, un lutin comme j'en avais vu dans les livres de contes.

— il s'appelle Pessi et, moi, je suis Illusia, me chuchota la petite fille qui me souriait très amicalement.

Pessi et Illusia ! Je n'avais jamais entendu parler d'eux auparavant.

La petite fille se mit à me parler d'elle-même et de Pessi, de leur vie, de leurs joies et de leurs peines. Je percevais alors le chant des oiseaux, je sentais le parfum des fleurs et j'entendais le grondement de l'orage.

Le récit d'Illusia était merveilleux. Il était fait d'un ensemble de minuscules cristaux, d'abord translucides, puis plus consistants par les couleurs différentes qu'il reflétait. Les cristaux s'unissaient pour former un tout semblable à la glace qui obstruait peu à peu la brèche que je faisais sur mon pare-brise au moyen de la glycérine.

Je ne voyais plus la route. Elle ne me rappelait plus d'événements guerriers. Je ne ressentais même plus le froid.

Revenu dans mon abri, je me mis immédiatement à écrire. Je m'efforçai d'écrire ce que la petite fille que j'avais vue sur mon pare-brise m'avait raconté. Je rédigeai toute la nuit. Mes collègues officiers dormaient, mais je n'entendais pas leurs ronflements ;

je ne sentais pas non plus l'étroitesse de l'abri, ni son manque d'air. De temps en temps j'ajoutais du bois dans le poêle. Je sortis effectuer le contrôle des postes de garde pour lequel je m'étais porté volontaire cette nuit-là. Dehors, j'admirais les sapins silencieux couverts de neige, la haute voûte du ciel étoilé, les flammèches qui s'échappaient des cheminées des abris et qui semblaient venir de volcans souterrains enneigés, puis je me remis à écrire avec empressement. Lorsque le matin commença à poindre, mon conte était achevé. Il s'en fallait de beaucoup qu'il fût aussi beau que celui de la petite Illusia, mais j'avais fait de mon mieux.

— Que diable as-tu donc écrit toute la nuit ? me demandèrent à leur réveil mes collègues.

— Il fallait que j'écrive également un conte dans ce journal, leur répondis-je.

Ils voulurent le lire. L'ayant lu, ils s'écrièrent :

— Tu devrais nous en donner une copie afin que nous l'envoyions à nos enfants.

— Mais, mon vieux ! Il faut que tu écrives tout un livre sur ce sujet.

Tandis que la guerre continuait, je me mis à écrire. Je dessinais et je photographiais les animaux et les plantes que Pessi et Illusia avaient côtoyés. Plus tard, lorsque je tapai le point final sur ma machine à écrire, mon âme devint mélancolique. J'eus alors l'impression que mes deux bons et fidèles amis, témoins de nombreuses et dures épreuves, avaient disparu.

# Du bleu et du vert en poésie.

## Le paysage des ballades d'Eino Leino et des romances de Frederico Garcia Lorca.

par Anna Kokko-Zalcman

Chère Gertrude Stein dit en parlant de Picabia: « ...il était tourmenté, c'est ce qu'il disait par le fait que sa peinture n'était pas de la peinture. Et c'est alors qu'il a rencontré Gabrielle qui étudiait la musique et Gabrielle lui a donné l'idée que si la peinture n'était pas de la peinture, c'était peut-être de la musique. Il a reconnu que oui peut-être en effet. » (Autobiographie de tout le monde, p. 58, Seuil 1978).

Quelque chose de semblable s'est passé avec moi un jour où j'ai commencé à voir de la peinture dans certaines poésies, pas toutes. Chez Eino Leino, dans ses ballades *Helkavirsiä* par exemple, qui sont comme des fresques ou des icônes. D'une autre façon dans le *Romancero gitano* de Federico Garcia Lorca, peintures plus abstraites peut-être et plus modernes. Parfois ces récits en vers d'inspiration populaire ressemblent aussi à du cinéma. En tout cas toujours à du cinéma en couleur. Ces deux poètes ont chacun leur couleur de base, leur couleur type. J'irai jusqu'à prétendre que tout comme il existe le bleu Vermeer et le vert Véronèse, il y a aussi un bleu Leino et un vert Garcia Lorca. Mais il ne faut chercher l'équivalent de ces couleurs sur la palette des peintres, ce ne sont pas des couleurs couleurs, ce sont des couleurs poétiques. Garcia Lorca avait d'ailleurs aperçu les couleurs de Juan Ramon Jimenez et de Debussy. Celui-ci violet, celui-là blanc (dans *Canciones*).

Eino Leino, dont la Finlande célèbre cette année le centenaire, fut un écrivain fécond. Il est sans doute difficile de nommer un « genre » littéraire auquel il ne se serait pas exercé. Tout ne lui réussit pas avec un succès égal. Deux genres semblent avoir été plus heureux que d'autres pour lui, et ils lui ont ouvert l'accès au cœur de tous les Finlandais d'aujourd'hui. Ce sont, première-

ment, ces poèmes lyriques qui, dans leur extrême simplicité, parfois se confondent avec les chansons populaires. D'inspiration populaire aussi sont ensuite ses ballades, brefs récits poétiques qui constituent les deux tomes de *Helkavirsiä*.

Federico Garcia Lorca aurait aujourd'hui 79 ans. La part la plus aimée de sa poésie, la plus populaire aussi, occupe deux genres similaires aux meilleurs poèmes de Leino. L'Espagne et le monde entier connaissent *Poemas del cante jondo* et *Canciones*. Quant aux *Helkavirsiä* de Leino, on ne pourrait nier que le *Romancero gitano* leur ressemble sur plus d'un point. *El romance* est un genre poétique éminemment espagnol et depuis les temps anciens il a servi à versifier des contes, des légendes et des récits d'aventures tout comme la ballade est installée en Finlande depuis le Moyen Age et reste encore vivante dans la bouche du peuple. (Voir p. ex. un disque de la Société de littérature finnoise : *Balladeja*, Finnish Folk Music I.)

Un quart de siècle sépare donc Eino Leino de Garcia Lorca. Un continent aussi, car l'un était natif de l'extrême Nord-Est de l'Europe, le Kainuu, province finlandaise de la frontière orientale dans le Nord, au seuil de la Laponie, l'autre de l'extrême Sud-Est, l'Andalousie. Un quart de siècle encore sépare les deux recueils dont nous parlons, *Helkavirsiä I* parut en 1903 et *Romancero gitano* en 1928. Les deux poètes avaient donc, lorsqu'ils écrivirent la partie la plus forte de leur œuvre poétique, le même âge : environ vingt-cinq ans.

Pour une fois, la Finlande aurait-elle été pays précurseur et annonciateur d'une vogue littéraire ? Hélas ! rien ne nous permet de nous enorgueillir de la sorte. La poésie de Leino reste encore aujourd'hui inconnue

en dehors de son pays, le poète andalou l'ignorait totalement, tout comme le reste du monde. Et quoique le cadre, la source, l'effet soient semblables, ce qui différencie et sépare les deux œuvres est bien plus significatif encore. Tout d'abord, ce ne sont pas vingt-cinq ans mais plusieurs siècles de culture, de littérature écrite, d'exercices intellectuels hispaniques qui font que tout ce qu'écrivit Garcia Lorca, même quand l'empreinte de la tradition populaire fut très forte, est moderne, conscient et maîtrisé. À côté de lui, on a l'impression que Leino tâtonne et ne réussit que quand il s'abstient de toute réflexion. Il s'était d'ailleurs comparé lui-même à un instrument de musique sur lequel le vent joue ses mélodies, et on a parfois l'impression que le résultat n'est génial que lorsqu'il laisse le vent travailler librement, sans intervenir lui-même.

Le premier tome de *Helkavirsiä* comporte dix-sept poèmes. Encore une coïncidence, car les romances du *Romancero gitano* sont au nombre de dix-huit ! Il est vrai que nous avons aussi les douze poèmes de *Helkavirsiä II* — douze, comme si le poète, visiblement fatigué, s'était dit : « Il en faut encore au moins une douzaine complète. » Une partie du public et quelques connaisseurs vénérables apprécient encore aujourd'hui autant, sinon plus, ce deuxième tome. Personnellement, je sens que c'est dans les fresques monumentales de *Helkavirsiä I* que se trouve la vraie inspiration, car elles ne contiennent aucune allusion pseudo-philosophique, seule y règne une forte émotion authentique.

Voici un bref aperçu des thèmes de quelques poèmes des *Helkavirsiä*. Le chant de *Tuuri* met en scène un paysan prospère et chanceux qui s'enhardit à festoyer avec les dieux, obtient que ceux-ci prolongent sa vie et n'en éprouve qu'amertume. *Orjan noika* (Le fils de l'esclave) est la tragédie du servage des Lapons. *Kimmon kosto* (La vengeance de Kimmo) décrit le drame du père qui assassine celui qui a violé sa fille. Dans *Sininen risti* (La croix bleue) un moine orthodoxe déshonore une jeune Carélienne et, repent, fait construire un monastère sur les lieux de son méfait. Dans les personnages les plus violents les spécialistes ont pu déceler les relents d'époque du surhomme nietz-

chéen. Tels sont par exemple *Ukri*, le chef d'une tribu ancienne, image de quelque Gengis Khan, qui périra dans sa propre furie ; un autre est le seigneur *Ylermi* qui défie les dieux et dont la fierté démesurée sera punie par des coups du sort qui s'accumulent dans un crescendo féroce. À côté de ces « grands » se trouvent les portraits de miséreux, de malheureux comme *Räikkö räähkä* le traître qui se punira lui-même et *Tumma* (Le brun), ce jeune homme déséquilibré qui a peur de la vie, mais finira par trouver une sérénité fragile dans l'acceptation. Les personnages féminins sont soit des vierges pures soit des sorcières. Les premières, jeunes filles blondes comme *Marjatta* et *Ihalempi*, ont une grande facilité de contact avec le Christ quand celui-ci, fidèle à ses habitudes, vient se promener dans l'Europe du Nord-Est sous l'aspect d'un vagabond quelconque. Les autres, les *Hiiden neiot* (les vierges du Diable), attirent, séduisent et tuent parfois dans une ambiance qui ressemble beaucoup à celle d'*Erlenkönig* de Goethe, « Le Roi des Aulnes ». Les personnages « méchants » de notre mythologie populaire récente ont souvent des attaches évidentes avec les êtres imaginaires des contes germaniques.

Il n'est pas possible de résumer ici, à l'intention d'un lecteur français qui ne les connaît pas, l'ensemble, le contenu ou l'essence des *Helkavirsiä*. Je voudrais seulement m'arrêter pendant quelques instants sur un aspect de ces poèmes qui est leur fond pictural, car le milieu physique dans lequel l'action se déroule se dessine à l'arrière-plan comme des cartes postales. Ce sont des paysages-type, comme s'il s'agissait de pièces de théâtre ou, davantage encore, de quelque peinture formaliste, les icônes par exemple, qui inlassablement répètent les mêmes motifs.

C'est souvent le marécage qui sert de paysage symbolique pour envelopper les événements dramatiques dominés par l'angoisse. On sait que la Finlande est le pays des marécages, un tiers de notre sol est trempé et spongieux. *Räme*, *rimpi*, *suo*, *hete* ne sont que quelques-unes parmi les nombreuses dénominations pour ce genre de terrain. *Pyhä Yrjänä* (Saint Georges), lancé à la poursuite du Mal, traverse ce paysage : « Aukesi räme etehen / mätäs-märkä, räähkä mänty / purskui rimmet pohjattomat / katsoi suo-silmät

sumeat. » En traduction libre : « Le marécage (*räme*) s'ouvrait devant lui / touffetrempée, pin-rabougri / les marais (*rimpi*) sans-fond débordaient / les flaques d'eau telles des yeux-de-marais (*suo*) troubles le regardaient. » Quand le drame se dissout en final tragique apparaît souvent à l'horizon *tuima tunturi* « la montagne sévère ». Les dénouements fatals se jouent dans un décor de neige, de glace, de gel, par exemple dans *Pimeän peikko* (L'Ogre des ténèbres) : « Kimmelsi kitehet yössä / kuin kirot sydämen synkän / meri vankui valkeana / niinkuin paatunut ajatus / kohosi luminen korpi / maasta kuolon mahtavasta / kuin uhma urohon hyisen / viha välkkyvän teräksen. » (Les cristaux de neige brillaient dans la nuit / comme les malédictions d'un cœur sombre / la mer hurlait blanche / comme une pensée endurcie / la forêt enneigée s'élevait / de la pierre puissante de mort / comme un défi du mâle glacé / la haine de l'acier étincelant ». Lorsque la tragédie est entièrement consommée reviennent les expressions *yö ikuinen* (la nuit éternelle) ou *jää ikuinen* (la glace éternelle).

Tout autre est, bien sûr, le paysage qui entoure les événements heureux. Pour annoncer des jours de bonheur, comme si souvent dans la Kantéléstar et dans le Kalévala, *suot sulavat*, les marais dégèlent, ensuite le poète orne son tableau de toutes les nuances amoureusement délicates contenues dans des adjectifs comme *heleä* ou *lempeä* « clair », « lumineux », « éthéré », « doux », etc. Autant le balancement des branches feuillues et le chant des oiseaux qu'aussi les sentiments des personnes sont *heleä*. *Syvärin impi* (La Vierge de Syväri) cueille un bouquet de fleurs de sorbier et « meni pitkin metsätietä / häipyi helmenä salolle / kaunehena kankahalle / helmassa kukat köreat / ympärillä yö heleä » — « elle s'en alla le long du sentier forestier / disparut comme une perle au loin / toute belle dans la lande / sur son sein ses belles fleurs / autour d'elle la nuit *heleä* ». Quand une joie est encore plus intense et plus animée, alors l'évocation de tout ce qui est *heleä*, *lempeä* et *kesäinen* « estival » ne suffit plus. Pour accompagner un dénouement vraiment positif, on voit et on entend des choses en or : *kultainen*. Le coucou en or chante, le même que dans le Kalévala et

dans la Kantéléstar : « kukkuu kultainen käkönen », et, autre effet sonore cher à Leino, des cloches tintent ou bourdonnent, tantôt celles du bétail, particulièrement quand, après un long voyage, on se rapproche des terres habitées, aimables et familières, tantôt ce sont des cloches d'église, qui peuvent être en or : « kellot kultaiset kilisi » (les cloches en or tintaient).

En dehors des malheurs froids et humides et des joies tintantes et claires, je crois avoir trouvé dans *Helkavirsiä* une troisième dimension, plus mystérieuse celle-ci, dont l'expression se trouve dans l'évocation d'une couleur bleue et dans sa coïncidence sonore, son allitération, avec les mots finnois pour « âme » et « for intérieur ». *Sininen* (bleu), *sielu* (âme), *sisin* adjectif superlatif : « ce qui est le plus à l'intérieur ». Mais le bleu symbolique se trouve aussi à l'extérieur, c'est celui du ciel et des lacs, c'est aussi le bleu de la croix bleue, *sininen risti*, qui s'élèvera « entre deux eaux » pour rappeler le repentir d'un pécheur.

Le bleu de la croix bleue est rassurant, mais non celui, tout plein de nuances, de reflets, dépeint dans le duel de *Ukon lintu ja virvaliekki* (L'oiseau du Seigneur (l'aigle) et le feu follet), ce bleu-là fait peur. Dans le combat qui ressemble à un mythe, les forces de l'en-haut et les forces de l'en-bas s'affrontent. Le feu follet du marais lance dans l'air sa flamme bleue et réussit à séduire le *sielun sisin* (le fond de l'âme) de l'aigle aux ailes bleues comme les nuages. Finalement, ils périront ensemble, enlacés comme deux serpents bleus.

Dans d'autres ballades moins spectaculaires un effet décoratif semblable à celui de quelque textile ou céramique artisanale naît du contracte des bleus et des rouges clairs. Dans *Orjan poika* (Le Fils de l'esclave), le jeune orphelin lapon est tué par son cruel maître finnois. En mourant, il rêve du pays de sa mère, qui avait été tuée, elle aussi, et il voit : « Puikoivat punaiset pulkat / punaisilla kukkuloilla / siukoivat siniset petrat / sinisillä virransuilla. » — « Des traîneaux rouges glissaient / sur les collines rouges / des rennes bleus couraient / près des embouchures des fleuves bleus. »

Dans *Nocturne*, poème lyrique du recueil *Talviyö* (Nuit d'hiver) 1905, il y a la même

opposition du bleu avec le rouge. C'est un paysage de sérénité et de résignation qui est dépeint ainsi, on y trouve une pénombre analogue à celle que décrit, dans un de ses poèmes les plus connus, le poète suédois Pär Lagerkvist, Prix Nobel 1951. Ce poème s'appelle *Det är vackrast när det skymmer* (Tout est au plus beau quand vient le crépuscule). La différence entre les deux « Abendstimmung » réside surtout dans la richesse des couleurs de Leino, par exemple : « puunto pilven johon päivä hukkuu / siinto vaaran tuulisen mi nukkuu » — « le rougeoiement du nuage où le jour se noie / le bleuissement de la montagne venteuse qui s'endort. » La naissance de *Nocturne* a été décrite avec humour et tendresse par le poète contemporain Pentti Saarikoski dans son livre *Eino Leino* (WSOY Helsinki 1974, pp. 34-35). Saarikoski dit que c'est peut-être le plus beau des poèmes de Leino. Mais il fait remarquer comment il y a, dans la description de la nature, des anachronismes frappants. Quoique le poème soit relativement bref, il contient plusieurs détails qui prouvent qu'il s'agit d'un paysage intérieur, imaginaire, et non d'une description d'après nature.

C'est comme cela que l'on peut comprendre qu'il n'est pas assez de voir ou d'écouter le bleu de Leino, et que le bleu Leino est un idéal mystique qui se réalise indépendamment des sens externes de l'homme, et qu'il échappe à une éthique dualiste.

Le vert Garcia Lorca aussi est multiple et un. Sa manifestation la plus évidente se trouve dans le *Romance somnambulo*, qui commence par ces mots intraduisibles : « Verde que te quiero verde ». Dans *Poésies II* de Garcia Lorca, recueil collectif de traductions en français chez Gallimard, on lit : « Vert c'est toi que j'aime vert ». Deux poétesses finlandaises ont traduit, je cite de mémoire, l'une d'abord « Vihreää, rakastan vihreää », ensuite « Vihreän haluan vihreää » et l'autre « Vihreä, kuinka syvä vihreä », ces variantes donneraient en français quelque chose comme : « Vert, j'aime le vert », « Le vert, je désire le vert » : « Vert, combien profond ce vert ».

