

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES STRATÉGIES DE POSITIONNEMENT AUCTORIAL DANS LES ROMANS AUTOBIOGRAPHIQUES
DE KNUT HAMSUN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

YANNICK LEGAULT

MARS 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier Daniel Chartier, mon directeur, pour sa rigueur toujours fondée. Son pragmatisme, son esprit analytique et, surtout, sa passion contagieuse pour le Nord ont fait de lui un mentor idéal. Merci aussi de m'avoir fait confiance en m'ouvrant les portes du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, où j'ai occupé un emploi si stimulant que j'ai rarement eu l'impression de travailler. Chaque première neige, quand les effluves de sapin envahiront tranquillement les demeures, j'aurai une pensée pour tous mes formidables collègues.

À mes parents, qui m'ont encouragé à suivre ma propre voie, mille mercis. Les valeurs d'intégrité, d'honnêteté et de persévérance que vous m'avez transmises m'incitent à donner le meilleur de moi-même dans tout ce que j'entreprends. Nulle part ailleurs, je n'aurais pu grandir dans un meilleur foyer.

À Élisabeth, ma femme, merci d'avoir tenu le fort pendant que j'avais la tête dans mes livres. Tu as tout le temps su trouver les mots justes pour me remonter le moral dans les moments de doute et de découragement. Je ne sais pas ce que ferais sans toi. Je t'aime.

Je tiens finalement à remercier le CRSH et FRQSC pour leur soutien financier, qui a été essentiel à la réalisation de ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : LE ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE EN TANT QUE STRATÉGIE DE POSITIONNEMENT AUCTORIAL	9
1.1. Autobiographie ou fiction?	14
1.2. Problème de classification	17
1.3. Le roman autobiographique	19
1.4. Pourquoi ce genre? Silence critique et hypothèse	22
1.5. Figure d'auteur et champ littéraire	26
1.6. Tous des écrivains : la narration au « je » dans le roman autobiographique	30
CHAPITRE 2 : <i>FAIM</i> : L'ACTE DE NAISSANCE DE L'ÉCRIVAIN MODERNISTE SCANDINAVE	39
2.1. Un apprentissage autodidacte	41
2.2. Le programme hamsunien	49
2.3. Le refus de l'engagement social	55
2.4. Un récit de l'échec	59
2.5. L'écriture comme processus d'objectivation de soi	61
2.6. La consonance narrative	68
2.7. La dialectique du roman autobiographique : entre l'individuel et l'universel	72

CHAPITRE 3 :	
LE PROCESSUS DE TRANSFORMATION DE LA FIGURE D’AUTEUR DE KNUT HAMSUN DANS LA TRILOGIE DU VAGABOND	81
3.1. De la bohème à la campagne	85
3.2. L’irréalisable retour aux sources de Knut Pedersen	92
3.3. Le vagabondage : illustration de l’ironie romantique	99
3.4. <i>Un vagabond joue en sourdine</i> : récit d’une distanciation	102
3.5. L’affirmation de la critique sociale dans <i>La dernière joie</i>	109
CONCLUSION	115
BIBLIOGRAPHIE	120

RÉSUMÉ

Bien qu'ancré dans un profond arrière-plan empirique, l'œuvre de l'écrivain norvégien Knut Hamsun (1859-1952) compte peu de romans autobiographiques : il n'y a que le livre de ses débuts, *Faim* (1890), et la « Trilogie du vagabond », composée de *Sous l'étoile d'automne* (1906), *d'Un vagabond joue en sourdine* (1909) et de *La dernière joie* (1912), qui appartiennent à ce genre littéraire hybride. Partant du constat que ces ouvrages ont tous été publiés à des moments charnières de sa carrière — la mise en application d'un programme littéraire moderniste, puis la transition vers une esthétique régionaliste — dans ce mémoire, je pose l'hypothèse que, chez Hamsun, la fonction du roman autobiographique était d'ordre stratégique, en ce qu'il a pu influencer la trajectoire de l'écrivain dans le champ littéraire.

Le premier chapitre fera état des théories poétiques concernant l'autobiographie et le roman autobiographique (Lejeune, Gasparini), question d'identifier les caractéristiques qui justifient une lecture hybride des œuvres à l'étude. L'attention sera ensuite portée sur la nature stratégique (Gasparini, Rees) de ce genre littéraire capable de projeter une figure d'auteur (Diaz) en fonction de la place à occuper dans le champ littéraire (Bourdieu). Quelques remarques sur la narration à la première personne et le personnage d'écrivain (Genette, Rousset, Cohn, Belleau) viendront finalement compléter le cadre théorique à partir duquel seront analysées *Faim* et la trilogie du vagabond.

Le deuxième chapitre évoquera d'abord la jeunesse de Knut Hamsun, en insistant sur les dispositions sociales, économiques et culturelles propres aux autodidactes (Biron). Puis, en recourant notamment aux textes théoriques écrits par l'auteur en 1891, tout de suite après la publication de *Faim*, il sera montré que l'écart entre de telles dispositions et la structure du champ littéraire de l'époque a ouvert la voie à une écriture moderniste plus en phase avec la réalité contemporaine. Il s'agira alors de voir comment *Faim* utilise la subversion, en particulier dans son traitement narratif de la flânerie urbaine (Briens, Cohn), et instaure une dialectique entre l'individuel et l'universel (Gasparini) afin que l'image de Hamsun soit associée à une nouvelle forme littéraire que le champ ne saurait ignorer.