La lune gitane est en argent mais elle est verte. Le jeune Gitan Antonio Torres

Heredia qui devra mourir à cause de sa beauté et de ses souliers neufs était « moreno de verde luna » — « le teint brun de verte lune ». Dans *Martirio de Santa Olalla*, Sainte Eulalie est massacrée, coupée en morceaux, et « de la gorge de la sainte sort un jet de veines vertes ». Dans *Romance de la Garde civile espagnole*, le noir des gardes civils s'oppose au vert « Los caballos negros son. / Las herraduras son negras. » — « Ils montent de noirs chevaux / dont les ferrures sont noires ». Cinq fois le récitant s'écrie dans ce poème « O ciudad de los gitanos » — « O la ville de Gitans », « O la ville des Gitans » (je ne comprends pas ce qui justifie ces deux variantes en français) et à la seconde invocation il exhorte : « Eteins tes vertes lumières ! »

Chez Leino le bleu et le rouge sont complémentaires, chez Garcia Lorca ce sont le vert et le noir. Dans *Helkavirsiä*, Leino décrit un passé hypothétique. Dans le *Romancero gitano* se jouent des drames d'actualité, d'une actualité toute présente encore : hier (le 26 août 1978) trois gardes civils ont été tués. Le vert appartient à la vie, le noir le tue. Dans la nuit andalouse on ne voit pas de couleurs, mais la lune verte d'argent des Gitans permet au moins d'entreapercevoir des ombres. Et avec le cœur d'argent de la lune, les Gitans forgeront des bijoux : « collares y anillos blancos » — « bagues blanches et colliers » (*Romance de la luna, luna*). L'argent, la plata, métal de la nuit, s'oppose à un or du jour et du soleil. Antonio Torres Heredia « cortó limones redondos / y los fué tirando al agua / hasta que la puso de oro » — (en français les citron ronds sont devenus clairs) « ... les citrons clairs / qu'il lance à foison dans l'eau / à la rendre toute d'or ». L'or du jour baigne dans l'eau avant que ne vienne l'argent de la nuit et de la lune des Gitans. Chez Leino les deux métaux ne s'opposent pas ainsi, ils sont complémentaires, juxtaposés, comme le bleu et le rouge. Dans le paysage de la Laponie rêvée du jeune Lapon mourant, à côté des rennes bleus et des traîneaux rouges apparaissent des cygnes d'argent et des coucous en or : « jolui joutsenet hopeiset / käet kukkui kultahiset ».

Le déchirement est évidemment plus terrible quand le fond de votre âme est vert

comme la vie partout menacée et non bleu comme eau, comme air. Ainsi fallut-il que Garcia Lorca meure assassiné par le noir, le noir de plomb que certains ont dans la tête. « Tienen, por eso no lloran, / de plomo las calaveras » — « S'ils ne pleurent c'est qu'ils ont / du plomb au lieu de cervelle ». Eino Leino se consuma lui-même, le feu bleu le brûla jusqu'à l'épuisement de ses forces spirituelles et physiques. La guerre civile finlandaise (1918) l'avait laissé relativement intact.

Gertrude Stein dit en parlant de peinture: « ... Les Espagnols... parce que c'est leur nature, pensent toujours à l'espace comme quelque chose de plein, plein de vide et de soupçon. » (o.c.p. 306.)

Il y a dans le *Romancero gitano* ce noir compact, insoluble, un noir menaçant, plein de silence, et qui avale le vert. A la fin du pogrom de la ville des Gitans décrit dans le *Romance de la Guardia Civil española*. désastre qui a fait éclater « des roses de poudre noire », les bourreaux s'en vont : « La Guardia Civil se aleja / por un tunel de silencio. » — « Les gardes civils se perdent / dans un tunnel de silence. » Eino Leino, le

Finnois, parce que c'est sa nature, peut laisser ses tragédies se dissoudre dans un espace libre, comme est libre le grand vide présent dans l'art graphique du Japon. Quand, las de sa vie inutilement prolongée, Tuuri, le compagnon des dieux, a enfin consenti à mourir, il monte dans un traîneau qui l'emportera au loin, non au-delà des mers mais au-delà des lacs, des lacs d'hiver : « Il s'assit dans le traîneau de la Mort / on entendit tinter des grelots / dans la pénombre du matin d'hiver / ils s'entendirent encore venant du chemin tracé dans la neige / et s'estompèrent au loin sur les glaces du lac. »

Istui Kuolon korjasehen,  
kuului kulkusten helinä  
hämärässä talvi-aamun ;  
kuului vielä viittatieltä,  
jälle järvien hävisi.

Avez-vous vu, comment ce départ ne se fait pas du tout dans le silence, mais comment, au contraire, il est accompagné par des grelots qui tintent en un doux diminuendo ?

# Aspects de la littérature lapone «Samé» contemporaine

par M. M. Jocelyne Fernandez

## I. Le poète Joikeur : Nils-Aslak Valkeapää.

Nils-Aslak Valkeapää (né en 1943), après des brefs débuts d'instituteur, se consacre à la peinture, à la poésie et au chant dans sa commune natale de Karesuvanto (en Laponie finlandaise, près de la frontière suédoise). Premier lauréat lapon d'une Bourse d'Etat pour écrivains (1977), il a été promu artiste officiel du département de Laponie. Plus que par ses multiples expositions de lithographies, c'est par ses enregistrements musicaux (6 disques 33 tours) qu'il s'est imposé au grand public : de ces variations modernes sur chants traditionnels lapons (« joiks »), dont certaines intégralement écrites et composées par l'auteur, on retient notamment le magnifique lamento « Vuoi, Biret-Maaret vuoi » (« Hélas, Biret-Maaret, hélas »).

De son œuvre littéraire, le lecteur finlandais ne peut connaître que l'incisif pamphlet « **Terveisiä Lapista** » (« La Laponie vous salus bien », 1969 ; une version norvégienne est sous presse). sa trilogie poétique, dont les deux premiers recueils sont déjà parus (**Gida i jat cuovgadat**, « Les claires nuits du printemps », 1974, et **Lavlo vizar biellozizas**, « Chante gazouille Grelot l'Oiselet », 1976) n'a été que partiellement traduite en finnois, à l'occasion de spectacles musicaux donnés par « Aillohas » (diminutif lapon, devenu le nom de scène de Valkeapää). Sa jeune carrière de chanteur lui a déjà fait parcourir — outre la Scandinavie — le Groenland, le Canada, l'Alaska, l'Union soviétique, la Yougoslavie, Cuba.

Les poèmes ci-dessous, extraits du deuxième recueil, (**GreLOT l'Oiselet**), illustrent les principaux thèmes de l'œuvre : souvenirs d'enfance, réflexions personnelles sur la vie et l'amour, subordonnés à une préoccupation majeure — éveiller l'intérêt du lecteur pour la condition tragique des minoritaires du « Quart monde », parmi lesquels cette peuplade des Sames, jadis seuls autochtones sur le sol de Finlande, aujourd'hui victimes de l'acculturation, menacés de disparition (2 000 Lapons seulement recensés en Finlande, pour 20 000 en Norvège et 10 000 en Suède). Comment rester indifférent à l'angoisse

du petit same égaré dans le monde inconnu de l'« internat » (en Laponie, les distances sont grandes et les écoles rares) ? Comment ne pas percevoir dans ce portrait à la troisième personne du solitaire, ami des truites et des oiseaux (un « Il » antérieur au succès populaire d'un Gérard Lenormand) les accents naturels d'une écologie vraie ?

Un regret pourtant : celui de ne pouvoir reproduire avec le texte les séduisantes gravures (esquisses bariolées de motifs lapons naïvistiques) dont s'accompagnent les poésies dans l'édition originale). Mais peut-être au fond les paysages dépouillés de ces terres arides gagnent-ils en sobriété ce qu'ils perdent en tendresse ?

### EXTRAITS DE « CHANTE GAZOUILLE GRELOT L'OISELET » (1976)

1  
Les entends-tu les voix de la vie  
dans le grondement du fleuve  
dans le souffle du vent

C'est tout ce que je veux dire  
c'est tout

2  
La vie  
n'est-ce pas tout ceci  
des voix à l'unisson  
hier aujourd'hui et à venir  
la joie et la peine  
ce qui est et ce qui n'est pas

Et moi  
n'en suis-je pas une partie

3  
La vie est étrange  
Lorsque tout est néant  
c'est comme si l'on rêvait  
comme si l'on somnait

Mais que le soleil brille  
sur les soucis de la vie  
elle est tout entière un rêve la vie



4

Sans doute l'expérience de l'âge  
je me suis incliné  
la vie existe par elle-même

Sans poser de questions  
j'écoute le sang battre dans les veines  
je suis attentif à ses pulsions

5

Le monde  
si grand si troublant  
les hommes  
si grands si savants  
croître se multiplier  
penser peut-être  
consommer salir polluer

Dans la rivière de l'Addja coule toujours  
pourtant la même source limpide

Toujours pourtant

6

Je souhaiterais mourir  
comme j'ai vécu  
me perdre au vent des montagnes  
m'ensevelir sous neige au chant des oiseaux  
Sur le ravin de l'Addja plane et plonge la buse  
[pattue \*  
fait voile avec le vent

7

Il grandit seul  
Il aimait les oiseaux  
il jubilait aux premières trouées de neige  
Il apprit à rester seul  
à jouer en solitaire  
des jeux qui étaient vrais  
Immobile il suivait des heures durant  
la navette des truites  
Le temps lui était étranger  
chaque jour son propre étalon  
à nul autre comparable  
Il apprit à imiter les oiseaux  
à glapir avec la buse et le pluvier doré \*  
pour lui rien d'insolite  
il s'en trouvait pourtant des bonnes gens  
pour colporter  
qu'il était curieux

\* Lat. « **Buteo Lagopus** ».

\* Lat. « **Charadrius Apricarius** ».

8

Il partit pour l'école  
la joie au cœur

Ah il allait le regretter  
A l'école on parlait une langue étrangère  
et pas le moindre lac à truites proche  
S'il vous gagner à la sauvette un étang de poche  
pour appâter de drôles de petits poissons aux  
[yeux rouges

Il avait la nostalgie des montagnes  
l'impression d'étouffer au milieu des pins  
Le sentiment croissant d'être étranger

Il mouillait sa couche la nuit  
Il se blottissait dans le foin des granges  
pour pleurer en secret

9

Il arriva à l'internat  
Il n'avait jamais vu une aussi grande maison  
Il avait peur de s'y perdre

La maîtresse d'école était plus large que haute  
Avec des seins gros comme des coussins  
que ballotaient en marchant  
Elle n'était pas commode la maîtresse  
elle le mettait souvent au piquet  
pour le punir  
tendre les bras  
à la hauteur des épaules  
avec de petits cailloux sur les doigts  
c'était le fouet  
Ils tombaient souvent les petits cailloux

10

Mais oui l'automne était là  
Les arbres s'effeuillaient  
La terre se dépouillait  
Les longs soupirs du vent d'automne  
soufflaient les feuilles sur le carex  
la nature ne vibrait plus du gai babil des oiseaux

Un matin foins et bouleaux nains  
s'étaient givrés  
Les bouleaux tendaient leurs bras de glace  
vers les terres sèches  
Les oisillons d'automne soupiraient par essaims  
de buisson en buisson  
babillaient s'essayaient voletaient plus loin

Le ciel était bleu  
Le soleil tamisant ses rayons  
comme des gruaux entre les doigts

répandait une chaleur furtive  
Les voix se sont tuées  
La nature attendait

Il était seul  
La cascade bruissait  
Le temps n'était plus à l'école  
mais à l'automne

11  
Nous étions nus  
sous le ciel  
puis tous les bruits ont ressurgi  
elle m'a souri du fond de ses pensées  
elle a caressé ma poitrine

Quel est ton nom lui ai-je demandé  
Gaïsi-des-Etoiles  
Mais et toi  
quel est ton nom  
Grelot l'Oiselet

Alors elle a souri  
Chante gazouille  
Grelot l'Oiselet

12  
Immobile je regarde  
les montagnes s'enfoncer dans la brume

Tu es partie

Peut-être devrais-je pleurer  
mais je reste immobile  
et je sens  
les pensées cheminer dans ma tête  
des jours passent  
d'autres vont venir  
et puis il y a aujourd'hui

Immobile  
les yeux secs je vois  
l'automne recouvrir la vie d'un voile de brume

13  
Tu avais dit  
Quand je viendrai  
Ah quand je viendrai

Bien des pluies sont tombées depuis  
plusieurs neiges ont fondu depuis

Lorsque le chien aboie  
je jette un coup d'œil par habitude  
pour voir qui vient

14  
L'automne  
Une feuille de moréale \* en main  
une perle de rosée d'argent

15  
Ma maison est dans mon cœur  
elle est nomade comme moi

Dans ma maison vit le chant du joïk  
l'écho joyeux d'un babil d'enfant  
Les grelots tintent au loin  
les chiens aboient  
le lasso siffle  
Dans ma maison froufroutent  
les volants des robes de drap  
les guêtres blanches et le chaud sourire  
des filles de Laponie  
Ma maison et dans mon cœur  
elle est nomade comme moi

\* \*

## II. Le conteur autodidacte : Aslak-Uula Luhhari

Pêcheur et chasseur de la vallée frontalière du fleuve Teno, Aslak-Uula Lukkari (né en 1915) n'a jamais quitté son village natal de Veähcäk/Vetsikko (commune d'Utsjoki). Moins entrepreneur que son frère Pekka Lukkari, directeur d'école à Inari, poète, auteur de lexiques lapons-finnois), Aslak et l'auteur de courts récits empruntés au réalisme quotidien de cette contrée arctique (par 70° de latitude Nord). Nous publions cette nouvelle, parue dans la Revue **Sabmelas** (1943-44) au cœur de la guerre, manuscrit rescapé des destructions de l'exode de 44, en hommage à l'infatigable défenseur de la culture same, au vigilant informateur, à l'ami.

### Le Gué des Brumes (« Suoldnisávu ») (1)

C'était par une belle journée de printemps. Un ardent soleil réchauffe les eaux tranquilles du Gué des Brumes. Il scintille comme un miroir sous le clair soleil et deux plongeurs s'ébattent dans ses eaux.

\* Néologisme, pour « mure boréale » (appelée aussi « framboise arctique, des marais »), lap. « luomi », fin. « hilla, lakka ».

(1) Lap. « **sávu** », fin. « **suvanto** » : partie calme d'un cours d'eau.

Le voisin Erki est assis dans sa cabane en rondins sur un banc mural à côté du four, et un feu brûle dans ce grand four de pierre, qui est encastré dans un coin de la cabane ; il taille une navette. Sans doute il s'apprête à tisser un filet.

« Eh oui, le printemps est là, les eaux ont dégelé — va bien falloir s'y mettre, à la pêche » marmonne-t-il.

Au même moment surgissent dans la cabane d'Erki Juoksa, fils de Mattas, et Sammul, fils de Vulli, tout excités :

« Mais qu'est-ce qui vous arrive ? » sursauta Erki, échappant son couteau sur le sol vattu.

« Nous venons de voir deux oiseaux sur l'eau, au Gué des Brumes ; ils barbotent sans méfiance. Vous pourriez pas nous prêter votre carabine, tonton Erki ? On s'approche en douce et on les tire. »

« Bon, eh bien », dit Erki aux deux garçons « elle est dans l'entrée, au mur, accrochée à un clou, la carabine. » Sur ce, il descend à la cave, va chercher une corne de poudre, un sac de grenaille et une boîte d'amorces, il remet le tout aux deux jeunes. « N'allez pas leur percer le fiel, surtout, ça risquerait leur abîmer la chair ! » lance Erki, railleur.

Alors Sammul, fils de Vulli prit le fusil et le matériel de chasse et sortit sur le pré pour charger la carabine. Juoksa faisait l'expert : il veillait à la marche des opérations. Ils chargèrent l'arme de quatre cartouches, et la mirent dans la gibecière.

« Tu prends le fusil, Sammul » dit Juoksa, et lui-même se jeta le sac de cartouches en bandoulière ; ils se faulèrent en tapinois jusqu'au bord du courant creux (2), pour que les oiseaux ne les remarquent pas. Comme ils atteignaient la rive du fleuve, la barque de Mattas s'y trouvait.

« Tiens, papa fait sa sieste » dit Juoksa. « Prenons la barque, il n'en saura rien. »

« C'est sûr qu'il nous la donnerait pas. sa barque » observa Sammul.

Ils poussèrent la barque sur le fleuve et se mirent à ramer en amont du courant creux, jusqu'au petit lac tranquille (3), puis de là en

direction du Gué des Brumes, où ils avaient aperçu peu avant les oiseaux d'eau.

« Ne cogne pas les rames, Juoksa ! » dit Sammul, qui s'était posté sur la planche du fond, le fusil à portée de la main.

Ils arrivaient à l'aval du Gué des Brumes, Sammul s'écrie : « Ils sont encore là, les oiseaux, des harles j'ai l'impression. Juoksa, écoute, tu fais virer le bateau, et puis tu ramera à rebours, mais doucement hein ! »

Alors Sammul s'agenouilla, prit le fusil, sortit de la gibecière la plus grande cartouche de poudre, l'enfonça dans la gueule du fusil, redressa le canon, appuya la crosse contre sa joue et entreprit de viser.

« Tu rapproches la barque des oiseaux » dit Sammul à son compagnon.

Juoksa ramait lentement. Alors Sammul fit feu : une détonation, la barque vibra violemment, lui-même tomba les quatre fers en l'air au fond du bateau, tant la décharge lui avait ébranlé l'épaule. Juoksa s'affola, inquiet du sort de son compagnon : « Ah y a sûrement de la casse ; » Mais quand il se remit de ses émotions, il vit dans quel état était la barque.

« Mais... tu as pulvérisé l'avant du bateau de papa ! » crie Juoksa à Sammul. Déjà Sammul reprenait ses esprits, rampait jusqu'à la proue et regardait par-dessus le rebord en direction du Gué. Le choc l'avait laissé sans voix.

Et les deux harles, croassant, volaient à tire d'aile vers le Mont de Cocagne (4).

Et les deux garçons de ramer, l'humeur sombre, jusqu'à la rive, dans ce qu'il leur restait de barque. Juoksa rompit le silence :

« Pour sûr qu'il va prendre la mouche, papa, quand il verra dans quel triste état on lui ra-

---

(2) Lap. « **fielbma** » : endroit profond d'un cours d'eau.

(3) Lap. « **luobbal** », fin. « **lompolo** » : petit lac traversé par un cours d'eau.

(4) Lap. « **Stiviluoddar** » : le mont du Mat.

mène son bateau, et d'autant plus qu'on l'avait pris sans permission.»

« Mais nous allons l'amener chez tonton Erki, le bateau, et puis on lui demandera de le rafistoler. Il est très serviable il ne tardera pas à nous en remettre une pareille de proue », estime Sammul.

« Non, ne faisons pas ça, ce serait du beau, il aurait tât fait de s'en apercevoir, papa » dit Juoksa. « Nous allons la transporter en contre-bas. là où la rive du courant creux est escarpée, et nous la cacherons dans les bouleaux nains. » (5)

Et nos deux garçons de tirer la barque en amont, jusqu'au bas de la colline ; ils la camouflèrent, la recouvrirent entièrement de bouleaux nains, afin qu'on ne puisse pas la voir.

Et là s'arrêta la partie de plaisir.

Piteuse fin pour une expédition de chasse.

---

(5) Lat. « Betula Nana » : variété septentrionale de bouleau (haut. 20 à 80 cm).

IMPRIMERIE



IMPRESSION NOIRE - COULEUR - RELIEF

TOUS LES TRAVAUX COMMERCIAUX  
— ET PUBLICITAIRES —

— LANGUES ÉTRANGÈRES —

14, RUE DE PARADIS, 75010 PARIS

TEL. : 824.80.45 et 246.89.86

# L'écume des rapides: une tragédie finlandaise

par **Anja Fantapié**

Le roman **Juha** de Juhani Aho (1861-1921) vient de paraître en français sous le titre **L'écume des rapides** (1), traduit par Lucie Thomas et dans la Collection Unesco d'Œuvres Représentatives des Publications Orientales de France. C'est un des derniers livres d'Aho, écrivain considéré comme un des grands prosateurs finlandais de la première moitié de ce siècle, surtout connu par ses récits sur la vie populaire. Parmi ses premières œuvres il faut citer les contes **Siihen aikaan kun isä lampun osti** (Du temps où mon père acheta une lampe, 1883) et **Rautatie** (Le Chemin de fer, 1884) ; par la suite il fit paraître entre autres les romans **Papin tytär** (La fille du pasteur, 1885), **Papin rouva** (La femme du pasteur, 1893), **Panu** (1897), **Kevät ja takatalvi** (Le printemps et les gelées tardives, 1906), **Omatunto** (La Conscience, 1914) et ses mémoires sous le titre **Muistatko ?** (Te souviens-tu ?, 1920) ; aussi importants sont les huit recueils d'essais : **Lastuja**, qui parurent entre les années 1891-1921.

Avant **Juha** (1911), Aho subit une crise créatrice, qui se traduisit par un silence de plusieurs années. Pendant ce temps il écrivit des souvenirs de voyage, se concentra sur la traduction de la Bible et pêcha le saumon au bord du rapide **Huopankoski** dans sa propriété du centre de la Finlande. Peut-être là, en regardant l'écume de l'eau, la première idée de **Juha** lui vint-elle à l'esprit ?

Le sujet de **Juha** est très simple, presque banal. C'est un drame de mal-mariée, mis en scène au cours de la période où la Finlande appartenait à la Suède et la Carélie à la Russie. Trois personnages : **Juha**, le vieux mari, bon mais boiteux, **Marja**, sa femme trop jeune et insatisfaite, et **Shemeikka**, jeune et beau séducteur venu de Carélie. Sur un fond de nature et de lacs, le drame s'enchaîne implacablement. Un rapt inévitable entraîne le malheur des uns et des autres pour s'achever sur le suicide du vieux **Juha** dans les eaux du lac.

Le sujet est d'autant moins exceptionnel que la présence de la mort est profondément intégrée dans les racines émotionnelles des finnois. Le fait

divers est courant encore aujourd'hui, en Carélie même près de la frontière. D'autre part **Kullervo** et **Lemminkäinen** ne sont-ils pas les plus aimés des héros du **Kalevala** ?

Aho est avant tout connu comme le peintre réaliste des personnages. Dans **Juha**, il a concentré son attention sur la composition psychologique des principaux acteurs se contentant de présenter les personnages secondaires stylisés, simplifiés et fortement contrastés. L'explication de cette schématisation vient du fait qu'il avait tout d'abord eu l'intention d'écrire une pièce de théâtre avec cette même trame. Cela reste visible dans la composition du roman, car si l'on en enlève les larges monologues contemplatifs de **Juha** et **Marja** (au cours desquels, d'ailleurs, Aho décrit admirablement la vie intérieure des personnages), le récit, composé des descriptions du décor ou de situations se poursuit par un dialogue qui intervient net, rompant avec les descriptions événementielles.

Mais ce n'est ni l'histoire de **Juha**, ni sa composition qui contribuent à en faire un des chefs-d'œuvres de son auteur et de la littérature finnoise du début de ce siècle. Le plus important est la langue utilisée par Aho, le choix original des mots — le finnois a une plus grande richesse de synonymes que beaucoup d'autres langues — et surtout la licence dans l'organisation de ceux-ci à l'intérieur de la phrase. Tous ces éléments donnent au texte un goût frais et inimitable. Sa force poétique, que la traduction française a bien rendue, est visible avant tout dans les passages descriptifs, tandis que les dialogues paraissent assez étranges. Pour concrétiser cette idée, j'ai extrait, au hasard, quelques éléments de dialogue (p. 99 de l'édition française) avec une traduction en langue normale entre parenthèses :

— Haasta, **Marja**. (Pûhu, **Marja**).

— Mitä ma sitten haastan ? Mistä sitten puhuisin ?

(1) Cf. Fiches Bibliographiques (N.D.L.R.).

- Sano sukusi. (Kerro suvustasi/perheestäsi.)
- Ei ole sukua minulla. (Ei minulla ole sukua.)
- Ai, orpo olet? — Eikä kotia? (Ai, olet siis orpo? Eikö sinulla ole kotiakaan?)
- Koti oli. (Oli minulla koti.)
- Ei ole enää? Polttiko kotisi? (Mutta ei enää? Polttiko hän/Shemeikka/kotisi?)
- Ei polttanut, vaan kun siitä kerran lähdin, ei ole enää kotini. (Ei polttanut, mutta koska lähdin sieltä, se ei enää ole kotini.)
- Lähdit mielelläsi? (Lähditkö sieltä mielelläsi?)
- Sieltä aina ikävöin. (Ihävöin aina sieltä pois.)
- Oliko iso kotisi? (Oliko kotisi isokin?)
- Oli tavallinen, lehmä viisi ja hevonen. (Kohtalainen: viisi lehmää ja hevonen.)
- Ja semmoisesta lähdit? (Ja sellaisesta lähdit?)
- Hennoit mielelläsi heittää? (Saatoit jättää sen noin vain?)
- Mitä maammosi? Mitä taattosi? (Mitä äitisi, mitä isäsi siitä arvelevat?)
- Eihän sillä maammosi, eikä taattoa, kun on orpo. (Eihän hänellä ole äitiä eikä isää, koska hän on orpo. Peut aussi être compris: Eihän sillä, joka on orpo, ole äitiä eikä isää.)

C'est un dialogue entre Marja et ses compagnes caréliennes. Ces dernières sont les représentantes du groupe le plus vivant, le plus animé de toutes les tribus de Finlande. Aho a réussi à obtenir la vitesse du débit des mots en utilisant des phrases courtes, inachevées, incomplètes, à l'encontre des règles grammaticales, d'une manière possible à peine et seulement dans la langue parlée, laissant de côté l'objet, le prédicat ou même le sujet quand on parle d'une tierce personne. Il ne se sert pas du dialecte carélien mais il choisit instinctivement des mots rares ou typiques des gens de cette région, ce qui lui permet d'atteindre ce ton si particulier.

Dans cet extrait on peut d'ailleurs trouver une phrase qui vaut la peine d'être étudiée de plus près :

- Hennoit mielelläsi heittää.

Il s'agit d'une réplique dite par une des compagnes caréliennes. Hors de son contexte elle n'a aucune signification. Le verbe « heittää », rarement utilisé dans le sens « d'abandonner », « quitter », demande un objet ici absent ; les mots « hennoit » (hennoa = pouvoir, avoir le cœur de) et « mielelläsi » (avec ton plaisir) s'unissent assez mal car ayant des significations presque contradictoires. Quelle est donc la fonction de cette phrase — et pourquoi convient-elle, d'ailleurs, très bien à l'oreille finnoise ? On peut remarquer, qu'elle n'est compréhensible qu'en accompagnement de la réplique précédente qu'elle répète librement, ainsi que le vers-refrain confirme la signification du vers principal dans les poèmes du Kalevala. Et, en fait, on y peut même trouver tous les signes d'un vers parfait kalévalien ; huit syllabes, dont les accents et les durées se placent correctement selon les règles de la vieille poésie carélienne, aussi bien que l'allitération qui explique le choix du verbe « heittää » au lieu de « jättää ». Et si l'on applique ce point de vue aux autres dialogues, on peut comprendre l'organisation, souvent étrange, des mots et les tournures, parfois curieuses, des phrases qui tendent à se rapprocher de la langue kalévalienne.

Parce que plein de finesses caractéristiques de l'originalité de la langue finnoise, le texte de Juha est difficile à pénétrer pour un étranger. Aussi faut-il féliciter Lucie Thomas d'avoir osé tout d'abord, mais aussi réussi à mener à bien une telle aventure.

Avant de clore cet article il est bon de signaler quelques licences poétiques prises par Aho quant aux convergences entre le roman et la vérité historique à propos du village d'Uhtus et de la célèbre famille des poètes caréliens, les Shemeikkas. S'il est vrai qu'Uhtus était un des villages importants de poètes ce n'était pas celui des Shemeikkas, qui habitaient beaucoup plus au sud, dans le village de Suistamo. Accessoirement, remarquons également, qu'une grandefamille carélienne n'était pas habituellement un séraï !

Complétant le rayonnement dû à sa valeur littéraire intrinsèque il ne faut pas oublier quelle a été l'influence de Juha sur la vie artistique en Finlande. N'insistons pas sur le film qui en fut tiré par Toivo Särkkä dont l'intérêt aujourd'hui est plus historique qu'artistique, mais arrêtons-

nous plutôt sur les rapports de l'œuvre littéraire avec les musiciens. Le livre offrait une histoire simple mais dramatique. Clairement composé, avec des personnages schématiques, il apparut immédiatement comme pouvant présenter les qualités requises pour devenir un excellent livret d'opéra.

Ce fut Aino Ackté, la fameuse cantatrice finlandaise, qui se pencha la première sur le problème de cette adaptation. Fidèle à la trame elle se contenta de la simplifier encore pour la réduire, schématiquement en trois actes et six tableaux. Sibelius caressa plusieurs années durant le projet de le mettre en musique. Faute d'arriver à éclaircir ses propres problèmes relationnels avec la forme musicale de l'opéra, il dut y renoncer. Ce fut plus tard Aarre Merikanto qui le mit le premier en musique. Bien qu'ache-

vée en 1922, l'œuvre ne fut jamais jouée du vivant du compositeur. Mise en scène en 1963, elle prit immédiatement place dans l'histoire de la musique finlandaise comme le chef d'œuvre incontestable du répertoire lyrique national. Malgré de nombreuses influences, notamment celle de la musique de Puccini, l'opéra, par son expression et sa force mérite plus que la caractérisation d'œuvre nationale.

Leevi Madetoja, presque parallèlement, s'y intéressait également, et en 1934, présentait son propre Juha, sur un livret beaucoup plus proche du texte initial d'Aho. A l'occasion de sa récente reprise, on a pu constater que ce second Juha restait non seulement en retrait dans la propre production de Madetoja (dominée par son opéra Pohjalaisia), mais aussi face à la production de Merikanto.

# Centenaire de Tammsaare

## Point de vue d'un Finlandais

Force m'est d'avouer humblement que, d'une manière générale, nous autres Finlandais, nous ne connaissons pas suffisamment bien la vie culturelle de notre peuple frère. Certes, nous avons nombre d'experts qui s'y connaissent, voire sont à même de lire les auteurs estoniens en langue originale, mais le grand public pourrait et devrait être mieux averti de ce qui se passe outre-Golfe.

Où puiser des renseignements ? Eh bien, juste avant la dernière guerre, on a traduit en finnois le *Lühikene eesti kirjanduslugu* de Friedebert Tuglas. Plus d'un quart de siècle plus tard, en 1965, a paru la traduction de l'*Histoire de la littérature estonienne* d'Arvo Mägi. Et tout dernièrement, M. Toivo Kuldsepp, lecteur d'estonien à l'Université de Juväskylä, a publié un livre sur les rapports littéraires entre la Finlande et l'Estonie.

Mais bien avant la parution de ces ouvrages de vulgarisation, nous avions à notre disposition des éléments pour nous faire une idée de la vie des lettres au sud de la Finlande. Dès l'aube de notre indépendance, la fameuse romancière finlandaise Aino Kallas, épouse du diplomate estonien Oskar Kallas, fit paraître un recueil d'essais intitulé la *Jeune Estonie*. L'un des principaux essais y est consacré à Tammsaare. Mais dix ans plus tôt déjà, lors de la sortie des *Grandes enjambées* de Tammsaare, Aino Kallas en avait rédigé un compte rendu. Ainsi, c'est elle qui la première a présenté aux lecteurs finlandais ce romancier éclairé et intelligent, chercheur d'une vérité sans ambages, qui en était alors à ses débuts seulement.

A vrai dire, il ressort de l'appréciation d'Aino Kallas que le sobre Tammsaare, « le plus dénué d'imagination et le plus doté d'instinct réaliste », ne comptait pas encore aux auteurs préférés de la Finlandaise. Au fond, il ne pouvait pas en être autrement : tandis que l'Estonien soutenait que « l'homme est plus vif et plus réaliste que la plus belle parole », n'était-elle pas elle-même protagoniste de « l'Eros qui tue », au style haut en couleurs ! Pourtant, elle est revenue encore une fois à Tammsaare. De Londres, où son époux

était en poste, elle écrivit en 1929, après la parution en finnois du *Propriétaire de Kõrboia*, qu'elle avait suivi à cœur joie le succès de cet ouvrage ; elle reconnaissait avec plaisir qu'elle s'était trompée dans son jugement antérieur.

Cinq années plus tôt que le roman précité, une anthologie finnoise de nouvelles estoniennes avait vu le jour : elle contenait, entre autres, la « Journée importante » de Tammsaare. Le *Propriétaire de Kõrboia*, lui, fut accueilli avec des cris d'allégresse. D'après l'auteur Viljo Kojo, il s'agissait là d'un roman marquant dans la littérature européenne. Les fameux critiques R. Koskimies et Lauri Viljanen en rendirent compte dans nos deux plus grands journaux. Le dernier, qui est lui-même éminent poète, constata que ce chef-d'œuvre entre en parallèle avec les plus belles descriptions finlandaises de la vie champêtre.

Tous les deux critiques firent le vœu que *Vérité et justice* — dont les deux premiers volumes seulement étaient sortis jusqu'alors — voie le jour en finnois. Ce vœu s'est accompli trois ans plus tard : le premier tome en parut en 1932, traduit par Erkki Reijonen, grand admirateur de Tammsaare et dont on connaît la correspondance avec l'Estonien. Les meilleurs souhaits des critiques, unanimement élogieux, l'accompagnèrent dans les foyers des lecteurs finlandais. Vilho Suomi plaça *Vérité et justice* au premier rang de la littérature mondiale : « Ayant lu cet ouvrage on se sent plus riche qu'avant, on a la sensation d'avoir ressenti quelque chose de totalement nouveau et d'original. Le roman de Tammsaare est une vaste et puissante épopée. »

Quelques-uns de nos plus grands auteurs rendent eux aussi compte de cette œuvre. D'après Elmer Diktonius, un des précurseurs de notre poésie moderne de langue suédoise, l'Estonien avait créé une épopée paysanne dense et pourtant aux accents lyriques, où tout vit et meurt : pierres et souches, animaux et hommes. Il ajoute que tout ce que la terre peut contenir dedans ou dehors y est relevé avec sagacité et humeur.

Mika Waltari, qui connaît aujourd'hui un vif succès en France avec *Sinouhé, l'Égyptien*, consi-



dère **Vérité et justice** comme la pierre angulaire des lettres estoniennes. A l'instar de Reijonen, il le compare aux **Sept frères** d'Aleksis Kivi et fait état de la grandeur de Tammsaare en tant que peintre de l'âme humaine et des mœurs rurales ou citadines. L'intérêt pour la culture du peuple frère s'était éveillé chez Waltari dès ses années de lycéen.

Unto Seppänen, conteur-né, peintre de l'isthme de Carélie à la verve humoristique et joviale, frappe juste en avançant : « Lisez ce roman, pensez-le / Voyez la magie de sa simplicité merveilleuse / » Tammsaare lui-même s'est en effet demandé : « Comment créer avec la parole la plus simple une goutte humaine qui refléterait la mer de l'humanité ? »

On a eu le tort de ne traduire en finnois que le premier et le dernier volumes de **Vérité et justice**, même si l'auteur a résumé dans un sommaire le contenu des trois tomes manquants. Les Français sont privilégiés parce qu'il peuvent lire en leur langue la totalité de cet ouvrage magnifique, qui donne un aperçu du développement du peuple estonien dans le premier tiers de notre siècle.

Nos plus éminents critiques ont rendu compte également de la nouvelle traduction, sortie en 1935. Viljanen compare Tammsaare à Sillanpää. A l'avis de Waltari, cette œuvre représente le sommet de l'art narratif estonien, tandis que, pour Palola, elle aurait une place d'honneur dans la littérature de n'importe quel pays.

Le cinquantenaire de Tammsaare eut déjà un certain retentissement auprès de nos experts, mais le grand public l'ignorait encore. En revanche, on a célébré avec quelque éclat son anniversaire, dix ans plus tard : c'était désormais un auteur connu et apprécié. Dans les articles qui lui ont été consacrés à ce propos, on donne une image d'ensemble de son œuvre, seulement partiellement traduite en finnois.

Mais c'est après le décès de l'auteur que parut, dans le périodique littéraire **Valvoja-aika**, le résumé le plus vaste et le plus complet de l'œuvre

del'Estonien, dû à August Annist : « Tammsaare en tant qu'écrivain européen ». Anniste présente largement aussi les derniers ouvrages de Tammsaare et souligne son importance pour le développement de la littérature estonienne. Du point de vue de l'étendue et de la justesse de ses estimations, cet article appartient à ce qu'il y a de meilleur en finnois sur Tammsaare, bien qu'on ait écrit sur lui aussi bien plus tard, dernièrement l'année en cours.

Vers la même époque que l'étude d'Annist, parurent d'autres présentations, dont deux dans **Suomen Kuvalehti**, à grande diffusion. Il y eut une description du foyer de Tammsaare, par Elsa Heporauta, et son interview par Elsa Haavio. C'est cette dernière et Annist qui ont œuvré le plus activement pour faire connaître la littérature estonienne en Finlande.

Après la guerre, Tammsaare et son œuvre sont tombés chez nous dans un oubli relatif et tellement immérité. On a néanmoins traduit encore quelque chose de lui et des comptes rendus ont vu le jour. Cette année de fête, des articles ont paru pour le célébrer.

Les contemporains finlandais de Tammsaare l'ont souvent comparé à Sillanpää, Waltari, Väinö Linna, Volter Kilpi, etc. Cependant, on n'a jamais encore étudié son influence sur la littérature finlandaise. Autrement aussi, le message de l'Estonien est parfois de brûlante actualité : « Dans le monde des machines, l'homme est devenu de plus en plus petit, il s'est perdu lui-même, le temps est venu de rechercher l'homme, le temps est venu de le faire grandir pour que, aveuglément et sans volonté, il ne succombe pas aux machines... »

Tammsaare nous a légué un conseil à suivre : « Une chose est nécessaire, c'est de croire en soi. Cela détermine la destinée des peuples et des individus. »

Aimo SAKARI

# De la contrastivité : méthodes, travaux et résultats

par M. Tukia (\*)

L'analyse contrastive est considérée par les pédagogues et les linguistes comme le meilleur moyen d'aboutir à un enseignement des langues qui dépasse les méthodes basées sur les grammaires, conçues à l'origine pour l'analyse sémanco-logique de la langue maternelle de l'élève. La finalité de ce nouveau type de grammaire est d'élaborer un programme d'étude dans lequel l'accent est mis sur les différences structurelles entre la langue maternelle et la langue cible, différences qui causent des interférences phonétiques, lexicales et syntaxiques dans l'idiolecte d'un locuteur étranger.