Finalement, le troisième chapitre traitera du processus de redéfinition de la figure de l'auteur observé dans la trilogie du vagabond. Après avoir évoqué l'aspect idiosyncratique de la pensée sociopolitique de Hamsun à cette époque (Nilson), les opus de la trilogie seront analysés à l'aune de la tension qui habite le protagoniste, déchiré entre son identité d'écrivain moderniste et son désir de redevenir un simple paysan. Condamné à une forme d'indétermination appelée « ironie romantique » (Evensen), ce n'est qu'en tirant profit de son statut de vagabond (Toudoire-Surlapierre) que, peu à peu, il s'oriente vers une écriture plus socialement engagée, le récit de cet alter ego illustrant ainsi la réflexion qui a amené Hamsun à adopter le rôle de conscience de la nation.

Mots clés : Knut Hamsun, littérature norvégienne, roman autobiographique, stratégie littéraire, champ littéraire, figure d'auteur, personnage d'écrivain, modernisme, régionalisme.

INTRODUCTION

Knut Hamsun was the master of the artful concession. In a literary career that spanned seventy-two years and included novels, short stories, travel books, newspaper articles and plays he had improvised with a dazzling and faithful consistency over a single theme: his life.

Robert Ferguson¹

Gloire nationale tombée en disgrâce après avoir ouvertement appuyé le régime nazi lors de la Deuxième Guerre mondiale, Knut Hamsun divise, encore aujourd'hui, les lecteurs de son propre pays, la Norvège. Comme l'a remarqué Olivier Truc, le correspondant du *Monde* en Scandinavie, pour bon nombre d'entre eux, il « reste un pestiféré au talent incontournable, bref une icône embarrassante² », dont ni le prix Nobel obtenu en 1920³ ni l'influence exercée sur des auteurs de la stature de Thomas Mann, de Franz Kafka, de Henry Miller et de Paul Auster, pour ne nommer que ceux-là, ne justifieraient une complète réhabilitation.

S'il semble de bon ton d'entamer ce mémoire en rappelant l'héritage trouble de Hamsun, c'est qu'à mon avis il exemplifie à merveille l'interférence susceptible de régner entre la

¹ Robert Ferguson, *Enigma. The Life of Knut Hamsun*, London, Melbourne, Auckland and Johannesburg, Hutchinson, 1987, p. 6.

² Olivier Truc, « Un demi-siècle après sa mort, Knut Hamsun divise encore la Norvège », *LeMonde.fr*, 5 mars 2009, en ligne, http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/03/05/un-demi-siecle-apres-sa-mort-knut-hamsun-divise-encore-la-norvege_1163510_3260.html, consulté le 17 février 2015.

³ Reçu pour le roman *Markens grøde* (littéralement *Les fruits de la terre*, mais traduit par *L'éveil de la glèbe*) après que des membres du jury eurent milité afin que, contrairement à l'usage, le prix soit uniquement remis pour cette œuvre et non pour l'entière carrière de Hamsun, seul moyen de satisfaire le critère d'idéalisme inscrit dans les statuts du prix. À ce sujet, voir Ingar Sletten Kolloen, *Knut Hamsun, rêveur et conquérant*, Montfort-en-Chalosse, Gaïa Éditions, 2010 [2005], p. 392. Dans l'histoire, huit autres auteurs ont reçu le prix pour une œuvre en particulier. Pour plus de détails, voir Nobel Media AB, « Facts on the Nobel Prize in Literature », *Nobelprize.org*, 2014, en ligne, <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/facts/literature/index.html>, consulté le 18 mars 2016.

biographie d'un auteur célèbre et la réception de son œuvre. Tel qu'Ellen Rees le souligne dans son article « Hamsun's Problematic "I": The Wanderer Trilogy as Performative Biographism », bienheureux celui qui, une fois au fait des prises de position fascistes de Hamsun, arriverait à le lire comme si de rien n'était : « we as readers cannot fully erase our knowledge of Hamsun's fascism once we become aware of it. It colors our every experience of reading his texts, even when we choose to ignore, bracket, or suppress it⁴ ». Cet énoncé s'oppose à la doxa structuraliste qui a régné sur les études littéraires pendant des décennies, clamant la mort de l'auteur et l'auto-référentialité du texte.

De façon semblable, Frank Wagner, dans son article « Du structuralisme au post-structuralisme », fait part, avec précaution, de la nécessité de tenir compte de la vie de Louis-Ferdinand Céline, auteur similaire à Hamsun à bien des égards, lors de l'analyse de son œuvre :

Toutefois, il ne s'agit aucunement de valoriser a priori et exclusivement une lecture de type biographique, qui serait aussi grossièrement (et sans doute même davantage) réductrice que le parti pris inverse. Ici, les dimensions esthétique et pragmatique sont absolument indissociables, et le primat de l'une ou de l'autre tout autant; aussi ces deux aspects connexes méritent-ils d'être analysés conjointement⁵.

À la lumière de ces constats, il y aurait donc matière à débat : le lecteur peut-il laisser des faits extralittéraires, aussi graves soient-ils, influencer sa lecture, son interprétation et son appréciation d'une œuvre?

Le cas de Hamsun dépasse cette question, dans la mesure où les actes répréhensibles qu'il a commis en dehors de sa pratique littéraire n'ont pas créé de toutes pièces un phénomène de réception débordant le cadre du texte; ils ont seulement répandu à grande échelle et étendu à l'ensemble de sa production romanesque une potentialité déjà inscrite dans quelques-unes de ses œuvres. Le présent mémoire étant né d'une réflexion sur les liens qui unissent la vie et l'œuvre de Knut Hamsun, c'est précisément cette potentialité qui fera

⁴ Ellen Rees, « Hamsun's Problematic "I": The Wanderer Trilogy as Performative Biographism », dans Ståle Dingstad, Ylva Frøjd, Elisabeth Oxfeldt et Ellen Rees (dir. publ.), *Knut Hamsun: Transgression and Worlding*, Trondheim, Tapir Academic Press, coll. « Acta Nordica. Studier i språk — og litteraturvitenskap », 2011, p. 71.

⁵ Frank Wagner, « Du structuralisme au post-structuralisme », *Études littéraires*, vol. 36, no 2, 2004, p. 108-109.

l'objet de ma recherche. L'approche méthodologique sera ainsi inversée : plutôt que de me questionner sur l'effet de lecture créé par les frasques de l'auteur, je me pencherai, dans le but de circonscrire leur fonction, sur ses ouvrages de fiction dans lesquels une stratégie auctoriale aiguillerait volontairement vers une lecture en partie référentielle.

Bien que la totalité de la production littéraire de Hamsun s'ancre dans un profond arrière-plan empirique — ce qui implique qu'une grande part de lui-même aurait été « mise, consciemment ou non, n'importe, dans ses ouvrages de fiction pure⁶ », selon Régis Boyer, spécialiste des littératures scandinaves —, soulignons d'emblée que l'unique fait que l'auteur ait personnellement connu le Nordland de *Pan*, le sanatorium du *Dernier chapitre* ou les petites bourgades isolées maintes fois dépeintes à travers son œuvre ne suffit pas à programmer cette lecture dite partiellement référentielle. Sinon, suivant le constat d'Yves Baudelle, il faudrait appliquer une telle manière de lire à la quasi-entièreté des textes littéraires :

Le premier point, qui est le plus facile à établir, souligne combien il est fréquent que les écrivains s'inspirent de leur vécu, quand bien même ils écrivent des œuvres statutairement tenues pour fictionnelles, comme le roman. Pour reconnaître cette insertion du biographique dans le roman, il faut commencer par admettre que les transferts du monde référentiel vers le monde de la fiction sont monnaie courante, qu'il s'agisse du décor du roman (géographie), de ses personnages (prosographie) ou des événements eux-mêmes (plan dramatique). De façon générale, l'inspiration du romancier est ainsi fondée sur des données empiriques, sur les lieux, les gens qu'il a connus et tout ce que Mauriac appelle « cette immense réserve d'images et de souvenirs que la vie a accumulés en lui ». En ce sens, tous les romans sont « personnels », sauf ceux qui sont de facture industrielle⁷.

Selon Philippe Gasparini, auteur des essais *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*⁸ et *Autofiction : une aventure du langage*, ce mode de lecture passerait sous silence la spécificité des œuvres qui seraient « composé[e]s, sciemment, pour suggérer l'identification

⁶ Régis Boyer, « Introduction », dans Knut Hamsun, *De la vie inconsciente de l'âme et autres textes critiques*, Nantes, Joseph K., 1994, p. 11.

⁷ Yves Baudelle, « Du roman autobiographique. Problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n° 1, 2003, p. 14-15. La citation de François Mauriac est tirée de *Le romancier et ses personnages*, Paris, Buchet/Chastel, 1984 [1933], p. 100.

⁸ Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 393 p.

du héros avec l'auteur⁹ ». Revendiquant la cohabitation entre la réalité et la fiction, ces « romans autobiographiques », tels que les qualifie Gasparini, se serviraient du vécu non pas comme simple source d'inspiration, mais en tant que matériau sur lequel se fonderait « une stratégie délibérée qui structure la communication du récit dans son ensemble¹⁰ ».

Après un examen minutieux, seules quatre œuvres de la prolifique carrière de Knut Hamsun semblent relever d'une telle technique d'écriture : *Faim*¹¹ (1890) et les trois tomes de ladite « Trilogie du vagabond », c'est-à-dire *Sous l'étoile d'automne*¹² (1906), *Un vagabond joue en sourdine*¹³ (1909) et *La dernière joie*¹⁴ (1912). Afin d'expliquer pourquoi ce sont exclusivement ces ouvrages qui peuvent être qualifiés de romans autobiographiques, mon premier chapitre débutera par une présentation plus détaillée de la théorie générique défendue par Gasparini, ce qui exigera de remonter au concept de « pacte

⁹ Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 249. L'auteur souligne.

¹⁰ Philippe Gasparini, *Est-il je?*, *op. cit.*, p. 14.

¹¹ Knut Hamsun, « Faim [Sult] », *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque. Classiques modernes », 1999 [1890], première traduction française en 1895, p. 41-177. Bien que cette œuvre porte traditionnellement le titre *La faim* en français, Régis Boyer, à la fois traducteur et spécialiste de Hamsun, milite en faveur de l'abolition du déterminant, sous prétexte qu'il est absent du titre original norvégien — *Sult*, et non *Sulten*. Dirigée par Boyer, l'édition des romans de Hamsun utilisée ici applique cette correction, choix que je respecterai. À ce sujet, voir Régis Boyer, « [Introduction à *Faim*] », dans Knut Hamsun, *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque. Classiques modernes », 1999, p. 36. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FAI*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹² Knut Hamsun, « Sous l'étoile d'automne [Under høststjærnen] », *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque. Classiques modernes », 1999 [1906], première traduction française en 1923, p. 499-583. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ÉTO*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹³ Knut Hamsun, « Un vagabond joue en sourdine [En vandrør spiller med sordin] », *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque. Classiques modernes », 1999 [1909], première traduction française en 1924, p. 591-716. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VAG*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁴ Knut Hamsun, « La dernière joie [Den siste glæde] », *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque. Classiques modernes », 1999 [1912], première traduction française en 1979, p. 727-870. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JOI*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

autobiographique¹⁵ » élaboré par Philippe Lejeune. À partir de là, je serai en mesure d'identifier les caractéristiques qui font que *Faim* et la trilogie du vagabond ne sauraient être lues ni comme des romans ni comme des autobiographies.