En consultant les bibliographies et les tables des revues spécialisées on s'aperçoit rapidement du petit nombre, sinon de l'inexistence des études contrastives français-finnois dans le domaine de la syntaxe et de la lexicologie (1). Cette lacune est encore plus frappante si on compare le nombre de ces études contrastives (2) à celles qui sont faites en hongrois-français par les deux équipes travaillant l'une à Paris, l'autre à Budapest, actuellement réunies en congrès à Paris (3). Il existe pourtant un domaine dans lequel un certain nombre d'approches contrastives franco-finnoises ont été faites : c'est celui de la phonétique. C'est aussi un domaine particulièrement actuel grâce à la récente parution du travail de Veijo V. Vihanta, intitulé **Les voyelles toniques du français et leur réalisation et perception par les étudiants finnophones**. Si c'est justement la phonétique qui a donné le plus de résultats dans le champ de l'investigation contrastive, c'est sans doute qu'elle est particulièrement apte à répondre aux exigences scientifiques propres à la contrastivité. Ces tâches peuvent être définies, d'après J. Perrot, par quatre points : a) analyse précise et contrastive des structures de chaque langue. b) Etude du comportement des deux langues dans l'exploitation de leur matériel dans les messages, ce qui constitue le champ principal de l'investigation. c) Organisation des enquêtes sur les fautes qui indiquent les secteurs où il y a des contrastes. d) Conclusions pédagogiques qui permettent de bâtir une pédagogie se servant des résultats des études contrastives. (4)

Si c'est la phonétique qui a produit le plus de résultats correspondant à ces exigences, ce n'est pas l'effet d'un hasard mais cela est dû au caractère propre de cette branche de la linguistique. Les études phonétiques partent bien des hypothèses phonologiques, mais ces structures phonématiques obtenues à priori et simplifiées au point de n'être souvent que des grilles opérationnelles sont étudiées en détail par les méthodes de phonétique expérimentale dans leurs réalisations accidentelles. Une telle étude se place nécessairement au niveau du message et ne tient pas seulement compte de l'axe paradigmatique, comme le fait la phonologie, dite fonctionnelle, mais aussi et surtout de l'axe syntagmatique. En effet, sur l'axe paradigmatique deux phonèmes virtuellement opposables entre eux dans un entourage donné peuvent être équivalents, même si un locuteur oppose un /a/ finnois à un /a/ français. Sur l'axe syntagmatique deux phonèmes phonologiquement équivalents ne sont pas forcément égaux. L'un pouvant être porteur d'un signifié suprasegmental, l'autre non, et n'oublions pas qu'il suffit d'un très léger décalage dans l'articulation, pour donner l'impression de l'accent au destinataire. Ce sont justement ces secteurs où se trouvent les contrastes de type suprasegmentaux qui sont étudiés par les méthodes de la phonétique expérimentale afin de dégager les propriétés des phonèmes des deux langues dans les différentes positions syntagmatiques. Une étude de ce type n'est pas un raffinement paralinguistique et non fonctionnel, tout au contraire, elle est avec l'analyse des erreurs par les tests de perception la base même d'une pédagogie contrastive.

La première étude finlandaise en phonétique contrastive est **Finnish and English Vowels** que Kalevi Wiik publiait à Turku en 1965 (5). Bien qu'elle ne traite pas du français, il est difficile de la passer sous silence à plusieurs titres. D'abord elle est la seule étude phonétique complète des voyelles du finnois se servant

---

(\*) Attaché de recherche C.N.R.S., Paris.

des méthodes électro-acoustiques modernes, ensuite elle dresse une typologie de la phonologie contrastive de type « universel » et elle est considérée par certains phonéticiens comme le modèle même de l'analyse contrastive (6).

La typologie formelle de la phonologie contrastive de Kalevi Wiik est basée sur un examen des différents types d'erreurs que peut faire un étudiant qui essaierait de rendre phonématique le continuum sonore de la langue cible et qui ne connaîtrait que le système de segmentation inhérent à sa langue maternelle. Les causes des interférences (14 en tout) sont groupées en trois sections. I. **Les différences physiques** : un son n'existe pas dans la langue maternelle mais existe dans la langue cible. II. **Les différences relationnelles** : deux sons acoustiquement similaires existent bien dans les deux langues mais sont des composants d'un seul phonème dans l'une (variantes libres) et forment deux phonèmes distinctifs dans l'autre. III. **Différences distributionnelles** : deux phonèmes existent dans les deux langues mais ne peuvent pas se trouver dans la même position sur l'axe syntagmatique (7).

Dans la partie de son investigation qui traite des différences physiques des phonèmes du finnois et de l'anglais, Wiik analyse environ 4.000 sonagrammes produits par dix informateurs, cinq de chaque langue. Il opte pour un corpus (de 350 à 400 mots) dans lequel les lexèmes sont mis dans une phrase cadre « What does the word... mean? ». Pour la segmentation de durée il choisit la méthode définie par Pettersson et Lehiste (8). Le point de mesure des fréquences des trois premiers formants sur l'axe temporel est basé sur le point cible du premier formant et dans les cas où le point culminant d'aucun des formants n'est localisable, la base de mesure est choisie arbitrairement au milieu temporel du phonème. On peut considérer l'étude de Wiik comme quasi exhaustive sur le plan acoustique aussi bien que linguistique. Dans son travail on trouve la position des formants (9) des vocoïdes (en tenant compte de la durée (10) et de l'accentuation) ainsi que celle des deux segments des diphtongues. Wiik rassemble les champs de dispersion, les moyennes arithmétiques et les limites phonématiques des trois premiers formants dans des tableaux très lisibles et facilement comparables. Il discute les phonèmes des deux langues dans une optique

pédagogique en expliquant les erreurs de perception (11) à partir des données acoustiques.

Nous rapportons ici, parmi les résultats de Wiik, la moyenne de la position des formants des vocoïdes accentués du finnois (12). D'après les résultats de Wiik les voyelles phonologiquement longues ont une dispersion des formants plus « diffuse ». Les premiers segments des diphtongues ont des positions de formants à mi-chemin entre les monophthongues accentuées et les voyelles longues. La moyenne des formants des deuxièmes segments des diphtongues est similaire à celles des monophthongues brèves.

En 1968 paraît la première étude (13) en phonétique contrastive finnois-français effectuée également à l'Université de Turku par Lauri Lindgren et intitulée : **L'interférence des systèmes phonémiques français et finnois** (14). Ce travail, assez restreint, est basé sur un test de perception des phonèmes du français, conçu par E. Companys et F. François (15) et destiné aux étudiants étrangers. Ce test d'identification a été soumis à 38 étudiants (16) qui doivent choisir parmi trois lexèmes en opposition par un phonème celui qui correspond à leur perception.

La méthodologie choisie par Lingren est celle de l'analyse des erreurs. Toutefois toutes les interférences possibles entre les phonèmes du français ne sont pas examinées. Ce manque d'exhaustivité provient de la conception du test, inadapté à l'analyse complète des interférences des finnophones. Le test basé plutôt sur le système vocalique minimal que maximal du français (17) laisse sans examen toutes les oppositions entre les voyelles mi-fermées, mi-ouvertes de type /o/ /œ/ « peu/peur ». Une partie des autres oppositions entre les voyelles orales, comme celles entre /i/ et /e/ et /e/ et e muet et /o/, est également omise. Ces omissions sont regrettables, comme le souligne l'auteur, du point de vue de l'étude contrastive finnois-français. En effet, en finnois il n'existe que trois degrés d'opposition d'aperture contrairement au système français où il en existe quatre. Il est évident que les étudiants finnophones ont au moins autant de difficultés à maintenir ces oppositions entre les voyelles mi-ouvertes que la jeune génération parisienne.

Les résultats de l'étude de Lindgren montrent que les voyelles mi-fermées /e ø o/ du français sont perçues trop fermées par les étudiants

finlandais. Cela est surtout vrai pour /o/ qui dans la phonémisation des finnois est en distribution complémentaire avec /u/ ; c'est /u/ qui est perçu à la place de /o/ dans 52 % des cas. Une partie des voyelles postérieures sont perçues comme plus antérieures, particulièrement o ouvert que les finnois ont confondu avec /œ/ dans 41,2 % des cas, ce qui n'est pas étonnant vu l'évolution de la langue qui tend à transformer o ouvert plus antérieur surtout à Paris. Comme on pouvait s'y attendre l'identification des voyelles nasales est également malaisée pour les finnois. Le finnois possède bien des voyelles nasalisées par l'assimilation consonantique, mais contrairement au système français, la partie nasalisée de la voyelle est perçue comme un trait distinctif de la consonne nasale coarticulée avec elle. Les interprétations erronées des voyelles nasales vont en grandissant avec la diminution de l'aperture de la voyelle. Pour Lindgren c'est la plus grande aperture qui empêche la confusion ; les faits le prouvent également : opposition entre /a/ oral et nasal 0 % des confusions par contre les e oraux et nasaux sont confondus dans 16 % des cas.

L'analyse des résultats du test de perception permet à l'auteur de tracer un triangle vocalique indiquant les interférences phonémiques que font les sujets finnois en français. Les hypothèses que présuppose un tel triangle, dans lequel les deux systèmes sont en fait superposés, ont été vérifiées par les méthodes de la phonétique expérimentale. Pour trouver les zones de fréquence renforcées dans le spectre des voyelles finnoises, Lindgren se sert des résultats de Wiik et, pour le français, de ceux de Pierre Delatre (18) qu'il a pris soin de vérifier lui-même. Il établit les moyennes des deux premiers formants (19) ainsi que le champ de leur dispersion. La superposition des diagrammes donne des indications sur l'origine de la plupart des interférences. On peut regretter que le caractère restreint de l'étude ne permette pas une discussion contrastive détaillée.

La deuxième partie de travail de Lindgren est consacrée aux résultats du test sur les consonnes. Ses résultats correspondent aux remarques phonologiques de Kallioinen (op. cit.) sur les difficultés de prononciation des finnois. Comme on pouvait s'y attendre ce sont les sifflantes pré-dorso-alvéolaires /s/ et /z/ avec les fricatives chuintantes post-alvéolaires (chou/joue) qui sont

le plus souvent confondues (20). Le nombre des erreurs est important aussi pour l'identification des paires minimales opposées entre elles par le trait sonore /sourde des occlusives de type palais/ balais. Curieusement ce sont surtout les occlusives sourdes qui sont entendues comme sonores : /p k t/ sont identifiées comme /b/ 19,5 % /g/ 16,5 % /d/ 7,9 %. Chiffres qu'on peut considérer encore comme bas, quand on connaît l'extrême difficulté des finnois de maintenir ces oppositions en français. Pour le moment nous ne pouvons pas donner des causes phonétiques des interférences entre le consonantisme français et finnois ; le domaine de ces interférences reste inexploré.

L'année 1978 a apporté une contribution très importante à l'analyse contrastive finnois-français et à l'étude de la phonétique française en général. Cette contribution est due à Veijo V. Vihanta de l'Université de Tampere et intitulée **Les voyelles toniques du français et leur réalisation et perception par les étudiants finnophones (22)**. L'étude de Vihanta est claire est complète sans pour autant perdre de vue sa finalité linguistique. Ce sont les qualités même de ce travail qui rendraient présomptueux un compte rendu qui se voudrait exhaustif. Il ne nous reste d'autre solution que d'inviter à la lecture de l'ouvrage et d'en tracer les grandes lignes. La méthode choisie par Vihanta est différente de celle de Wiik et de Lindgren. Il ne compare pas deux systèmes vocaliques analysés séparément mais étudie les propriétés phonétiques et la perception du français des Français par les Finlandais, et du français des Finlandais par les Français. C'est une méthode qui examine la production globale des étudiants dans la langue cible, et c'est cette production qui est ensuite comparée à celle des parlants natifs. L'investigation de Vihanta peut être schématisée en quatre points : I. Choix d'un système vocalique parmi les interprétations phonologiques différents. II. Comparaison phonologique des deux systèmes à la lumière des études antérieures pour dégager les hypothèses d'interférences. III. Étude de la structure spectrale, durée et la nasalité des voyelles françaises produites par les Français et les Finnois en délimitant les contrastes entre les deux réalisations. IV. Tests de perception : identification des voyelles françaises, réalisées par les informateurs Français, par les étudiants Finnois et vice versa.

Comme la plupart des romanistes Vihanta adopte le système du parlé parisien cultivé comme norme, tout en se demandant comment définir la prononciation cultivée, ce qui nécessite une définition de la culture elle-même. Autrement dit, comment choisir parmi les prononciations parisiennes celle qui est la norme ? Tâche fort difficile en effet. Après l'examen des différents systèmes vocaliques du français, basés sur les oppositions phonologiques, et dans lesquels le nombre de phonèmes varie de dix à seize, l'auteur conclut que le français comporte au moins treize voyelles dans la position accentuée. Les phonèmes abandonnés sont a-postérieur (âme), voyelle nasale antérieure labiale /œ/ (humble) et l'opposition basée sur le chronème entre « faite/fête ». E muet est abandonné pour des raisons distributionnelles.

Toutefois les **magister dixit** des manuels ont été vérifiés par Vihanta à l'aide d'un test de perception (23) dans lequel un groupe de contrôle français identifie des énoncés produits par les informateurs français. Les résultats du test justifient ce choix. L'opposition entre a-postérieur et antérieur, ainsi que celle de type « faite/fête » n'est ni produite ni identifiée qu'exceptionnellement. Il s'avère que les oppositions entre les voyelles mi-fermées, mi-ouvertes sont très instables. L'opposition la mieux conservée, d'après les vérifications de Vihanta, se trouve entre o fermé et o ouvert avec seulement 14,2 % d'identifications erronées. La persistance de cette opposition est explicable par le fait que ce sont deux traits aperture et antériorité plus grandes, qui lui servent de base. En faisant abstractions des oppositions de ce type il est possible de schématiser les systèmes français et finnois (voir tableau en note 25). Les voyelles nasales a o e et la durée phonologique des phonèmes du finnois n'apparaissent pas dans le tableau).

Dans l'étude instrumentale Vihanta se sert de deux corpus différents. La durée phonologique est étudiée à part, dans une étude préliminaire, à partir d'un corpus lu par les enseignants de français, dans lequel les lexèmes se trouvent dans une phrase cadre (25). Les voyelles qui s'opposent par la durée phonologique dans la position accentuée sont présumées être les suivantes : les nasales, e-ouvert, a-postérieur et /ø/ et /o/. Ces oppositions sont parfaitement maintenues par les informateurs français et neutralisées par les finlandais, à l'exception des

voyelles nasales dont la durée est « doublée » par rapport aux orales dans la réalisation des deux groupes (26). L'auteur suppose que le maintien de ces oppositions de type cote/côte, que l'évolution de la langue tente de neutraliser, est dû à la phrase cadre, fait incontestable. Une autre raison est certainement l'idiolecte particulier des informateurs, tous enseignants de français.

Ces résultats sont totalement renversés dans le deuxième corpus de Vihanta. Dans ce corpus, servant à l'analyse spectrale et aux tests de perception, les informateurs sont huit étudiants, âgés de 19 à 27 ans, et tous natifs de Paris. C'est un choix plus justifiable dans ce type d'étude. Il permet la comparaison de deux groupes homogènes, et puisque l'analyse contrastive sert à la pédagogie universitaire et est basée en partie sur la réalisation des étudiants étrangers il est préférable de choisir comme norme le parlé qui correspond effectivement à la position socioculturelle des étudiants. Une autre norme, la diction de théâtre, par exemple, ne pourrait être qu'inadéquate. De plus le choix des informateurs jeunes dans les études diachroniques donne plus de longévité aux résultats.

Le deuxième corpus, composé de 157 phrases « naturelles » de type : « C'est une petite côte/cote, comme vous savez », montre que la durée ne peut plus être considérée comme un trait distinctif pour les voyelles orales du français, exception faite de l'opposition entre /a/ postérieur et antérieur. On peut toutefois discuter si cette opposition peut être encore considérée comme fonctionnelle dans le sens **étroit** du terme, car c'est sur l'axe syntagmatique qu'elle devient le signifiant portant des connotations sur l'âge et l'appartenance sociale du locuteur. Par contre les résultats de Vihanta confirment que les voyelles nasales accentuées s'opposent aux orales par leur quantité. Cette opposition est la seule opposition de durée respectée par le finnois qui réalisent, ici comme en général, des voyelles bien plus longues que les informateurs français.

Le corpus servant à l'analyse spectrale se compose de 91 voyelles accentuées, est produit par huit informateurs de chaque langue dont la moitié du sexe féminin. Un choix rare et important car la majorité des étudiants de français en Finlande sont des femmes. Les difficultés propres à l'analyse des voix dont la fréquence du fondamental est haute, ont été résolues en réalisant

deux spectres de filtrage large par vocoïde, l'un à 300 Hz. et l'autre à 600 Hz. Le nombre total des spectres analysés par Vihanta s'élève à 1.350. Contrairement à Lindgren, Vihanta analyse aussi le troisième formant. Là où Wiik basait ses mesures sur la valeur cible du premier formant, Vihanta préfère le deuxième, en considérant qu'il fait mieux ressortir l'influence consonantique et permet de trouver le point cible des formants du vocoïde avec plus de certitude.

Les hypothèses d'interférence que pose Vihanta sont liées principalement à l'aperture, à la nasalité distinctive et à la quantité phonologique et phonotactique du français des Finlandais. Comme on le sait les quatre degrés d'aperture du français face au trois en finnois, devraient imposer aux finnophones une redistribution des degrés d'aperture de toutes les voyelles. La quantité phonologique liée à la distribution des énoncés en groupes rythmiques et aux consonnes allongeantes, dont une partie n'existe pas en finnois, devrait être une autre cause des interférences majeures avec les voyelles nasales.

L'analyse acoustique qu'effectue Vihanta confirme ses hypothèses de travail. Le premier formant des informateurs finnois est plus haut, sauf pour les voyelles mi-ouvertes, ce qui indique une articulation trop ouverte dans le français des Finnois. Par exemple, comme le pensait déjà Lindgren /i/ et /u/ des Finnois correspondent presque à /e/ et /o/ des Français. Le deuxième formant des voyelles antérieures labialisées est plus haut chez les Finnois que chez les Français, ce qui résulte d'une plus faible labialisation. Ici encore les finnophones transposent l'articulation propre à leur système directement en français, en retrécissant simplement l'orifice labial au lieu de le projeter en avant. Le o-ouvert est plus nettement antérieur chez les français que chez les finlandais. Le fait confirme l'évolution du français parisien, dans lequel l'opposition entre /o/ et /œ/ voyelles mi-ouvertes « porc/peur », basée sur le trait postérieur/antérieur, est en train de se neutraliser. Les champs de dispersions des formants des voyelles mi-ouvertes, mi-fermées indiquent que cette opposition, maintenue par les enseignants, est neutralisée par les étudiants finnophones. Par exemple pour les informateurs français la moyenne du premier formant de /œ/ (62 Hz est plus haute que celle de /o/), alors que la fréquence du premier formant dans le français des Finnois est égale pour les deux voyelles, ce qui est le signe d'une aperture égale.

La structure spectrale des voyelles nasales indique que les Finlandais différencient plus nettement /ô/ et /â/ nasaux. Les réalisations des Finlandais contrastent avec celles des Français également par le fait qu'elles ont une partie pré-nasale très longue, 20 % de la durée de la voyelle au moins, face à une partie pré-nasale des voyelles françaises de 8 % en moyenne. Les voyelles finnoises ont également souvent une partie orale postnasale de 4 à 10 % de la durée totale du phonème, phénomène qui n'existe pas dans les réalisations françaises. En somme la partie nasale des Finnois est plus brève que celle des Français qui nasalisent pratiquement toute la voyelle. Ce trait est encore accentué par le fait que les nasales, comme tous les phonèmes ont une durée plus longue dans la réalisation des Finlandais.

L'étude de Vihanta comporte un grand nombre de tests de perception et d'évaluation. Les résultats de ces tests correspondent tout à fait aux résultats de l'analyse acoustique. Les paires minimales les plus difficiles à identifier pour les Finnois sont en français celles qui sont basées sur l'opposition mi-fermée/mi-ouverte. Les voyelles mi-fermées sont entendues souvent comme fermées et a nasal comme o nasal. Cette erreur se retrouve également dans la prononciation des Finlandais. Ce sont les voyelles mi-fermées des Finnois qui ont été jugées les plus mauvaises dans le test d'évaluation par les Français. En somme, même après quatre années d'études de français, dont une à l'Université, c'est le vocalisme du finnois qui est directement transposé par les étudiants en français, en y rajoutant les voyelles nasales indispensables pour la transmission du message.

La publication de l'étude de Vihanta constitue un important pas en avant dans la recherche contrastive franco-finlandaise aussi bien que dans les études diachroniques du français moderne. Elle montre clairement qu'il est indispensable de passer par la phonétique instrumentale et par les tests de perception pour établir comment une langue se comporte dans la réalisation de la parole et pour analyser les interférences qu'effectue un étudiant dans une langue seconde. Une simple analyse phonologique ne saurait suffire. Malgré le chemin déjà tracé, il reste encore bien des études contrastives à réaliser, surtout dans la syntaxe et la lexicologie. La même constatation garde aussi son sens en phonétique. C'est

une étude contrastive acoustique des consonnes du français et du finnois qu'il faudrait maintenant entreprendre en se servant de la méthode employée par Vihanta.