Une fois le lien entre ces œuvres mis en évidence par leur ressemblance sur le plan générique, une autre similitude devient perceptible : elles jouent toutes deux¹⁶ le rôle de charnière cherchant à définir, ou à redéfinir, la poétique hamsunienne. En effet, *Faim* était la première « vraie¹⁷ » œuvre de l'auteur, celle qui devait lui faire un nom en établissant les bases d'une écriture moderniste radicalement nouvelle, tandis que la trilogie du vagabond, comme le précise Mary Kay Norseng dans son article « The Startling Vagueness of Knut Pedersen (From an American Point of View) », a marqué la transition vers la deuxième phase de sa production littéraire : « They [les opus de la trilogie] are generally considered transitional works in Hamsun's lengthy authorship in that they mark a departure away from the subjective novels of the 1890s and point ahead to the more realistic novels of social satire¹⁸. » Refusant de voir là une simple coïncidence, ce mémoire cherchera à valider l'hypothèse selon laquelle les romans autobiographiques de Knut Hamsun avaient comme principale fonction, que ce soit consciemment ou non, de guider sa trajectoire dans le champ littéraire norvégien.

C'est pourquoi la suite du premier chapitre s'appuiera sur les travaux de Philippe Gasparini et d'Ellen Rees pour montrer que le roman autobiographique est un genre doté d'une grande portée stratégique. En fonction de mon hypothèse, je montrerai que ce sont les

¹⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1996 [1975], 381 p.

¹⁶ À moins d'une indication contraire, je me référerai à la trilogie en tant que tout.

¹⁷ Dans les années 1870, alors qu'il était encore connu sous le nom de Knut Pedersen, Hamsun avait fait publier quelques œuvres à compte d'auteur. Depuis, elles ont fait l'objet de réédition, mais leur intérêt demeure d'ordre historique.

¹⁸ Mary Kay Norseng, « The Startling Vagueness of Knut Pedersen (From an American Point of View) », *Edda*, vol. 79, no 3, 1979, p. 158.

théories de Pierre Bourdieu¹⁹ et de José-Luis Diaz²⁰ qui permettent le mieux de décortiquer ladite stratégie encodée dans les œuvres à l'étude, lesquelles serviraient de chantier où se construit une « figure d'auteur » (Diaz) en fonction d'une position à investir dans la structure du « champ littéraire » (Bourdieu). À la lumière de ce cadre théorique, le mélange entre la fiction et le référentiel sera abordé comme un procédé qui problématise le choc entre les dispositions d'un auteur et l'état du champ littéraire à une époque donnée, définissant ainsi l'esthétique à laquelle son image publique sera ensuite associée. Car, comme le souligne Alain Viala, « [l]'imaginaire d'un écrivain, c'est, aussi, la construction d'une image de lui au sein de l'espace littéraire, et son esthétique, la forme qu'il donne à cette image²¹. » L'objectif de mon analyse sera donc de faire valoir que si les seuls romans autobiographiques écrits par Hamsun coïncident avec les deux grands moments charnières de sa carrière, c'est parce qu'en l'objectivant en un alter ego, écrivain lui aussi, ils donnent lieu à une réflexion à propos de sa propre pratique d'écriture et de ce qu'il devrait représenter en tant qu'auteur. Puisqu'il sera alors primordial de bien comprendre le subtil décalage que le roman autobiographique instaure entre l'auteur, le narrateur et le personnage, le chapitre initial se terminera par quelques considérations²² sur la narration à la première personne.

Après cette entrée en matière théorique, le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse de *Faim*. Il évoquera d'abord certains pans de la biographie de Hamsun, de sa naissance à la rédaction de *Faim*, question de bien cerner les modalités de sa trajectoire dans le champ

¹⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1998 [1992], 567 p.

²⁰ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, 695 p.

²¹ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1985, p. 10.

²² Tirées d'essais de Jean Rousset, de Gérard Genette et de Dorrit Cohn : Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1972, 157 p. ; Gérard Genette, « Discours du récit, essai de méthode », *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 65-282. ; Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981 [1978], 315 p.

littéraire. Puis, un léger bond en avant vers les textes programmatiques²³ rédigés au lendemain de la parution de *Faim* éclairera l'angle adopté par Hamsun dans sa quête de nouveauté esthétique. À la lecture de ceux-ci, il ressortira que c'est sur la question du traitement littéraire réservé à la modernité que le jeune auteur entendait se démarquer de ses prédécesseurs. Somme toute, il prêchait en faveur d'une écriture qui tenterait de traduire la psychologie complexe de l'homme moderne plutôt que de chercher à défendre une quelconque cause sociale, ce qui m'amènera enfin à me pencher, à partir des principes théoriques exposés au chapitre précédent, sur la stratégie qui a contribué à faire de Hamsun un auteur moderniste que le champ littéraire n'a pas pu ignorer.

De la même manière, le troisième chapitre examinera, en premier lieu, la dynamique entre les dispositions de Knut Hamsun, le contexte social et l'état du champ littéraire à l'époque de la trilogie du vagabond, afin d'identifier les facteurs qui justifieraient la redéfinition de son image. Ce qui débute par le simple désir de s'éloigner d'une figure d'auteur n'apportant plus satisfaction se transforme rapidement en une profonde remise en cause, où le personnage de roman autobiographique, un écrivain-vagabond, sert à problématiser les tensions qui habitent Knut Hamsun, aiguillant ce dernier vers une écriture socialement engagée qui le rapproche du rôle de conscience de la nation. L'image d'auteur projetée par Hamsun au terme de *La dernière joie* étant le fruit d'une longue réflexion ponctuée de compromis, une attention particulière sera par ailleurs portée au caractère évolutif de la trilogie.

Dans les deux cas, mon approche se déploiera en deux temps. D'un côté, je situerai Knut Hamsun par rapport à la structure du champ littéraire au moment de la rédaction des œuvres à l'étude, dans le but d'identifier les principaux facteurs qui ont forgé la stratégie dont la fonction serait de construire une figure d'auteur bien précise. De l'autre, j'analyserai les

²³ Il s'agit d'un article intitulé « De la vie inconsciente de l'âme » et de trois conférences — « Littérature norvégienne », « Littérature psychologique » et « Littérature à la mode » — datant tous de 1891. En Norvège, les conférences ont été publiées pour la première fois en 1960, dans un recueil intitulé *Paa Turné*, après que le fils de Hamsun eut retrouvé les textes. C'est ce même recueil qui a été traduit en français par Régis Boyer sous le titre *Littérature à la mode et autres textes* (Nantes, Joseph K., 1996 [1960], 121 p.) C'est aussi à Boyer que l'on doit la version française de « De la vie inconsciente de l'âme », parue dans le recueil *De la vie inconsciente de l'âme et autres textes critiques*, *op. cit.*, 151 p.

textes en décortiquant les mécanismes qui participent à la création de cette figure. Plus spécifiquement, c'est surtout sur l'aspect métatextuel des œuvres en question que je me pencherons; c'est-à-dire que je tenterai de voir comment Hamsun réfléchit à sa propre pratique d'écriture et à sa position auctoriale via le récit d'un alter ego fictif. Pour ce faire, je tiendrai à la fois compte des actions du personnage (son attitude envers l'écriture, sa façon d'agir en société...) et de la manière dont, plus tard, il les raconte en tant que narrateur. Il est important de spécifier que nulle part cette démarche ne présupera des intentions de l'auteur puisque, comme le souligne Viala, aucune stratégie littéraire n'est pleinement consciente :

Stratégies à envisager à partir des trajectoires observées et non dans la perspective de désirs ou de calculs avoués : une stratégie mêle toujours du conscient et de l'inconscient, du calcul et de l'irrationnel, des choix libres et des contraintes, souvent même pas perçues comme telles. Elle fait intervenir une part de « flair », de sens des placements avantageux; elle ne peut se comprendre que comme une réalité construite par l'observation historique²⁴.

C'est pourquoi ce n'est qu'en analysant comment la dynamique entre champ littéraire et figure d'auteur s'articule à même les textes que je crois être en mesure de mettre en lumière l'existence de ce que je suppose être une poétique hamsunienne du roman autobiographique.

²⁴ Alain Viala, *op. cit.*, p. 184.

CHAPITRE I

LE ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE EN TANT QUE STRATÉGIE DE POSITIONNEMENT AUCTORIAL

Tenant davantage de la succession d'épisodes fantasmagoriques disparates que de l'intrigue à proprement parler, *Faim* n'est pas une œuvre qui se prête bien à l'exercice du résumé. Disons tout de même qu'il s'agit du récit qu'un narrateur anonyme fait de l'époque à laquelle il errait, affamé, à travers les rues, les parcs et les places publiques de Kristiania. Il raconte que, pour combattre la faim qui le tenaillait, il a vendu ses effets personnels, cherché de l'emploi et, surtout, consacré toutes ses énergies à ses projets d'écriture, dans le but qu'ils soient publiés dans des journaux. Mais parallèlement, sa conscience altérée par le manque de nourriture le faisait délirer et propulsait son esprit au cœur d'innombrables fantaisies, si bien que ce sont essentiellement les fruits de ses divagations et de ses flâneries qui occupent les pages de *Faim*, lesquelles se terminent sur la fuite du personnage, qui s'embarque pour Leeds à la suite d'une accumulation de ses échecs littéraires.

En dépit de la forme éclatée du récit, quiconque s'est un peu intéressé au parcours de Hamsun ne pourra manquer de saisir la ressemblance entre l'auteur et son personnage. Que ce soit par l'entremise d'une préface, d'une étude critique, d'une biographie ou d'un site web, les chances sont bonnes pour que le lecteur soit au courant du fait que Hamsun, comme le souligne Régis Boyer, « a réellement connu la misère, le froid, la faim²⁵ » décrits dans son livre, que « cette condition n'est pas imaginaire sous sa plume²⁶ » et qu'« il y a même des épisodes — les marchandages chez le boulanger, la mise en gage d'effets personnels, les errances dans les parcs publics, [...], les sollicitations quasi lamentables auprès des grands du

²⁵ Régis Boyer, « [Introduction à *Faim*] », *loc. cit.*, p. 37.

²⁶ *Idem.*

monde de l'édition, notamment — qui ne peuvent avoir été inventés²⁷ ». D'ailleurs, il laisse lui-même entendre, quoique de façon codée²⁸, que le récit se déroulerait la même année que l'un de ses infructueux séjours à Kristiania²⁹. Sans compter que, à l'instar de son créateur, le personnage est écrivain, porte des lunettes et ne vient pas de la capitale. Quelques notes discordantes atténuent cependant l'identification entre les deux. Par exemple, Hamsun n'a jamais fui vers l'Angleterre, un pays qu'il détestait profondément, mais plutôt vers les États-Unis, comme bon nombre de ses compatriotes.

À l'opposé, bien qu'il s'agisse à nouveau d'un récit autodiégétique, cette fois narré par un certain Knut Pedersen, le nom de naissance de Knut Hamsun, la trilogie du vagabond est beaucoup plus conventionnelle que *Faim*, tant en matière d'intrigue que de caractéristiques formelles. Dans *Sous l'étoile d'automne*, Pedersen, un écrivain qui fuit la ville, parcourt les forêts jusqu'à ce qu'il soit embauché comme journalier par un pasteur, puis par le capitaine Falkenberg, un militaire propriétaire du domaine d'Övrebö. Là-bas, il tombe amoureux de Lovise, la femme du capitaine, qui finit par l'éconduire. Six ans plus tard, dans *Un vagabond joue en sourdine*, il retourne à Övrebö, seulement pour constater que la modernité a rattrapé le noble établissement et que le couple Falkenberg se dirige vers la séparation. L'écrivain en fuite tente alors de discrètement sauver leur mariage, mais ses efforts restent vains puisque Madame, enceinte de son amant, meurt en essayant de traverser une rivière gelée, décès tragique qui a tout l'air d'un suicide. Le troisième tome, *La dernière joie*, se déroule, quant à elle, dans un cadre complètement différent. Cette fois, c'est pour un complexe de villégiature situé dans une région montagnarde du Nordland que Pedersen quitte la solitude de la forêt. Plus détaché que jamais, il y fait la rencontre de Mlle Torsen, une institutrice frivole qui lui plaît. À défaut de lui-même tenter de la séduire — à son âge ça ferait « rire les pharaons », dit-il (*JOI*, 793) —, il l'oriente vers Nikolai, un

²⁷ *Idem*.