## NOTES

(1) Les études effectuées sous la forme de travaux de maîtrise dans les Instituts de Philologie Romane des Universités finlandaises ne sont diffusées qu'exceptionnellement.

(2) Les premiers travaux sont publiés dans le tome XI (1974) de la Revue d'Etudes Finno-Ougriennes.

(3) Ce colloque est organisé par le Centre d'Etudes Finno-Ougriennes de l'Université Paris III et par l'Académie des Sciences de Hongrie avec la participation du C.N.R.S.

(4) Problèmes méthodologiques en description contrastive par J. Perrot In Etudes Finno-Ougriennes, tome XI, p. 227.

(5) Dans Annales Universitatis Turkuensis, série B, tome 94, 192 pages, 69 tableaux et diagrammes illustrant notamment la position des moyennes de formants, champs de dispersion, identification et durée des phonèmes. 120 Sonagrammes, bibliographie de 81 auteurs.

(6) Par ex. R. Gsell. Communication orale, dans le colloque sur la recherche scientifique à l'Université Paris III.

(7) a) Dans les différences physiques (Physical differences) est classée l'absence de substance acoustique d'un phonème ou d'une partie du phonème dans l'une ou les deux langues en contraste. Par exemple l'absence de fricative dentale de l'article « the » anglais cause des identifications phonétiques en /f/ ou en /s/ par les finnophones. Ou au contraire l'identification et la réalisation d'un phonème comme phonème de la langue Y, inexistant dans la langue X. Un cas de ce type d'interférence arrive quand les Finnois remplacent la voyelle de « bird » par /ö/ finnois, un phonème qui n'existe pas en anglais.

b) Dans les différences relationnelles (relational differences) sont classées les interférences

de deux sons similaires qui existent dans les deux langues mais qui sont par exemple en opposition dans l'une des langues et variantes libres dans l'autre. Par exemple un Japonais aurait des difficultés à identifier /r/ et /l/ du finnois parce que la substance acoustique de ces deux consonnes ne sert qu'à un phonème segmentable dans sa langue.

c) Dans les différences distributionnelles sont classées les difficultés dues à la coarticulation et à la redistribution des phonèmes sur l'axe syntagmatique. Par exemple un Finnois aurait du mal à prononcer le lexème français « extra » à cause du groupe consonantique.

(8) Petterson & Lehiste in **Duration of Sullable Nuclei in English**, JASA volume 32. 1960.

(9) Rappelons que vocoïde et contoïde sont les termes phonétiques équivalents à voyelle et consonne.

(10) En finnois la durée des consonnes et des voyelles a une fonction distinctive. Le chronème est transcrit dans l'orthographe par une double lettre. Voici en un exemple :

tuli = le feu  
tuuli = le vent  
tulli = la douane

(11) Pour ces tests Wiik a demandé aux lycéens de transcrire en orthographe finnoise (phonologique) des énoncés anglais.

(12)

	F1	F2	F3		F1	F2	F3
i	340	2355	2935	ö	510	1705	2440
e	500	2070	2685	u	400	780	2555
ae	675	1825	2650	o	535	985	2425
y	340	1920	2415	a	710	1345	2505

(13) Il est paru en 1966 un article intéressant de Vilho Kallioinen sur les problèmes d'enseignement du français basé sur une analyse phonologique intitulée : **Finnois et français : comparaison de deux systèmes phoniques**, Etudes Finno-Ougriennes, tome III, p. 52-62.

(14) Publié dans la série **Publication of phonetics departments of the University of Turku**. No 4 mai 1968. Exemplaires ronéotypés, 25 pages incluant 14 tableaux.

(15) Test appelé TANP et commercialisé par B.E.L.C., 9, rue Lhomond, Paris-5<sup>e</sup>.

(16) D'après l'auteur les sujets testés sont « en majorité » de langue finnoise et étudiants de première année de français à l'Université. Tous connaissent des langues secondes diverses.

Erreurs d'identification des voyelles orales de plus de 7 % :

e-muet perçu comme e-ouvert 7,1 %

/o/ perçu comme /y/ 7,1 %

/ø/ perçu comme /o/ 7 %

e-ouvert perçu comme e-muet 7,9 %

e-muet perçu comme /e/ 8,8 %

o-ouvert perçu comme /œ/ 41,2 %

/o/ perçu comme /u/ 52,6 %.

(17) Le système minimal du français se compose de 10 phonèmes vocaliques indispensables pour se faire comprendre. Le maximal de 15 phonèmes. cf. Malmberg **Phonétique française**, p. 36.

(18) **In Comparing the Phonetic Features of English German Spanish and French**, Heidelberg, 1965.

(19) Exemples : les moyennes des formants par Lindgren, obtenues à partir d'un corpus de parole naturelle comportant des voyelles accentuées et inaccentuées. Le nombre d'informateurs est « d'une vingtaine » de parisiens. L'étude ne comportant pas de chiffres exacts, ces données sont relevées du diagramme . /a/ F1 650, F2 1350 Hz, /i/ F1 290, F2 2150 Hz, /u/ F1 320, F2 950 Hz.

(20) Le système finnoise ne comporte qu'une consonne /s/ de ce type.

(21) L'opposition occlusive sonore/sourde n'existe pas en finnoise.

(22) **Les voyelles toniques du français et leur réalisation et perception par les étudiants finno-phones**. Dans la série *Studia philologica*, Jyväskyläensia, volume 12, 1978, 263 pages avec de nombreux tableaux illustrant notamment la durée intrinsèque, le champ de dispersion et les moyennes des formants des vocoïdes français. Sonagrammes, corpus, fiches signalétiques des informateurs et tableaux relevant des tests de perception. Bibliographie de 110 auteurs.

(23) Le matériel de ce test est composé de 68 énoncés à identifier de type : « Ne parlons plus de lame/l'âme, s'il te plaît ».

(24)

	antérieures		postérieures	
	non-lab	lab	non-lab	lab
fermées	i	y		u
mi-fermées	e	ø		o
ouvertes	ae			
	a (français)		a (finnois)	

(25) 129 lexèmes dans la phrase cadre : « Le mot... est facile à comprendre ». Corpus analysé par Minograph.

(26) Par ex. le rapport entre a antérieur-postérieur est de 1 à 1,88 et entre o ouvert et fermé de 1 à 1,6.



# Quelques réflexions personnelle, suppositions et supputation, à propos du naïf dans l'art et pour servir à une interprétation de l'œuvre d'Erkki Salmenhaara

par **Henri Claude Fantapié** (\*)

dédié aux E.S.

**Il se passe en ce moment, à mon propos une chose assez originale : je suis accusé de m'être laissé passer pour un fou — alors que je suis aussi raisonnable que vous et moi** (1)

Si de longue date la peinture naïve a occupé une place de choix tant parmi les créateurs que dans le monde du commerce de l'art, il n'en a jamais été de même pour la musique.

Mais définissons les termes et posons-nous la question : existe-t-il un domaine musical où il soit possible de parler de naïveté ? De plus, celle-ci peut-elle être ramenée à un phénomène qui puisse permettre une esthétique comparée avec la peinture ?

Essayons tout d'abord de dégager les grandes lignes de l'art naïf au travers de ce que nous connaissons, c'est-à-dire grâce à l'exemple particulier des peintres. Très schématiquement et en procédant par élimination, nous dirons tout d'abord que l'art naïf n'est pas un art populaire ; les naïfs sont des francs-tireurs de l'art, des originaux qui ne font pas école, ce qui empêche tout classement historique et toute insertion dans un mouvement quelconque. Cette notion est d'importance car elle situe les peintres naïfs en dehors de leur époque, ce qui ne veut pas dire d'ailleurs qu'ils l'ignorent systématiquement (signalons toutefois, l'existence de deux cas particuliers tels que l'Ecole Naïve des peintres yougoslaves et les rapports que l'on peut établir entre les naïfs et le mouvement surréaliste).

L'art naïf ne peut pas non plus être considéré comme un art primitif : celui-ci fait référence à une transmission constitutive entraînant une évolution dans le temps donc à une modification lente tant de l'esprit que de la lettre allant vers

des interpénétrations d'influences extérieures, voire une intégration dans le mouvement artistique général.

L'art naïf n'est pas non plus un art folklorique, ce qui sous-entendrait l'insertion organique d'une répétitivité, liée elle-même à une tradition étroitement intégrée dans un contexte social et humain très précis.

Enfin, il paraît inutile de s'attarder sur une possible conjonction de l'art naïf et de l'académisme, celle-ci n'étant concevable que dans le cas d'un naïf commercial, non sincère qui, s'il peut exister, est à rejeter totalement comme le serait un travail de faussaire.

**Il ne peut rien comprendre des choses de la vie, un rien le rend rêveur.**

Au rappel de ces quelques notions ici présentées comme des évidences, il est convenu de considérer l'art naïf avant tout comme une rencontre entre le rêve et la réalité, exprimée grâce à une technique originale. Celle-ci peut être en totale contradiction avec les systèmes en cours au même moment, donc ne devoir que peu à la culture acquise c'est-à-dire aux techniques relevant aussi bien de l'académisme que du modernisme au moment où l'œuvre naïve est créée.

**Signe des temps : les artistes sont devenus des gens de métier ; les amateurs sont devenus des artistes.**

Délaissions maintenant le problème esthétique pour mieux cerner le monde d'où sont issus les naïfs ; ce sont en général des employés, des petits

---

(\*) Chef d'orchestre, compositeur.

(1) Erik SATIE : écrits divers.

fonctionnaires, des paysans, créateurs du dimanche, individuels qui ne côtoient pratiquement jamais le monde de l'art, créent apparemment d'une manière totalement spontanée et naturelle ; ils n'ont jamais appris de technique et possèdent une culture souvent rudimentaire (ce qui ne signifie pas que ces créateurs soient sans technique ni culture, mais celles-ci sont avant tout personnelles et n'ont que peu de rapports avec les notions traditionnelles que l'on attribue à ces mots). L'impression dominante qui se dégage de leur œuvre est celle de l'insertion du monde de l'enfance s'exprimant au travers d'une sensibilité d'homme mûr (...)

**Toute ma jeunesse on me disait : vous verrez quand vous aurez cinquante ans. J'ai cinquante ans. Je n'ai rien vu.**

(...) transfert qui privilégie la sensibilité au détriment de la technicité d'école.

**Soyons artistes sans le vouloir**

**L'Idée peut se passer de l'Art**

**Méfions-nous de l'Art il n'est souvent que de la virtuosité**

Est-ce à dire qu'il faudra tenir compte de la maladresse comme d'un critère possible ? Certes non : la sincérité enfantine peut admettre ce que nous, adultes, appelons maladresse ; par contre, chez le créateur mûr, la technique d'expression établit un compromis entre la bonne volonté créatrice, le désir d'exprimer ce que l'on ressent, la spontanéité et une intellectualisation des sources, mêlant étroitement réel et fantasme, selon des règles personnelles au seul créateur. Celles-ci sont bien établies et non dues au hasard ; elles aboutissent à l'épanouissement d'une technique originale où le symbolisme pourra trouver assez souvent un fertile terrain d'élection.

**Quiconque habite une tour est un touriste.**

C'est ce compromis qui va établir la délicate frontière entre le vrai et le faux naïf, entre la démarche originale, naturelle, ressentie, et la combinaison intellectuelle de signes issus de l'enfance ; en ce sens il est permis de penser que le mouvement naïf a produit les chefs-d'œuvres de l'amateurisme.

**D'une seule voix je crie : Vivent les amateurs !**

A première vue, il semblerait que le naïf musical ne soit qu'un épiphénomène apparu très

tardivement dans l'histoire. La réalité est que le naïf musical a sensiblement moins l'occasion d'être mis en évidence qu'en peinture et ceci pour plusieurs raisons : certaines qui sont inhérentes à l'art musical et à la difficulté de son expression et de sa diffusion ; d'autres qui concernent les structures commerciales qui régissent le marché de la musique.

Organiquement l'œuvre musicale, temporelle, diffère en tout de l'objet pictural, entier et définitivement délimité par son support. Seul art parmi tous les autres, il doit affronter des conditions spécifiques ; la partition n'est, en effet, qu'un support incomplet et tant qu'elle n'est pas interprétée on peut dire qu'elle n'existe qu'en puissance, c'est-à-dire pas du tout pour l'éventuel auditeur. Traditionnellement, la musique dépend tout d'abord de ce que nous appellerons un créateur primaire : le compositeur, et d'un créateur secondaire : l'interprète ; ce qui nous permet de dire qu'une partition sitôt écrite, échappe au compositeur pour se trouver confrontée à un double problème : sa diffusion (qui passe inexorablement par son édition graphique) par un intermédiaire : l'éditeur ; et sa re-création par un interprète, lui-même en butte aux tracasseries surnoisées des détaillants au bout de la chaîne ; l'organisateur doublé de l'imprésario qui tous deux n'ont en général que de lointains rapports avec les problèmes qui nous préoccupent, mais dont l'alliance avec la critique nous conduit dans des chemins souvent nauséux.

**Nous engageons vivement nos amis à mourir avant d'avoir vu ces horreurs.**

Mais, loin des circuits professionnels de la musique, tout comme en peinture, il a de tout temps existé des compositeurs amateurs. A la différence de son collègue peintre, et hors des milieux des musiques primitives, traditionnelles et folkloriques, le compositeur amateur n'a que peu de chances d'être remarqué par quiconque.

Où risquons-nous de le trouver ? Art élitiste, la musique s'est toujours adressée à des catégories bien spécifiques de la population ; les sociétés primitives, les catégories rurales, ouvrières, possédaient leurs propres musiques ; le compositeur amateur de musique savante sera donc, pour des raisons socio-culturelles, rarement issu des mêmes couches sociales de la population que le peintre du Dimanche. Est-ce à dire que cette appartenance va le favoriser ? Bien au contraire car il

se heurte au processus de diffusion que nous évoquions (à moins qu'il ne soit à la fois, compositeur et interprète ce qui ne résout d'ailleurs pas le problème de la postérité de son œuvre). Quel est l'avenir d'une partition qui n'existe que sous sa forme manuscrite, souvent unique, signée par un inconnu dans le Gotha des marchands de la musique ? Il est facile d'imaginer que, sitôt écrite, l'œuvre est déjà morte ; après, dans le meilleur des cas, l'accomplissement d'un certain trajet, de dossier en malle, de malle en grenier pour finir dans quelque indifférent autodafé.

Mais heureusement pour notre démonstration, tous les dossiers entassés dans les greniers poussiéreux n'ont pas encore brûlé, et le curieux peut y faire d'étonnantes découvertes. Personne ne s'étant jusqu'à présent penché sur cet aspect de la vie d'éventuels « musiciens du dimanche » du siècle dernier, pharmaciens, médecins, notaires ou fonctionnaires, ce n'est que par hasard, et grâce à une thèse consacrée aux mânes grand-paternelles par une petite fille respectueuse, que j'ai pu prendre connaissance des compositions musicales d'Allyre BUREAU, bourgeois intrépide et imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle qui écrivit de nombreuses pièces pour piano dont, entre parenthèses, la thématique lui aurait été inspirée au cours de séances de spiritisme. Celles-ci constituent, en leur fraîcheur naïve s'exprimant en un langage harmonique, mélodique et rythmique incontestablement spontané, la preuve de l'existence d'une création musicale parallèle aux circuits traditionnels comportant les caractéristiques indubitables de l'existence, de tous temps, de compositeurs naïfs, ignorés non seulement par l'histoire officielle, mais aussi par la petite histoire.

**Si la musique ne plaît pas aux sourds, même s'ils sont muets, ce n'est pas une raison de la méconnaître.**

Avant d'en arriver à des témoignages plus évidents de l'existence de créateurs musicaux naïfs, une courte parenthèse nous sera nécessaire pour différencier un phénomène qu'il ne faudrait surtout pas assimiler au mouvement naïf, je veux parler des formes musicales empruntant à l'imitation ou à la description qui vont d'Orazio VECCHI à Camille SAINT-SAENS, en passant par BIBER, JANEQUIN, Michael HAYDN, et accessoirement VIVALDI, BACH ou BEETHOVEN, parfois enrichies de symbolisme, d'impressionnisme ou d'expressionnisme. Il est bien évident

que ces modes d'expression sortent de notre sujet car ils ne représentent qu'un détournement — plus ou moins heureux — se rapprochant par là-même de la parodie, voire de la caricature, plus que d'une création sensible spontanée. Dans le domaine graphique, ces œuvres se rattachent clairement aux peintures d'un ARCIMBOLDO par exemple.

**Qui a établi les vérités régissant l'art ?**

**Qui ?**

Cette parenthèse définitivement refermée, venons-en rapidement aux premiers phénomènes de naïfs musicaux aujourd'hui reconnus.

Nous ne nous étendrons pas outre mesure sur leur cas, si nous voulons consacrer une partie de cet article à celui qui en est l'origine. Je me contenterai de renvoyer le lecteur à l'œuvre de deux personnalités dominantes du monde musical du début de ce siècle : Erik SATIE (1866 - 1925) et Charles IVES (1874 - 1954).

Tous deux, est-ce une coïncidence, suivent de près le Douanier ROUSSEAU ; tous deux apparaissent également à un tournant de l'histoire de la musique et il est intéressant de constater que les milieux littéraires et artistiques qui les entourent diffèrent sensiblement ; tous deux enfin, apparaissent comme des personnalités sans lendemain, même si maints procédés d'écriture que l'on peut découvrir dans leur œuvre ont été depuis réutilisés par de plus jeunes compositeurs.

Leur formation musicale, l'évolution de leur œuvre, leurs techniques très particulières font de ces compositeurs les naïfs les plus indiscutables qu'ait connus l'histoire de la musique. SATIE et IVES, tout comme, à un degré moindre, Modeste MOUSSORGSKI ou Léos JANACEK appartiennent à une race de révolutionnaires du langage musical, non seulement parce qu'ils refusent — parfois avec violence — tout académisme, mais parce qu'ils contribuent puissamment à faire éclater le cadre du langage de leur époque. Leur utilisation en particulier de procédés non-scolastiques tels que collages (superposition de thèmes différents), coqs-à-l'âne, répétitivité apparemment gratuite, refus d'une esthétique plaçant en premier la recherche du beau académique, volonté de dévoyer le sens symbolique traditionnel de l'expression musicale ; tous ces éléments les situent en marge des créateurs « normaux » pour en faire plus des rêveurs curieux de la vie qui les

entoure que des créateurs soucieux de se situer par rapport aux valeurs reconnues du monde de la musique.

### **Les enfants aiment les choses nouvelles.**

Par leur attitude, SATIE et IVES remplissent simultanément leur double rôle de poète et de révolutionnaire car si ni l'un ni l'autre ne firent à proprement parler école, leur attitude plus que leur œuvre, leur manière de se situer par rapport à la technique, au matériau musical, à la vie musicale eurent un profond retentissement sur les générations qui les suivirent ; d'autant qu'on ne peut s'empêcher de les replacer dans leur temps pour s'apercevoir que les écoles de cette époque charnière ne sont rien moins que le contraire de l'esprit naïf (post-Wagnérisme, impressionnisme, post-romantisme, musique sérielle et dodécaphonisme).