²⁸ Un boutiquier chez qui le protagoniste a postulé refuse de l'engager parce que sa lettre d'intention est erronément datée de l'an 1848 (*FAI*, 70). Même si le texte n'indique jamais en quelle année le récit se déroule, on pourrait inférer que l'erreur du personnage provient de l'inversion des deux derniers chiffres, ce qui situerait l'intrigue en 1884, époque où Hamsun se trouvait dans la capitale.

²⁹ Voir Sten Sparre Nilson, *Knut Hamsun. Un aigle dans la tempête*, Puiseaux, Pardès, 1991 [1960], p. 29. De 1624 à 1924, Oslo a porté le nom de Kristiania.

robuste paysan avec qui elle pourra fonder une famille et vivre dans la simplicité, loin des vicissitudes de la ville.

Avant de poursuivre, l'étiquette de « trilogie » que l'on colle à l'ensemble formé de *Sous l'étoile d'automne*, d'*Un vagabond joue en sourdine* et de *La dernière joie* exige d'être examinée de plus près, puisqu'elle fait l'objet de débats entre spécialistes. En réalité, l'intitulé « Trilogie du vagabond » est une invention critique qui, une fois passée à l'usage, a eu tendance à faire oublier que Knut Hamsun n'a jamais spécifié que ces trois œuvres devraient être perçues comme un tout. Bien sûr, le silence de l'auteur n'écarte pas nécessairement la possibilité d'une trilogie : plusieurs autres données, notamment l'identité des personnages, permettent habituellement de trancher à ce propos. Le problème avec la trilogie du vagabond, c'est que ces données sont pour le moins ambiguës, d'où l'importance de se référer au point de vue des spécialistes afin de déterminer si le personnage est le même dans chacun des tomes, l'identité de celui-ci étant essentielle à la bonne poursuite du présent travail de recherche.

Knut Pedersen n'étant directement nommé que dans *Sous l'étoile d'automne*, rien n'assure explicitement que c'est encore lui qui s'exprime à travers les « je » qui narrent *Un vagabond joue en sourdine* et *La dernière joie*. Cependant, en raison de l'évidente continuité entre les intrigues des deux premiers tomes, il ne fait aucun doute que c'est à nouveau lui qui agit en tant que narrateur dans *Un vagabond joue en sourdine*. À preuve, plusieurs personnages le reconnaissent à cause de son précédent séjour à Örebro. C'est donc *La dernière joie* qui pose problème en ce qui concerne l'emploi du terme « trilogie », puisque le récit se déroule dans un cadre différent, implique de nouveaux personnages et ne fait pas de liens directs avec les tomes précédents.

Dans l'article qu'elle a consacré à ces trois œuvres, Ellen Rees souligne que, pour ces raisons, certains chercheurs ont choisi de lire *La dernière joie* comme un livre indépendant³⁰. Pour sa part, elle milite toutefois en faveur d'une lecture trilogique, position qu'elle défend avec des arguments essentiellement tirés de la thèse d'Axel Skagen, un universitaire

³⁰ Ellen Rees, *loc. cit.* p. 72. D'ailleurs, en traduction anglaise, les deux premiers tomes sont originellement parus dans un seul et même volume, intitulé *Wanderers*, *La dernière joie* faisant l'objet d'une publication à part.

norvégien, intitulée « “Den aldrende vandrerens vei mot resignasjon” — bidrag til analyse av Knut Hamsuns vandrertilogi³¹ ». D’abord, elle se réfère à la génétique des textes et indique que les trois premiers chapitres de *La dernière joie* ont initialement été publiés dans la revue *Samtiden*, en même temps que la parution sous forme de monographie de *Sous l’étoile d’automne*. En accord avec Skagen, elle voit là un important lien entre les deux œuvres : « Skagen argues convincingly that the publication of the first three chapters of the *Last Joy* in the journal *Samtiden* around the same time as the publication of *Under the Autumn Star* indicates a strong connection between the two texts³². »

Rees insiste également sur les quelques corrections que Hamsun aurait apportées à ces trois chapitres avant la publication en volume de *La dernière joie* en 1912. Selon elle, il aurait ajouté des informations liant les vagabondages du héros à ceux qui sont racontés dans les opus précédents : « In the new version, Hamsun adds the following statements [...] which contrasts with the status and motivation of the wanderer’s current narrative to unspecified past wanderings that the reader will inevitably link to *Under the Autumn Star* and *A Wanderer Plays on Muted Strings*³³. »

La seconde partie de son argumentaire recoupe davantage ma problématique en se concentrant sur l’aspect générique des œuvres. Elle consiste à lier des passages de *Sous l’étoile d’automne* et de *La dernière joie* à d’autres semblables, pour ne pas dire identiques, qui se trouvent dans des nouvelles d’inspiration autobiographique écrites par Hamsun plus tôt dans sa carrière. Selon Rees, en revenant sur des expériences personnelles déjà évoquées dans des textes littéraires antérieurs, chaque tome de la trilogie du vagabond brouillerait plus que jamais la frontière entre la vie et l’œuvre de son auteur. Et à moins d’un démenti univoque, trois opus aussi semblables d’un point de vue générique, de surcroît publiés dans un laps de temps relativement court — moins de six ans —, ne pourraient être narrées que par un seul et même alter ego de l’auteur :

³¹ Que l’on pourrait traduire par « “La route vers la résignation du vagabond vieillissant” — contribution à l’analyse de la trilogie du vagabond de Knut Hamsun », Universitetet i Oslo, 1966, 108 p.

³² Ellen Rees, *loc. cit.*, p. 72.

³³ *Idem.*

Hamsun's use of performative biographism encompasses both the empirical author's real life and his own earlier literary remediation of those experiences. Such passages not only demonstrate conclusively that the narrator is the same in all three books, but also clearly transgress the line between autobiography and fiction³⁴.

Les similitudes entre l'auteur et le personnage sont effectivement nombreuses et c'est pourquoi je crois, comme Rees, avoir bel et bien affaire à une trilogie entièrement narrée par Knut Pedersen. Les deux sont du même âge, sont écrivains, ont voyagé, vagabondé, vécu de menus travaux et ne cessent de se plaindre de leur neurasthénie, de leur penchant pour la boisson ainsi que de tous les fléaux dont serait porteuse la société moderne. Si la ressemblance identitaire est frappante, le récit, contrairement à *Faim*, s'inspire cependant moins directement de la vie de Hamsun, les aventures racontées étant construites à partir d'une mosaïque de souvenirs de jeunesse et non tirées d'un épisode unique récemment vécu. J'ai y reviendrai au troisième chapitre, mais c'est comme si l'auteur avait fait le pari esthétique de créer un personnage calqué sur sa propre personne pour ensuite l'insérer dans une trame fictive, question de problématiser les préoccupations sociales et artistiques qui étaient siennes à l'époque de la rédaction.

Reste que, autant devant *Faim* que la trilogie du vagabond, le lecteur fait face à une panoplie d'indices en tous genres, susceptibles de l'amener à croire que le personnage et Hamsun ne feraient qu'un, sans toutefois que cette identification ne soit revendiquée. Conséquemment, le mode de lecture prescrit par ces œuvres est incertain : devrait-on opter pour une lecture fictionnelle qui ne tiendrait nullement compte de l'auteur empirique ou pour une lecture référentielle impliquant que ce dernier écrive en son propre nom? Afin de trouver une solution à ce dilemme, les pages suivantes soumettront *Faim* et la trilogie du vagabond à un examen générique, lequel montrera qu'elles cultivent l'ambiguïté à un point tel qu'il est impossible de trancher. Cette aporie prouverait que le mode de lecture le plus enclin à pleinement actualiser ces œuvres est celui qui est programmé, selon Philippe Gasparini, par le roman autobiographique, c'est-à-dire un mode hybride, à la fois référentiel et fictionnel.

³⁴ *Ibid.*, p. 73.

1.1. Autobiographie ou fiction?

Déterminer à quel genre littéraire devraient appartenir des œuvres aussi ambiguës que *Faim* et la trilogie du vagabond demande que l'on fasse un détour par la poétique, en particulier du côté de la branche relativement jeune qui s'intéresse à l'autobiographie. Frappée du sceau de l'interdit par la tradition aristotélicienne³⁵, puis par le structuralisme, qui prônait la « mort de l'auteur, [la] mise en question du sujet³⁶ » et percevait, selon Jacques Lecarme et Éliane Lecarme Tabone, les œuvres d'inspiration autobiographique comme « les articles périmés d'une petite bourgeoisie réactionnaire, nostalgique, individualiste³⁷ », la question de l'autobiographie a mis beaucoup de temps à s'implanter dans le domaine des études littéraires. C'est dans les années 1970 que Philippe Lejeune a amorcé un travail visant à doter l'autobiographie d'une légitimité. D'abord, son essai *L'autobiographie en France*, paru en 1971, a cerné de façon inductive les règles générales du genre à partir d'un vaste corpus de textes autobiographiques français. À la suite d'un approfondissement de ses recherches, Lejeune est revenu à la charge avec *Le pacte autobiographique*, en 1975, dans lequel il proposait une définition plus précise du genre : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité³⁸. »

Parmi les critères qui forment cette définition, le plus intéressant dans l'optique de mon projet est celui qui stipule qu'une autobiographie doit absolument être le fait d'une personne réelle qui traite de sa propre existence. La raison en est fort simple : il s'agit de la seule caractéristique qui permette de départager l'autobiographie du roman à la première personne car, comme l'indique Michal Glowinski, « le récit à la première personne relève de la *mimésis formelle* : c'est une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de

³⁵ Cette aversion provient probablement du passage suivant de la *Poétique* : « Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier. » Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche. Classiques », 1990 [vers 335 av. J.-C.], p. 98.

³⁶ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme Tabone, *L'autobiographie. Deuxième édition*, Paris, Armand Collin, coll. « U », 2004, p. 143.

³⁷ *Ibid.*, p. 22.

³⁸ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 14.

discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires, ainsi que, selon un procédé relativement commun, du langage ordinaire³⁹ ». Bref, il est en mesure d'imiter la structure poétique de l'autobiographie. C'est d'ailleurs pourquoi Dorrit Cohn qualifie d'« autobiographies fictionnelles⁴⁰ », et non de « romans », les textes fictifs qui, comme *Les confessions du chevalier d'industrie Felix Krull* de Thomas Mann, sont narrés au « je » par un personnage inventé.