Après eux, force nous est de constater que les cas de naïveté musicale ne sont plus aussi évidents. Avec Darius MILHAUD et Francis POULENC, la rouerie fait son apparition et même le génial Igor STRAWINSKY dans ses œuvres les plus déroutantes n'a jamais été un naïf. Et si de nos jours, de nombreux compositeurs les redécouvrent, tous à l'exception d'un John CAGE, renouent plus avec la lettre qu'avec l'esprit ; Steve REICH, Philip GLASS appartiennent à cette catégorie ; ils modifient le sens de leur œuvre ainsi que les intentions en normalisant l'exceptionnel, banalisant l'original, codifiant l'ingénu, érigeant des particularismes idiomatiques en système, conférant par la même occasion à leur œuvre une intellectualisation qui rompt l'équilibre du compromis originel.

### **Parmi les musiciens, il y a les pions et les poètes.**

Il est cependant en Finlande un compositeur qui, avec une démarche aux antipodes de celle de John CAGE, semble renouer avec cette attitude.

Erkki SALMENHAARA est né en 1941 ; à l'inverse du naïf type, ses études générales, musicales et littéraires sont non seulement sérieuses et approfondies, mais brillantes. Un peu de violoncelle puis très tôt l'Académie SIBELIUS où il travaille la composition avec Joonas KOKKONEN ; Vienne, ensuite, où il suit l'enseignement de Gyorgy LIGETI. Diplômé en 1963, il étudie parallèlement, esthétique, philo-

sophie, musicologie, matière en laquelle il acquiert son doctorat. Depuis 1975, il est professeur à l'Université d'Helsinki, Président de l'Association des Compositeurs finlandais (jusqu'en 1977) et de l'Association des Orchestres finlandais. Il a également écrit un nombre relativement important d'essais, de traités et d'analyses musicales.

Bref, c'est une personnalité officielle, reconnue et indiscutable, mais — et n'est-ce point là le principal ? — son œuvre repose visiblement sur une série de malentendus nés des incompréhensions de la plupart des critiques.

**Eloge des critiques : J'ai fait l'an dernier plusieurs conférences sur « L'intelligence et la musicalité chez les animaux ». Aujourd'hui je vous parlerai de « L'intelligence et de la musicalité chez les Critiques ».**

**C'est à peu près le même thème, avec modifications, bien entendu.**

Il faut dire qu'il y a de quoi se tromper, car son œuvre n'apparaît pas de prime abord comme celle d'un naïf, et ceci d'autant plus que ses premiers essais semblent relever d'une attitude foncièrement opposée.

Très imprégné par l'enseignement qu'il reçoit, il subit considérablement l'influence de Joonas KOKKONEN, influence qui est sensible dans la sonate pour violoncelle et piano de 1960/69 et la sonate pour piano n° 1 de 1965/66 et se traduit par une écriture d'un sage néo-classicisme, tempéré de ce que j'appellerai un lyrisme finnois ; puis celle de Gyorgy LIGETI au travers du quintette pour vents de 1964 de la 2<sup>e</sup> symphonie de 1963-64-65 et des élégies 1 et 2. Hors de ces voies, les autres œuvres de jeunesse apparaissent aujourd'hui beaucoup plus comme des tentatives de destruction d'un Cédipe académique que comme l'affirmation d'un tempérament original dans un système cohérent. C'est le cas des œuvres de Musique Electroacoustique réalisées en 1967, tels que white label ou information/explosion. Simultanément quelques autres influences secondaires transparaissent çà et là, telles que celles de Max Reger (in sonate pour violoncelle et piano), de Belà Bartok (Die portugiesin 1970/72) ou — bien entendu — de Jean Sibelius (Symphonie n° 4 de 1971/72).

**Il y a trois sortes de critiques : ceux qui ont de l'importance, ceux qui en ont moins ; ceux qui n'en ont pas du tout. Les**

deux dernières sortes n'existent pas : tous les critiques ont de l'importance.

Ce furent ces premiers essais qui permirent à l'observateur perspicace d'annoncer le révélationnaire n° 1 de la musique finlandaise de l'après-guerre, prédiction que l'on retrouve encore souvent, y compris dans un article du MONDE consacré récemment à la musique finlandaise, mais qui a tendance, il est vrai, à disparaître des études des critiques et musicologues d'aujourd'hui, en Finlande, généralement désorientés par les œuvres les plus récentes d'Erkki SALMENHAARA.

**Avant d'écrire une œuvre, j'en fais le tour, en compagnie de moi-même.**

Avant de poursuivre, il paraît utile d'établir un tableau de l'œuvre, afin d'en mieux suivre la progression — ou peut-être même plutôt : la régression, nous nous expliquerons plus tard sur ce terme — qui va mener Erkki SALMENHAARA des balbutiements rageurs des œuvres électroniques vers un système cohérent. Et naif.

#### ŒUVRES MUSICALES.\*

1957-1960 : 17 Petites pièces, (piano, Fazer).

1960-1964 : 3 mélodies japonaises, (chant/piano).

1) The fine rain (TAKAHASHI).

2) After the kiss (R. MIKI).

3) In the blue sky (YAMAMURA).

1960-64-69 : Sonate pour violoncelle et piano, (Fazer).

1961 : (+) Trio à cordes (violon, alto, violoncelle).

1961-1964 : (+) Pietà (Lassi NUMMI), (chant/piano).

1962 : (+) Concerto « Nove improvvisazione », (piano/orchestre).

1962 : (+) Cantate « La clarté vibrante » (BAUDELAIRE), chant/instrum.

1962 : (+) « Suoni successivi » pour 2 pianos préparés (aléatoire).

1962-1963 : (+) « Crescendi » Symphonie n° 1 (orchestre).

1963 : (+) « Pan et Echo » percussions (électronique).

1963 : (+) « Composition » pour Ferrophone (aléatoire).

1963 : (+) « Composizione » pour quatuor à cordes.

1963 : (+) Concerto pour 2 violons et amplificateur (aléatoire).

1963 : White label (électronique).

1963 : Elégie n° 2 pour double quatuor à cordes (Pan).

1963 : (+) « Composizione 3 », violon, clarinette, guitare, bande magn.

1963-1965 : Elégie n° 1 pour flûtes, 2 trompettes, contrebasse.

1963-1966 : Symphonie n° 2 (orchestre, Yleisradio).

1962-1964 : Lenore (Anja KOSONEN), (chant piano).

1) Meret Loivenevat.

2) Jokin Lintu.

3) Sypressi Metsä.

4) Lenore.

1963-64-66 : Symphonie n° 3, (orchestre).

1964 : (+) Chaconne (orchestre).

1964 : Catullus amans (CATULLUS) (chant/piano).

1964 : Quintette pour vents.

1964 : 3 mélodies françaises (chant/piano).

1) Le ciel (VERLAINE).

2) Sensation (RIMBAUD).

3) La beauté (BAUDELAIRE).

1964 : Kuun Kasvot (la face de la lune), (chœurs, Fazer). (Pentti SAARIKOSKI).

1965 : Toccata (orgue, Fazer).

1965 : Elégie n° 3 (violoncelle).

1965-1966 : Le bateau ivre, poème symphonique (orchestre).

1965-1966 : Sonate n° 1 (piano, Fazer).

1966 : « Suomi-Finland » poème a-symphonique (orchestre).

1967 : Intrada (orgue).

1967 : BFK 83 — poème symphonique (orchestre).

1967 : Information-explosion (électronique).

1967 : Prélude, « iskelmä » et fugue (flûte, Fazer).

1967 : « La fille en mini-jupe », poème symphonique (orchestre).

1967 : Elégie n° 4 (alto).

1968 : 2 poèmes (Anselm HOLLO) (voix et piano).

- 1) Heart's ease.
- 2) L'indienne.

1968-1969 : Requiem Profanum, solistes, cordes, orgue et piano.

- 1) Introït.
- 2) La mort des amants (BAUDELAIRE).
- 3) Le voyage (BAUDELAIRE).
- 4) La mort des pauvres (BAUDELAIRE).
- 5) Polyphonie (DROITS DE L'HOMME/ESPRIU/REQUIEM).

1969 : (+) Etude pour clavecin.

1969 : Prélude, interlude et postlude (orgue, Fazer).

1970 : (+) Pieni Merenneito (ballet).

1970 : 3 scènes de nuit (violon/piano, E.F.M.).

- 1) Clair de lune.
- 2) Oiseaux de nuit.
- 3) Chaconne.

1970 : Syyskuu Romaniassa (Pentti SAARIKOSKI), (chant/piano).

- 1) Luen kirjettäsi.
- 2) Sinun silmissäsi.
- 3) Niin kaunista on.
- 4) Mieleni puhtaus.
- 5) Sinun suusi on joki.

1971 : Symphonie n° 4 « Nel mezzo del cammin di orchestre nostra vita... » (2<sup>e</sup> version 1972).

1971 : « Illuminations », poème symphonique (orchestre).

1971 : Quatuor (flûte, violon, alto, violoncelle).

1971 : « Da leidet der Hase im Walde Not » (chœurs d'hommes, Fazer).

1971 : (Solmu NYSTRÖM).

1971 : Ricercata (orgue, Fest. Lahti).

1971 : Canzona (orgue).

1971 : Canzonetta (orchestre d'élèves) (cordes, E.F.M.).

1971 : Leggenda (harpe).

1971 : « And the fire and the rose are one » (2 violons).

1970-72 : « La Femme portugaise » (Robert MUSIL) (opéra).

1972 : « Kocab » (piano).

1972 : Sonatine en sol mineur (2 violons).

1973 : Sonate n° 2 en si majeur (piano).

1973 : Concerto pour cor et orchestre.

1974 : Satumaisessa metsässä (HANNELE) (mélodies).

- 1) Satumaisessa metsässä.
- 2) Matka.
- 3) Rakenna, tuhoa !
- 4) Olen yksin.

1974 : Canzona pour petit orchestre.

1975 : Sonate n° 3 en fa dièse mineur (piano).

1975 : Intrada pour petit orchestre.

1975 : « Poema » pour violon et cordes

1976 : Thème et variations sur le nom de Erik TAWASTSTJERNA (piano).

1977 : Missa profana (Erkki SALMENHAARA et Teivas OKSALA) (chœurs).

1977 : Selene (Pentti SAARIKOSKI) (chant/piano).

- 1) Nukke.
- 2) Kukitan hänet.
- 3) Ennen kuin lähden.
- 4) Selene.

1977 : Quatuor à cordes n° 1 en ré mineur (E.F.M.).

## NOTES

1) Les œuvres précédées du signe (+) ont été retirées du domaine public par le compositeur. Nous avons toutefois tenu à les mentionner car elles ont toutes fait, en leur temps, l'objet soit d'une exécution publique, soit d'une diffusion radiophonique.

2) N'apparaissent pas dans ce catalogue les œuvres purement radiophoniques ou n'ayant servi que de musique d'accompagnement (pièces de théâtre, etc...) telles que MAAN AURINKO ou AGGRESSIO (1968). Seul reste le poème symphonique LE BATEAU IVRE qui, bien que pouvant simultanément comprendre le texte d'Arthur RIMBAUD et une partie visuelle télévisée, existe en version purement symphonique.

3) Dans l'œuvre de 1967, le terme « iskelmä », pratiquement intraduisible en français a été laissé dans la langue originale. La traduction

anglaise : « Pop-song » donnée sur la partition par l'éditeur est infidèle, tout comme le serait le terme français le plus proche : « rengaine ». On peut toutefois se référer très exactement au mot allemand « schlager » pour avoir une idée précise du sens de l'expression.

4) Les éditeurs des œuvres de Erkki SALMENHAARA sont

FAZER — Helsinki.

Editions Françaises de Musique — Paris.

PAN — Helsinki.

YLEISRADIO — Helsinki.

Les manuscrits nombreux, propriété du compositeur peuvent éventuellement être consultés pour la plupart au MUSIIKIN TIEDOTUSKUS à Helsinki.

---

**J'avoue cher Maître que l'idée d'analyser une œuvre comme celle que j'ai sous les yeux m'épouvante puissamment. Je n'ai pas l'esprit qu'il faut, non plus que l'habitude ; car j'ai toujours procédé avec les œuvres comme avec les hommes par sympathie ou son contraire, n'étant pas plus physionomiste qu'analyste.**

**Je ferai de mon mieux.**

Classer les œuvres d'Erkki SALMENHAARA selon des critères esthétiques précis nécessiterait une analyse détaillée qui dépasserait le but que nous nous sommes fixés dans cet article. Il paraît, par contre, plus intéressant de proposer à l'éventuel auditeur une possibilité d'écoute et d'interprétation au second degré d'une œuvre qui se révèle peu au premier abord ou du moins qui présente un visage trop lisse et simple pour ne pas posséder soigneusement dissimulée, une face cachée.

Nous avons évoqué plus haut ce qui est peut être la curiosité majeure qui se dégage de la confrontation d'ouvrages dont l'élaboration s'étend sur près de 21 années : le malentendu et donc l'existence, dans la musique même, d'une possibilité de lectures multiples. Nous nous réservons la possibilité d'établir une autre fois une compilation des écrits que cette musique a provoqué. Timo MAKINEN et Seppo NUMMI

(in Musica Fennica — Ed. OTAVA), Einojuhani RAUTAVAARA sur les ondes de la Radio Finlandaise, Jacques LONGCHAMPT, dans l'article du MONDE que j'évoquais plus haut ont tous quatre montré la difficulté d'appréhension d'une telle œuvre et plus encore, son inclassabilité. Selon eux, il apparaîtrait une multitude d'Erkki SAMENHAARA qui serait selon les uns un incompréhensible conservateur, selon les autres un individualiste révolutionnaire ; peut-être ont-ils tous raison d'ailleurs. En fait la situation est incompréhensible si l'on n'examine pas l'œuvre d'Erkki SALMENHAARA avec un minimum de recul.

**L'Artiste n'est qu'un rêveur, en somme ; le critique, lui, a la conscience du réel, et la sienne, en plus (...). Celui qui a dit que la critique était aisée n'a pas dit quelque chose de bien remarquable. C'est même honteux d'avoir dit cela ; on devrait le poursuivre, pendant au moins un kilomètre ou deux.**

Recul n'est d'ailleurs peut-être pas le mot exact, mais faute d'un mot approprié nous nous contenterons pour l'instant de celui-ci. Il est en effet vain de vouloir essayer de comprendre l'esthétique musicale d'Erkki SALMENHAARA au travers de la seule analyse musicale de son œuvre ; celle-ci, nécessaire, ne s'avérant pas suffisante. Mais, pour mieux expliquer notre pensée, opérons dans l'ordre.

Pour résumer la démarche créatrice d'Erkki SALMENHAARA à travers les 66 œuvres déjà recensées nous dirons que, sur le plan du langage nous assistons à un curieux phénomène de régression. Au cours des années 1950, la vie musicale finlandaise s'est largement ouverte aux mouvements d'avant-garde, tout en découvrant par la même occasion les œuvres des compositeurs de l'École de Vienne qui apparaissaient pour la première fois de façon régulière aux programmes des concerts. Cet environnement influença un grand nombre de compositeurs. Parmi eux Erik BERGMAN y fut certainement le plus sensible, tandis que Joohas KOKKONEN et Einojuhani RAUTAVAARA n'adoptaient que temporairement les influences extérieures ; les compositeurs de la jeune génération allaient également réagir à cette incitation qui, si elle marqua peu Aulis SALLINEN, impressionna beaucoup plus fortement Paavo HEININEN qui adopta aussitôt les procédés d'écriture sériels

tandis qu'Erkki SALMENHAARA choisissait d'aller travailler avec LIGETI puis se tournait un instant vers Darmstadt. Mais cette situation fut de courte durée. Très vite les programmes de concerts en revinrent à des œuvres au langage moins dérangeant et, tandis que SALLINEN s'installait dans son système de variation cellulaire issu de SIBELIUS, KOKKONEN et HEININEN abandonnaient peu à peu les influences Viennoises, le premier pour un néo-classicisme sage, le second pour un langage chaque jour plus original procédant également de la variation mais dans le cadre sériel ; Einojuhani RAUTAVAARA adoptait tour à tour différents systèmes sans se fixer sur aucun et SALMENHAARA entreprenait d'épurer son langage de manière systématique. Aujourd'hui, sa période « révolutionnaire » apparaît comme étant loin de représenter un moment essentiel mais plutôt un moyen d'exorciser tout ce qui devait l'empêcher d'aller vers son but : la simplicité.

**Après une courte adolescence, je devins un jeune homme ordinairement potable, pas plus. C'est à ce moment de ma vie que je commençai à penser et à écrire musicalement. Oui.**

**Fâcheuse idée !... Très fâcheuse idée !... En effet, car je ne tardai pas à faire usage d'une originalité (originale) déplaisante, hors de propos, antifranaïaise, contre nature, etc...**

Mais voyons les choses de plus près et nous intéressons tout d'abord au seul procédé musical, essayons d'analyser brièvement l'évolution du langage d'Erkki SALMENHAARA.

Avec le recul du temps, les premières œuvres n'apparaissent plus, comme on pouvait le penser alors, comme un tout cohérent, mais comme une constellation d'ouvrages soumis à des influences très diverses. Ces divergences de pensée et de langage vont supprimer, par un phénomène d'élimination, disparaître peu à peu, non sans offrir une résistance certaine, pour ne plus laisser apparaître que les éléments cohérents susceptibles de participer à une direction unique. Ce phénomène, qui passe par une utilisation de différents systèmes pour les éliminer ensuite, au fur et à mesure, et sans qu'ils laissent de traces dans les œuvres ultérieures, nous fera dénommer cette première période : « l'exorcisme ».

Les œuvres préliminaires à cette période vont de 1957 à 1961. Soumise à l'influence de Joonas KOKKONEN, la personnalité du compositeur, si elle s'affirme musicalement dans la Sonate pour violoncelle et piano, ne s'exprime guère par une recherche de langage bien remarquable. Néo-classicisme et pauvreté imaginative en sont les caractéristiques principales. Ce sera pendant la période d'étude avec LIGETI que commencera réellement la carrière créatrice d'Erkki SALMENHAARA et plus particulièrement en 1962 avec la première Symphonie « Crescendi », œuvre qui dérouta la critique autant par sa forme que par son langage. En réalité, tous les procédés idiomatiques que Erkki SALMENHAARA utilisera dans les années 1970 sont présents, mais non épurés, enfouis sous d'autres idiomatismes, moins personnels ceux-là, qui les dissimulent parfois complètement.

Cette première période se chevauche avec celle de la première maturité, puisqu'on peut y adjoindre les essais électroniques réalisés entre 1962 et 1967. Mais en réalité, c'est en 1965 que va commencer la période musicalement la plus riche, du moins celle où le compositeur arrive à obtenir un équilibre lui permettant un essor créateur plus satisfaisant parce que plus personnel. L'influence LIGETI est maintenant parfaitement assimilée et les idiomatismes de langage existant encore disparaissent totalement. Si l'influence KOKKONEN semble subsister, il serait juste de parler de convergence, car il apparaît même que Erkki SALMENHAARA influence à son tour son ancien maître si l'on compare les similitudes existant entre les Bagatelles de 1968/69 du premier et la Sonate de 1965/66 du second. Néanmoins certaines concordances apparaissent encore au travers d'œuvres à dénomination formelle telles la 1<sup>re</sup> Sonate de 1965/66. C'est donc en 1965 que, délaissant la forme académique, Erkki SALMENHAARA franchit un pas important en se tournant vers le poème symphonique dont la conception souple semble plus apte à répondre à ses aspirations expressives. Coup sur coup il écrit en 1965/66 Le Bateau ivre et le poème « anti-symphonique » Suomi-Finland, puis en 1967 BFK 83 et la Fille en mini jupe qui, en son épisode central, cite les premières mesures du Prélude de Claude DEBUSSY « La Fille aux cheveux de lin ». En 1968/69, c'est le Requiem profanum, œuvre que j'assimile à cette série de poèmes symphoniques plus qu'à une conception



(même Brahmsienne) de texte mis en musique. Enfin en 1971 c'est *Illuminations*, peut-être le plus achevé de tous les poèmes de cette période. A cet instant, de 1970 à 1972, son unique opéra *La Femme portugaise* d'après Musil présente le bilan de cette époque, œuvre dont les ambitieuses intentions sont parfois trahies par un langage qui, empruntant trop, ne s'impose pas suffisamment. Une première audition techniquement et interprétativement catastrophique ne permit d'ailleurs pas de lui rendre justice et il est à souhaiter qu'il nous sera donné de ré-entendre cet ouvrage qui, malgré mes précédentes réserves mérite d'être inscrit au répertoire des opéras de Finlande.

C'est à cet instant que le malaise du langage réapparaît, et l'on assiste alors à une deuxième tentative d'épuration qui va à la recherche d'un ascétisme volontaire confinant à la pauvreté. Certaines œuvres deviennent des études d'une sècheresse déconcertante qu'on pouvait déjà deviner dans l'Étude pour Clavecin de 1969 et qui se réalise dans la Sonatine pour 2 violons écrite à Paris en 1972. En même temps, le langage actuel du compositeur apparaît presque épuré ; l'harmonie se simplifie à l'extrême. alors que les superpositions de tierces avaient été l'élément essentiel du langage des poèmes symphoniques, nous en sommes maintenant réduits à la seule utilisation de l'accord parfait. La rythmique confirme son néo-classicisme en utilisant des carrures et des rythmes de plus en plus simples. Les développements encore un peu sensibles, laissent la place à une forme de variation continue par adjonction et modification lente selon le procédé issu de SIBELIUS et que l'on retrouve dans un contexte différent chez Paavo HEININEN, Aulis SALLINEN ou, plus près de nous, dans les œuvres récentes de BERIO. C'est cette évolution qui aboutira logiquement au QUATUOR à Cordes de 1977 ou Erkki SALMENHAARA atteint un palier qu'il ne pourra — si il veut aller plus loin — surmonter qu'en supprimant la polyphonie pour se diriger vers la monodie.

Au cours de cette évolution, un grand nombre d'idiomatismes se sont dégagés, et, devenant essentiels, se transportent d'une œuvre à l'autre, comme si le compositeur ne voulait écrire qu'une seule et immense variation d'une cellule unique, chaque variation n'étant pas un enrichissement mais au contraire un pas vers un appauvrissement plus grand du matériau musical.

La construction tout d'abord : mono-cellulaire, elle se poursuit sans se développer par un principe d'étirement de la cellule initiale sans aucune recherche d'un effet de « tension-détente », évitant ainsi toute culmination en « climax » ce qui, tout particulièrement dans les poèmes symphoniques aboutit à créer une atmosphère étrange, sorte de fond de tableau, de paysage voilé et mouvant dont serait exclu tout personnage central, tout objet susceptible de s'imposer, au détriment de l'atmosphère générale. C'est le moment que le compositeur choisit, quand il veut faire apparaître « autre chose » pour faire appel à un événement extérieur qui vient se plaquer en filigrane ou plus brutalement surimpressionner. Cet élément, collé tout d'abord (la Fille aux cheveux de lin), va ensuite tendre à s'intégrer (BEETHOVEN ou SCHUMANN in Sonates pour piano 2 et 3), s'imposer comme prétexte (Concerto pour violoncelle de DVORAK in Sonate pour piano n° 2), susciter un ouvrage (CHOPIN : Marche Funèbre de la Sonate en Si bémol mineur in POEMA) ou tout simplement imprégner l'œuvre (le 1<sup>er</sup> mouvement de la 6<sup>e</sup> Symphonie de TCHAIKOVSKI et la CANZONETTA pour cordes).

Afin de ne pas transformer cet article en une étude de l'ensemble de l'œuvre d'Erkki SALMENHAARA et pour ne pas le réserver aux seuls initiés du langage musical, nous ne nous étendrons pas sur le langage harmonique, mélodique et rythmique dont se sert E. SALMENHAARA. Quelques exemples musicaux suffiront à celui qui le souhaitera.

Venons en enfin à l'essentiel : la tentative d'explicitation des causes d'un tel langage. Les musicologues estiment qu'une œuvre doit être étudiée en elle-même, indépendamment de toutes les contingences extérieures et que la connaissance des épisodes biographiques ou de la pensée de l'auteur ne doivent en aucun cas influencer sur sa compréhension et son analyse. Voilà malheureusement une théorie qui me paraît inapplicable à notre sujet d'aujourd'hui. En effet c'est en dehors de l'œuvre que j'ai dû chercher réponse à nombre de questions que l'on se pose à son propos ; c'est également par ce biais que j'ose émettre une théorie impliquant la possibilité de l'existence d'une attitude naïve de la part du compositeur.

Si j'en suis venu à professer une telle théorie, c'est par un réflexe plus sensible que rationnel.

Ce fut tout d'abord un certain nombre de concordances, voire d'analogies perceptibles à l'audition, puis seulement ensuite, en essayant d'éclaircir certains points esthétiques qui heurtaient ma propre approche de la compréhension du phénomène créatif musical ; ce fut la discussion qui m'ouvrit de nouveaux horizons. Procédant alors d'une manière que l'on jugera certainement peu orthodoxe (mais il faut reconnaître que le sujet s'y prêtait !) j'ai établi mon postulat et essayé de le faire coïncider avec les caractéristiques du naïf artistique. Les contradictions apparentes disparurent alors l'une après l'autre.

Professionnellement et par sa formation, E. SALMENHAARA peut difficilement être assimilé à un amateur ; cependant sa situation de compositeur, bien que reconnue et on-ne-peut-plus officielle le situe malgré tout en marge du monde des compositeurs finlandais. Même si un grand nombre de ses confrères peuvent paraître jouir d'une situation privilégiée par rapport à leurs homologues occidentaux, il est comme partout ailleurs difficile de vivre en Finlande de sa seule production musicale. Professeur en hiver, E. SALMENHAARA ne compose qu'en été seulement, dans sa retraite de Mustinlahti ; c'est-à-dire qu'en réalité compositeur en titre douze mois par an il ne l'est réellement que pendant trois mois, consacrant le reste de son temps à ses activités de professeur et de musico-logue. De plus, bien que longtemps Président de l'Union des Compositeurs Finlandais, ses relations avec ses collègues restent avant tout d'ordre social, ce qui contribue encore plus à le situer en marge dans le monde des compositeurs de tout poil qui, comme dans tous les pays du monde sont généralement plus intéressés par l'aspect mondain de leur profession que par l'intérêt intrinsèque du phénomène créatif.

**Je suis venu au monde très jeune dans un monde très vieux.**

Venons-en au « compromis » de son œuvre. De par sa formation et en dehors de tout aspect d'interprétation approfondi, on peut supposer que les éléments d'enfance et de rêve sont profondément inhibés sous une culture acquise d'une richesse impressionnante (ce que je ne risquerai pas à affirmer, la personnalité d'E. SALMENHAARA étant, tout autant que son œuvre, difficile à saisir). Mais l'aspect essentiel du compromis dans son œuvre pourrait, en un

sens, être comparé au conflit créateur wagnérien, entre la pensée philosophique et l'expression purement musicale ; car, contrairement aux apparences si le langage et l'expression musicale peuvent sembler être chez SALMENHAARA les éléments naïfs les plus importants, c'est qu'ils sont soumis à une pensée littéraire sous-jacente qui implique des contraintes très perceptibles dans le choix du matériau musical. N'ayant été qu'occasionnellement un compositeur lyrique (si l'on excepte son abondante et souvent remarquable production de mélodies) la majorité de son œuvre est donc instrumentale et il nous faudra pour illustrer notre postulat en rechercher les sources dans deux œuvres, d'ailleurs esthétiquement d'importance inégale : le Requiem profanum et la Missa profana.

Profondément humaniste mais plus influencé par les Droits de l'Homme et par une conception sociale utopique et humaniste que par les principes marxistes, SALMENHAARA semble rêver de participer, au travers de son œuvre et de sa vie à l'élaboration d'un monde meilleur où l'Homme aurait sa place. Cet engagement l'entraîne donc à souvent choisir des textes symboliques de son attitude : Droits de l'Homme, poèmes de Baudelaire ou de Salvador Espriù, textes bibliques ou du rituel religieux détournés — non sans humour — par une habile altération des mots et du sens.

Voyons un peu ce processus dans la Missa profana

**CREDO :**

**Credo in hominem fabrum potentem Investigatorem coeli et terrae, Visibilium et invisibilium, Genitum non factum, consubstantialem viro et feminae Per quos omnia facta sunt, qui evolutus est ex animalis. etc.**

Mais l'apport musical va encore compliquer les choses. Regardez l'extrait du Benedictus présenté ci-contre ; l'harmonisation de cette cadence est particulièrement intéressante car il s'agit maintenant d'un double dévoiement, musical et littéraire à la fois. Sur le texte « in nomine Pacis » (au lieu de « in nomine Patris ») repris avec insistance cinq fois de suite, non seulement la cadence inverse l'ordre naturel de la cadence parfaite académique (V<sup>o</sup> degré — IV<sup>o</sup> degré — I<sup>o</sup> degré au lieu de IV<sup>o</sup> - V<sup>o</sup> - I<sup>o</sup>.) mais alors

exemple de collage : «LA FILLE EN MINI-JUPE» (Poème pour orchestre 1967)  
mes. 83 et suivantes, citation de «LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN» de Claude DEBUSSY :

Musical score for 'LA FILLE EN MINI-JUPE' (Poème pour orchestre 1967), measures 83 and following. The score is for piano and strings. The piano part is marked 'piano' and features a melodic line with grace notes. The string part is marked 'cordes' and features a rhythmic accompaniment with a '4p' (pizzicato) marking. The tempo is 4/4.

exemple de détournement d'oeuvre : POEMA per violino ed orchestra d'archi 1975, mes. 1 et suivantes  
(la mesure 31 citera plus précisément la MARCHÉ FUNÈBRE de la Sonate n° 2 en Si bémol mineur pour piano.)

Musical score for 'POEMA per violino ed orchestra d'archi 1975', measures 1 and following. The score is for violin and strings. The violin part is marked 'violin solo mp espr.' and features a melodic line with a 'v.s.' (vibrato) marking. The string part is marked 'cordes P misterioso' and features a rhythmic accompaniment with a '4p' (pizzicato) marking. The tempo is 4/4, with a quarter note equal to 44 and a half note equal to 88.

mesure 31 et suivantes : ibid.

Musical score for 'POEMA per violino ed orchestra d'archi 1975', measures 31 and following. The score is for alto, bass, and piano. The alto part is marked 'altos' and features a melodic line with a 'mp' (mezzo-piano) marking. The bass part is marked 'bassi' and features a rhythmic accompaniment with a 'mp' marking. The piano part is marked 'piano' and features a rhythmic accompaniment with a 'mp' marking. The lyrics are: 'pa- cis, in no-mi-ne pa- cis, in no-mi-ne pa- cis, in no-mi-ne pa- cis, in no-mi-ne pa- cis, in no-mi-ne pa- cis.' The tempo is 4/4.

que les précédentes répétitions accentuaient l'importance du mot « Pacis » en affirmant son aboutissement sur un accord triomphal de La majeur, la cadence conclusive termine abruptement sur un accord sombre de Ré mineur, l'intrusion d'un Fa bécarré inattendu contredisant le texte (la Paix, attendue, souhaitée, invoquée) et l'affaiblissant en introduisant simultanément un doute intellectuel (symbolisme de la tonalité mineure triste) mais également une maladresse (l'oreille, en fonction de ce qui précède, n'est pas esthétiquement satisfaite par l'arrivée du Fa bécarré ; elle « attend » la résolution en majeur) qui ne s'explique donc que par la volonté d'exprimer un « second-degré » sous le mot Paix, fut-ce au détriment (ou peut-être précisément au détriment) des réflexes esthétiques scolastiques suscités par ce qui précède.

Nous n'irons pas aujourd'hui plus loin dans l'analyse de l'œuvre d'Erkki SALMENHAARA et nous contentant de ce bref survol de cet exemple de la Missa profana, nous nous réservons de développer ultérieurement de manière plus élaborée une étude des techniques de son langage

musical. Nous pourrions ainsi retrouver, hors de tout support littéraire des symbolismes qui seuls peuvent aider à la compréhension des choix du compositeur. Ceux-ci semblent actuellement avant tout dominés par son attitude littéraire et philosophique au détriment d'une pensée esthétique et musicale telle que traditionnellement conçue. Il semble donc que Erkki SALMENHAARA ne veuille pas donner libre cours à une pensée esthétique indépendante ; sa mission de compositeur l'oblige à aller au delà des principes admis d'écriture et pour affirmer son message il choisit de sacrifier la musique pour en faire le support adéquat à sa pensée.

**Le critique est aussi une vigie, une bouée, peut-on ajouter. Il signale les récifs qui bordent les côtes de l'esprit humain.**

Mais quittons ici l'œuvre sur ces exemples et ajoutons que nous avons aussi trouvé de nombreux points de convergence entre les deux E.S. Le petit énoncé qui suit suffira au curieux qui pourra, si le jeu l'amuse, le compléter avec profit :

- **Prenez un objet en trois dimensions. Regardez-le de face, de profil puis de trois-quart et vous obtiendrez :**

#### ERIK SATIE

#### ERKKI SALMENHAARA

- les 3 Gnossiennes
- les 3 Gymnopédies

- \* les 3 Scènes de nuit
- \* la 1<sup>re</sup> Sonate pour piano

- **cherchez les citations musicales :**

- Chopin : le Bal Musette
- la Musique militaire, etc...

- \* DVORAK - MAHLER - SCHUMANN -
- CHOPIN - TCHAIKOVSKI - DEBUSSY, etc...

- **les procédés répétitifs (plus ou moins vidés de toute signification expressive).**

- **une recherche de la simplicité jusqu'à cotoyer l'indigence :**

- Socrate

- \* Sonatine 2 violons
- \* Etude pour clavecin
- \* Prélude, Pop tune et fugue

- **Un message religieux ou humaniste :**

- Rose-Croix

- \* Missa profana - Requiem profanum

- sens du nocturne et de l'expression du rêve (leurs œuvres les plus « expressives » à tous deux) :

— Nocturnes	* Kuun Kasvot
— Gymnopédies	* 3 scènes de nuit
— Gnossiennes	* Nocturne de la 3 <sup>e</sup> sonate piano.

- introversion caractérielle se traduisant par une recherche de textes lyriques symboliques :

— attirance pour Mæterlinck (Princesse Maleine)	* Musil (La Femme portugaise)
---	-------------------------------

et simultanément l'utilisation de textes reflétant des idées philosophiques très générales (Missa profana) mais pouvant être présentés avec un langage confinant à la pauvreté comme pour en renforcer le message (Socrate)

- recherche du « 2<sup>e</sup> degré » :

— Parade (ballet)	* Suomi - Finland (poème anti symphonique).
— Mercure	

Mais arrêtons là une énumération qui, sans l'appui des textes sonores devient vite fastidieuse.

**Le vrai sens critique ne consiste pas à se critiquer soi-même mais à critiquer les autres.**

Au cours de cette étude, j'ai soigneusement évité de porter tout jugement sur l'œuvre et sur sa valeur esthétique. Introduire des critères subjectifs ou chercher à replacer l'œuvre par rapport au monde musical contemporain aurait été passionnant mais relève d'une autre démarche que celle que j'ai souhaitée. Mais la musique d'Erkki SAMENHAARA n'est pas de celle que l'on peut écouter avec une oreille froide. Tout au plus souhaitons que ces quelques pages pourront contribuer à une écoute différente.

**Croyez-vous qu'un athlète, longuement célébré, dont la force et l'adresse furent reconnus par des triomphes publics, s'inférieure du fait de porter un simple bouquet de tulipes et de jasmins assemblés ? Est-il moindre si l'aide d'un enfant s'y ajoute ?**

## ARTICLES, LIVRES

- 1964 G. Ligeti « Atmosphères » ja siinä ilmevä uusi esteettinen ja strukturaalinen ajattelu. **SMV** 1964 Helsinki.
- 1965 Sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhäistyylin edustajana. **AMF.** 1971 Helsinki.
- 1967 Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken « Apparitions », « Atmosphères », « Aventures » und « Requiem » von G. Ligeti. **Gustav BOSSE**, 1969, Regensburg. 203 p.
- 1967 Vuosisatamme musiikki. **O.** 1968. Helsinki. 239 p.
- 1967 Sointuanalyysi. **O.** 1968. Helsinki. 144 p. (rééd. 1972).
- 1968 Soinnutus. **O.** 1970. Helsinki. 421 p.
- 1968 Joonas Kokkonen, romantisoitua klassikko. **SMV.** 1967-68. Helsinki. pp. 68-81, idem Suéd. J.K. en klassiker med romantisk tendens. X/1969 **NOMUS NYTT.** Stockholm.

- 1970 The Beatles — taidetta vai viihdettä. **SMV**. 1968-69. Helsinki. 1970.
- 1971 Uusi suomalainen sinfonikko (Ahon 1. sinfonia). **M**. 1971/1. pp. 30-32.
- 1973 G. Ligeti zum 50 Geburtstag. **M**. 1973/1. pp. 3-9
- 1975 Brahmsin 1. sinfonian toisessa osassa... **M**. 1973/3-4. pp. 30-43.
- 1975 Paatoksen ja uhman symboli, Brahmsin sinfoniat 1. **M**. 1975/1. pp. 17-31.
- 1975 Graduntekijän kolmekymmentä kultaista sääntöä. Eräänlainen puutarhanhoidon opas. **M**. 1975/1. pp. 47-52.
- 1975 D-duurin valoa ja varjoa. Brahmsin sinfoniat 2. **M**. 1975/2. pp. 48-59.
- 1975 Sibelius. Lyhyt monografia Ainola-kirjaan. **WSOY**. 1976. 40 p.
- 1975 Sinfoniaorkesterin tehtävistä. **SUOMEN SINFONIAORKESTERIT**. - Jyväskylä. 1975. pp. 5-7.
- 1975 id : **PIENI MUSIikkILEHTI**. 1975/2. Helsinki. pp. 4-5.
- 1976 Taistelun turhuus ja tarkoituksettomuus, Brahmsin sinfoniat 3. **M**. 1975/3. pp. 32-42.
- 1976 Suuri syksyinen kuva, Brahmsin sinfoniat 4. **M**. 1975/4. pp. 34-45.
- 1976 **Toim.** Miten sävellykseni ovat syntyneet, 12 suomalaista säveltäjää kertoo. **O**. Helsinki. 1976. 163 p.
- 1976 **Toim.** Erik Tawaststjerna, esseitä ja arvosteluja. **H-S**. 1976. 251 p.
- 1976 **Toim.** Juhlakirja E. Tawaststjernalle 10. X. 1976. **SMS & O**. 1976. *ibid* Johdannoksi Mahlerin ensimmäisen sinfonian 1. osan johdantoon.
- 1977 Paavo Heininen : Kwartet smyczkowy. **M**. 1977/1. pp 33-37.
- 1977 Joonas Kokkonen : Jousikvartetto n° 3. **M**. 1977/2. pp. 59-64.
- 1978 Tauno Aikää — Juhlakirja. **M**. 1978/1. pp. 48-50.

**SMV** = SUOMEN MUSIIKIN VUOSIKIRJA.  
**AMF** = ACTA MUSICOLOGICA FENNICA.  
**SMS** = SUOMEN MUSIIKKITIETEELLINEN SEURA. **O** = OTAVA. **M** = MUSIIKKI. **HS** = HELSINGIN SANOMAT.

Il ne nous a pas paru possible de citer ici les très nombreux articles de critique et de vulgarisation souvent remarquables, parus principalement dans les journaux suivants : **YLIOPILASLEHTI**, **KAUPPALEHTI** et **HELSINGIN SANOMAT** pour lesquels Erkki **SALMENHAARA** a tenu des chroniques régulières pendant près de vingt ans.

## ENREGISTREMENTS DISCOGRAPHIQUES

### Musique vocale

**KUUN KASVOT**. Chœur de chambre de la Radio finlandaise dir. Andersen. **PHILIPS** 839 705 LY (1968).

Chœur de chambre de Luleå dir. Einar Isacson. **BIS** LP-4 (1974).

### Musique instrumentale

**PRELUDI, ISKELMA** ja **FUGA**. Ilpo **MANSNERUS**, flûte. **LOVE RECORDS** LRLP-4 (1968).

**QUINTETTE A VENT**. Quintette à vent de Göteborg. **BIS** LP-24 (1975).

**SONATES** pour **PIANO** n° 1 et 2. Liisa **POHJOLA**, piano. **EMI** 5E 063 35065 (1976).

**OISEAUX DE NUIT** (extrait des 3 **SCENES DE NUIT**). Lajos **GARAM**, violon — Marita **VIITASALO**, piano. **RCA** PL 40058 (1977).

**RICERCATA** pour orgue. Tauno **AIKAA**, orgue. Jubileum novum organi. **LOF** 5 77/1-2 (1978).

### Orchestre

**CANZONETTA** pour orchestre à cordes. Keski-Pohjanmaan Musiikkiopiston Kamariorkesteri, dir. Juha **KANGAS**. **TA** 7712-LP (1977).

### Musique électronique

Information-Explosion. **LOVE RECORDS** LREP-103 (1967).

La discographie d'Erkki SALMENHAARA reste relativement confidentielle. Certains disques sont épuisés (Philips 839 705) et il est impossible de trouver les autres hors de Finlande (exception faite des enregistrements parus sous l'étiquette BIS, produits en Suède). D'autre part seul le disque consacré aux deux sonates pour piano n'est pas une anthologie. Pour des raisons financières compréhensibles des seuls éditeurs, aucun des ouvrages importants mobilisant un orchestre symphonique n'est ici représenté. Il est donc difficile d'avoir un aperçu général de l'œuvre alors qu'on ne peut entendre aucune des 4 symphonies, aucun poème symphonique ni à plus forte raison, l'opéra « La Femme portugaise ».

### BIBLIOGRAPHIE

T. KARILA. Composers of Finland. Helsinki 1965 SUOMEN SAVELTAJAT.

P. HELISTO. Nuorin säveltäjäpolvemme in : E. MARVIA : Suomen säveltäjiä II. Porvoo —

1966. WERNER SODERSTROM OSAKEYHTIO.

T. MAKINEN et S. NUMMI : Musica Fennica (All. Ang. Fr. Rus.). Helsinki 1965. OTAVA.

B. WALLNER : Vår tids musik i Norden. Stockholm. 1968. NORDISKE MUSIKFÖRLAGET.

P. GRONOW et I. SAUNIO : Aänilevytieto. Porvoo 1970. WERNER SODESTROM OY.

Bien que complètement dépassée, incomplète et superficielle, cette biographie, aussi minime soit-elle présente cependant un certain intérêt historique car elle reflète l'opinion générale de la critique autour des années 1965, et traduit bien la difficulté de parler de l'histoire contemporaine.

# Métamorphoses finlandaises

Tel est le thème de l'exposition consacrée à l'architecture et au design finlandais que l'on peut voir au Centre Georges Pompidou. Cette intéressante manifestation qui se tiendra du 4 octobre au 4 décembre 1978 dans la galerie du Centre de Création Industrielle (C.C.I.) ne saurait être mieux présentée que par la voix de son principal inspirateur, Monsieur Tapio Periäinen (\*) qui a accepté que nous publions le texte de l'allocution qu'il a prononcée le jour du vernissage.

Une exposition, en tant qu'événement en soi, devrait être considérée comme une œuvre d'art total, un peu à la façon d'un opéra, d'une pièce de théâtre ou d'une œuvre architecturale.

Par ses divers composants, elle fait appel tant à la raison, à l'émotion qu'aux différents sens de la perception du visiteur. Il semblerait utile d'établir la notion des « arts d'environnement », notion qui engloberait, entre autres, l'urbanisme et l'architecture, le design, l'art du jardin et tout art de mise en scène, y compris celui des expositions.

Qu'il s'agisse des expositions, des créations d'intérieurs ou des mises en scène, expressions de l'éphémère, les meilleures d'entre elles ont toujours servi comme expériences de laboratoire en vue de promouvoir la recherche et l'information sur les buts et les tendances dans le domaine de l'architecture et du design.

La raison d'être de l'exposition « Métamorphoses finlandaises » est de faire comprendre et sentir ce qui est particulier dans l'environnement, l'architecture et le design de notre pays.

Une grande importance a été donnée à la présentation des aspects quotidiens dans l'habitat. Trois idées directrices :

**Premièrement** : C'est une exposition thématique. Elle ne cherche pas à documenter d'une façon exhaustive, l'évolution historique de l'architecture et du design. Son but, au contraire, est de donner une image cohérente des solutions, auxquelles sont arrivées l'architecture et le design, en prise avec l'environnement et ses problèmes dans notre pays.

**Deuxièmement** : Le thème de l'exposition a été approfondi en collaboration étroite avec le Centre de Création Industrielle afin qu'il manifeste les principes qui caractérisent les activités du Centre et rencontre la plus large compréhension du public français.

**Troisièmement** enfin : L'exposition est réalisée grâce aux efforts conjoints de la Société des Arts Décoratifs de Finlande et du Musée d'Architecture de Finlande puisque, le plus naturellement, les architectes et les designers travaillent en Finlande pour ainsi dire « la main dans la main », dans un but commun, pour la création d'un environnement total harmonieux.

Trois fils d'Ariane parcourent toute l'exposition et, ensemble, concourent à expliciter les raisons de l'environnement finlandais :

— D'abord, il y a la nature, les contraintes qu'elle impose et les possibilités qu'elle offre à l'homme ; l'homme est entouré de forêts, de roches et d'eau. Les nuits d'été sont comme autant de jours et les jours d'hiver comme autant de nuits. L'hiver métamorphose tout le pays et l'identifie à une photo en noir et blanc. L'homme finlandais se sent humble devant la nature et la respecte.

— Ensuite, il y a la tradition nationale qui, pour une grande partie, combine l'utilisation et la mise en valeur du bois avec un savoir-faire professionnel et un sens inné de la forme. Les créations traditionnelles, à l'image de l'homme finlandais, dégagent peut-être un sentiment de fond, fait de sévérité et de tristesse, mais ce fond s'agrémenté d'une joie qui s'exprime par des taches de couleur ou par des formes inédites.

— Enfin, il y a la façon d'appréhender et d'intérioriser les influences venues d'ailleurs. De tous les grands courants culturels parvenus jusqu'en Finlande, seul l'essentiel, la substance même, a été mis à profit. Ceci s'explique en partie par l'insuffisance des ressources économiques disponibles, mais également parce que cela est conforme au caractère profond de notre peuple.

---

(\*) Directeur de la Société des Arts Décoratifs de Helsinki.



Notre exposition a été conçue selon un principe méthodique qui intéresse, nous l'espérons, autant les créateurs que le grand public. En effet, les créateurs opèrent avec des notions et des moyens qu'ils trouvent dans la vie de tous les jours ; l'architecture et le design sont, eux-mêmes, quelque chose de très simple.

Cette exposition s'articule sur trois dimensions :

— La première, vision générale, accessible par un simple coup d'œil, retiendra déjà divers éléments typiques de l'environnement finlandais.

— La deuxième partie proprement thématique, expose et analyse, avec l'aide de notions universelles, quelques exemples et modèles de solutions en Finlande.

— La troisième dimension est la présentation, un peu plus en profondeur, de certains projets et solutions, choisis pour un regard de spécialiste.

La partie thématique de l'exposition fait état des caractéristiques de l'architecture et du design finlandais au moyen de six notions binaires essentielles :

- intégration et harmonie
- accentuation et forme unique
- espace et lumière
- nature et forme plastique
- forme rationnelle et standardisation
- matériaux et texture

J'espère que l'exposition elle-même sera suffisamment éloquente sans que je m'étende davantage sur le sujet, en abusant de votre temps. Je voudrais juste vous donner un exemple qui est ressenti comme essentiel dans notre environnement. Cet exemple concerne la lumière, dont on peut dire qu'elle est, après la nourriture, le plus important des facteurs qui conditionnent la vie humaine.

L'usage que l'on fait de la lumière sous les hautes latitudes a une grande importance dans la création du milieu et de l'ambiance. Les nuits blanches de l'été, les jours noirs de l'hiver et les heures bleues quotidiennes, si longues, si lentes, ont profondément marqué l'attitude de tous à l'égard de la lumière, de l'éclairage et des appareils d'éclairage.

Cette section montre d'une part, diverses manières de faire entrer la lumière du jour dans le bâtiment et d'autre part, plusieurs moyens de régler la lumière artificielle.

A notre avis, un environnement vivant ne peut pas être fabriqué en choisissant des éléments indépendants dont on composerait un tout. Nous ne prétendons certes pas que l'environnement actuel ressemblerait, partout en Finlande, à ce que cette exposition vous donne à voir. Par contre, notre but est de donner à réfléchir, en exposant ce que pourrait être l'environnement, conçu comme une totalité intégrée.

# Dernières Nouvelles

Le XII<sup>e</sup> Congrès de l'I.A.S.S. (International Association for Scandinavian Studies) qui s'est tenu à Helsinki du 6 au 12 août 1978 rassemblait sous la présidence du Professeur Johan Wrede (Nordica, Helsingfors) près de 300 universitaires scandinaves du monde entier. Une trentaine de communications y ont été prononcées sur le thème du **Théâtre du XX<sup>e</sup> siècle dans les Pays Nordiques**. Le principe de publication des Actes en langues scandinaves ayant été retenu par une majorité de participants, nous nous proposons de faire paraître (en français !) dans les prochains numéros de **Boréales** quelques-unes des communications. Cette publication est inaugurée ici par le texte de l'une de nos collaboratrices sur Bo Carpelan.



Au cours du XI<sup>e</sup> Congrès de la *Societas Linguistica Europaea* organisé par l'Université de Paris-Sorbonne du 20 au 22 septembre 1978, la linguistique finnoise était particulièrement à l'honneur. Tandis que, dans la section principale (**Enoncé et proposition**) Jorma Toivanen (Oulu) proposait une nouvelle interprétation de la Phrase existentielle (« A contaminated sentence ») dans la section « Linguistique textuelle » les professeurs Esa Itkonen (Helsinki) et Pauli Saukkonen (Oulu) présentaient respectivement une brillante démonstration de formalisme appliqué à la comparaison de deux types de grammaire (« Sentence grammars and text-grammars ») et une approche sémantique originale — inspirée des grammaires casuelles anglo-saxonnes — du système casuel du finnois. On notait aussi de nombreuses interventions du Recteur N-E. Enkvist (Abo Akademi), qui présidait en 1977-78 aux destinées de la Societas.

A L'OCCASION DE L'EXPOSITION « METAMORPHOSES FINLANDAISES » AU CENTRE BEAUBOURG (OCTOBRE-NOVEMBRE), LA REDACTION DE LA REVUE **BOREALES** ORGANISE LE 8 NOVEMBRE 1978 A LA SORBONNE, SOUS LE HAUT PATRONAGE DU MINISTERE DE L'EDUCATION FINLANDAIS ET DE LA SOCIETE NATIONALE DE LITTERATURE FINNOISE, UNE SOIREE CONSACREE AUX **ASPECTS DE LA LITTERATURE FINLANDAISE CONTEMPORAINE** AVEC LA PARTICIPATION D'ECRIVAINS REPRESENTANT LES TROIS COMMUNAUTES LINGUISTIQUES NATIONALES : PENTTI HOLAPPA (FINNOIS); BO CARPELAN (SUEDOIS), NILS-ASLAK VALKEAPAA (LAPON).



Signalons la naissance d'une nouvelle revue : « Aventure au XX<sup>e</sup> siècle » organe de la Guilde Européenne du Raid qui porte en sous-titre « Revue du voyage et de la découverte ». Le premier numéro (trimestriel) est consacré au Nord et à la montagne. Un certain nombre d'exemplaires sont mis gracieusement à la disposition des lecteurs de *Boréales*.

Renseignements : Guilde Européenne du Raid, 15, quai Conti, 75006 PARIS. Directeur de la Publication : Patrick Edel.

Le n° 2 de *Finnogone* (3<sup>e</sup> trimestre 1978) vient de paraître avec un poème d'Eila Materre, une interview d'Ullamajja Aaltonen (Uma), une intéressante mise au point sur la finlandisation et une chronique musicale signée Kosken Korva !

# SUMMARY

## HISTORICAL AND POLITICAL STUDIES

Finland in international politics 1939-1940

by **Tuomo Polvinen.**

## LITERARY STUDIES

Critical survey of Finnish poetry throughout the ages,

by **Penti Holappa.**

The voices of audiodramaturgy of Bo Carpelan or the eternal return of orality,

by **Jocelyne Fernandez.**

Pessi ja Illusia of Yrjö Kokko, a fragment translated

by **Jean Deroy** and presented by **Anna Kokko-Zalcman.**

Blue and green in poetry : the scenery of the ballads of Eino Leino and the love songs of Frederico Garcia Lorca,

by **Anna Kokko-Zalcman.**

Aspects of contemporary « samé » Lapp literature,

by **Jocelyne Fernandez.**

The foam of the rapids : a Finnish tragedy,

by **Anja Fantapié.**

Centenary of Tammsaare : point of view of a Finn,

by **Aimo Sakari.**

## LINGUISTICAL STUDIES

On contrastivity,

by **M. Tukia.**

## MUSICOLOGICAL STUDIES

Some personal reflections, suppositions and computations, with regard to the « naïf » in art, and as means of interpretation to Erkki Salmenhaara's work,

by **Henri-Claude Fantapié.**

## REPORTS AND DOCUMENTS

Finnish metamorphoses,

by **Tapio Peräinen.**

## LATEST NEWS

## BIBLIOGRAPHICAL CARDS OF NEWLY RECEIVED BOOKS

---

---

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

BULLETIN D'ABONNEMENT à retourner au

**Centre de Recherches Inter-Nordiques (C.R.I.N.)  
28, rue Georges Appay 92150 SURESNES**

Abonnement simple : 1 an (4 numéros) : France : 85 francs  
Etranger : 100 francs  
Abonnement de soutien : .. : 200 francs

Nom : .....

Prénom : .....

Profession : .....

Adresse N° .... Rue .....

Ville .....

Code postal ..... Date .....

Règlement par : (\*)  Chèque bancaire  
 Chèque postal **22 171 55 G PARIS**  
 Mandat

*(\*) Cocher la case correspondante.*

---

---

## FICHES BIBLIOGRAPHIQUES DES LIVRES REÇUS

---

SIKALA (Anna-Leena). — **The Rite Technique of the Siberian Shaman.** En anglais. FF COMMUNICATIONS edited for the Folklore Fellows. Vol. XCIII, n° 220, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 1978. 385 p. Bibliographie.

*Ethnologie* - ISSN 0014-5815 - ISBN 951-41-0321-1

---

AHO (Juhani). — **L'écume des rapides.** Traduit du finnois par Lucie Thomas. (« Juha »). Préface de L. Thomas. POF, Paris 1978. 181 p., couverture photo. Noir et blanc.

*Roman* - ISBN 2-7169-0115-5

---

FOL (Jean-Jacques). — **Les Pays Nordiques aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.** PUF, Paris 1978. Collection Nouvelle Clio, n° 48, 327 p., 11 fig. in-texte. Couverture photo. Coul. Bibliographie.

*Histoire Contemporaine* - ISBN 2-13-035169-7

---

KAIVOLA BREGENHØJ (Annikki). — **The nominativus absolutus formula- one syntactic-semantic structural scheme of the finnish riddle genre.** Suomalainen Tiedeakatemia- Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 1978. In FF COMMUNICATIONS, edited for The Folklore Fellows. Vol. XCIV, n° 222, 127 p.

*Linguistique* - ISSN 0014-5815 - ISBN 951-41-0323-8

---

INNUKSUK (Rhoda) et COWAN (Susan). — **Nous ne vivons plus dans des igloos...** Interviews réalisées par Rhoda Innuksuk et Susan Cowan. Traduction de Rhoda Innuksuk, Maudie Qitsualik et Luci Marquand. Titre original : « We don't live in snow house now. » (Canadian Arctic Producers Limited). Adaptation française de René V.-Manévy. Préface de Julien Béliveau. Edit. Internat. Alain Stanké. Ottawa, 1978. 190 p. Couverture photo. noir et blanc. 76 photo. noir et blanc in-texte. Glossaire.

*Ethnologie* - ISBN 0-88566-091-9

---

# BORÉALES

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

**Directeur de la publication :**

**CHRISTIAN MALET**

**Comité de rédaction :**

**JOCELYNE FERNANDEZ**

**JEAN-JACQUES FOL**

**ANNA KOKKO-ZALCMAN**

**VENKE SLETBAKK**

**MARC TUKIA**

Les articles paraissant dans cette revue n'en-  
gagent que la responsabilité de leurs auteurs.

**Prix du numéro : 25 francs.**

**Abonnement simple : 1 an (4 numéros) : 85 francs**

**Etranger : : 100 francs**

**Abonnement de soutien : : 200 francs**

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

Revue inscrite sur les registres de la Commission Paritaire  
par décision du 13. 09. 1976  
des Publications et Agences de Presse sous le N° 58211

*Reproduction interdite pour tous pays*

**DEPOT LEGAL : OCTOBRE 1978**

**Imprimerie W. W. 824-80-45**

# SOMMAIRE

## **EDITORIAL**

## **ETUDES HISTORIQUES & POLITIQUES**

- La Finlande dans les politiques internationales 1939-1940  
par **Tuomo Polvinen.** page 191

## **ETUDES LITTERAIRES**

- Regards critiques sur la poésie finlandaise à travers les temps  
par **Pentti Holappa.** page 202

- Les voix de l'audiodramaturgie chez Bo Carpelan  
ou l'éternel retour de l'oralité  
par **M. M. Jocelyne Fernandez.** page 208

- Pessi ja Illusia d'Yrjö Kokko fragment traduit par  
**Jean Deroy** et présenté par **Anna Kokko-Zalcman.** page 217

- Du bleu et du vert en poésie : le paysage des ballades  
d'Eino Leino et des romances de Frederico Garcia Lorca  
par **Anna Kokko-Zalcman.** page 222

- Aspect de la littérature lapone « samé » contemporaine  
par **M. M. Jocelyne Fernandez.** page 227

- L'écume des rapides : une tragédie finlandaise  
par **Anja Fantapié.** page 232

- Centenaire de Tammsaare : point de vue d'un Finlandais  
par **Aimo Sakari.** page 235

## **ETUDES LINGUISTIQUES**

- De la contrastivité  
par **M. Tukia.** page 237

## **ETUDES MUSICOLOGIQUES**

- Quelques réflexions personnelles, suppositions et supputations,  
à propos du naïf dans l'art ou pour servir à une interprétation  
de l'œuvre d'Erkki Salmenhaara  
par **Henri-Claude Fantapié.** page 244

## **DOCUMENTS & COMPTE-RENDUS**

- Métamorphoses finlandaises  
par **Tapio Peräinen.** page 259

## **FICHES BIBLIOGRAPHIQUES DES LIVRES RECUS**

## **DERNIERES NOUVELLES**