Mais qu'est-ce qui, à même le texte, garantit que le narrateur renvoie bel et bien à une personne réelle? Et si tel est le cas, comment avoir la certitude qu'il raconte sa propre existence? Ces questions ont amené Lejeune à doter sa théorie de deux normes pragmatiques. La première relève de l'onomastique et stipule que pour être certain qu'un écrivain traite de lui-même, il faut « qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle⁴¹ ». Tout texte qui se plierait à cette particularité, en plus de respecter les critères susmentionnés, devrait être lu comme une autobiographie, et cela, peu importe la véracité des événements racontés : « Ce seul fait exclut la possibilité de la fiction. Même si le récit est, historiquement, complètement faux, il sera de l'ordre du *mensonge* (qui est une catégorie "autobiographique") et non de la fiction⁴². » À l'inverse, le non-respect de l'homonymie entre l'auteur, le narrateur et le personnage placerait automatiquement un texte donné à l'extérieur du champ de l'autobiographie. Certains cas prouvent toutefois que l'onomastique seule ne suffit pas toujours à déterminer si une œuvre appartient à ce genre. C'est là que la deuxième norme entre en ligne de compte.

Advenant le cas où un texte ne ferait mention ni du nom du narrateur ni de celui du protagoniste, il faudrait alors se référer à ce que Lejeune nomme le « pacte

³⁹ Michal Glowinski, « Sur le roman à la première personne », dans Gérard Genette (dir. publ.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 234. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁰ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001 [1999], p. 55.

⁴¹ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 23-24.

⁴² *Ibid.*, p. 30.

autobiographique » afin de pouvoir trancher⁴³. Ce pacte est protéiforme et sa fonction consiste à assurer que l'auteur a « l'intention d'honorer sa signature⁴⁴ ». Il peut se retrouver à l'intérieur du texte, mais souvent il est situé dans ce que Gérard Genette nomme le péri-texte, c'est-à-dire tout élément de communication qui se situe « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes⁴⁵ ». Par exemple, un préambule tel que celui des *Confessions*⁴⁶ ou la présence de l'indication générique « autobiographie » sur la page couverture ou la page titre d'une œuvre laisseraient entendre que l'auteur prétend raconter la vérité à propos de lui-même. À l'opposé, quand l'auteur ou son éditeur plaident en faveur de la nature fictive d'une œuvre, on a plutôt affaire à un pacte romanesque. L'indication générique « roman » ou bien l'insertion d'une préface niant toute référentialité sont des formes de ce pacte, en vertu duquel les notions de vérité et de mensonge ne s'appliquent plus, l'œuvre relevant de la fiction.

Dans les cas où, pour un raison ou une autre, on ne saurait pas s'il y a homonymie entre l'auteur, le narrateur et le personnage, la nature du pacte suffirait à la classification générique d'un texte. Il existe cependant des œuvres problématiques, par exemple *À la recherche du temps perdu*, qui ne s'appuient sur aucun pacte, tout en laissant planer l'ambiguïté quant à l'onomastique. Les œuvres à l'étude se rangent sans conteste dans cette catégorie.

⁴³ Précisons que ce pacte n'est pas exclusif aux textes où le personnage et le narrateur ne sont pas nommés; on le retrouve aussi très souvent dans des œuvres où l'homonymie est respectée.

⁴⁴ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁵ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1987, p. 11.

⁴⁶ Le préambule des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau constitue l'exemple parfait de ce que Lejeune entend par pacte autobiographique, particulièrement dans l'extrait suivant : « Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire; j'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. » Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions. Tome I*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche. Classique », 1965 [1782], p. 21-22.

1.2. Problème de classification

Le narrateur-personnage de *Faim* demeurant anonyme⁴⁷ tout au long du récit, il est impossible de déterminer s'il y a homonymie. Sur ce même aspect, le cas de la trilogie du vagabond est, quant à lui, plus sujet à débat, le protagoniste disant se nommer Knut Pedersen et venir du Nordland, tout comme Hamsun. Dans le système de Lejeune, l'utilisation de son vrai nom par un auteur connu sous pseudonyme pose problème, car seul le nom qui apparaît sur la couverture du livre permet de déterminer s'il y a homonymie. Il faut comprendre que ce ne sont pas tous les lecteurs qui connaissent le vrai nom d'un auteur écrivant sous pseudonyme, et que c'est donc dans le but que sa théorie ne transgresse pas les frontières de l'œuvre (en tant qu'objet) que Lejeune a dû se restreindre au nom figurant sur la page frontispice. Il reste qu'en dotant le narrateur de son propre nom de baptême, Hamsun a accompli un geste d'une grande portée symbolique, dont l'analyse ne peut saisir toutes les nuances si elle se cantonne à une lecture exclusivement fictionnelle. C'est pourquoi Yves Baudelle croit que les cas comme celui-ci « dessinent une zone incertaine où le nom propre affleure sans apparaître⁴⁸ ». Dans la même veine, Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone refusent que les rares œuvres qui emploient ce procédé soient automatiquement rejetées du côté de la lecture fictionnelle :

il suffit que le nom de l'auteur et le nom du protagoniste diffèrent pour que nous soyons dans le roman pur et simple. Deux exceptions peuvent se présenter à cette règle : on peut proposer au lecteur de décoder le nom du narrateur pour y lire celui de l'auteur (ainsi « Diamant » dans *Femmes* est relié à Joyaux dont Sollers constitue le substitut pseudonymique); de manière plus rare encore, un auteur pourrait faire retour à son patronyme civil qu'il avait quitté pour son pseudonyme littéraire (George Sand et Alain Bosquet signalent le vrai nom de leur père)⁴⁹.

À l'image de cette indétermination qui plane sur les noms des narrateurs-personnages, aucun indice textuel, ni dans *Faim* ni dans la trilogie du vagabond, ne laisse transparaître une quelconque forme de pacte. Les péri-textes, quant à eux, ne sont pas non plus d'un grand

⁴⁷ En fait, il arrive qu'il se nomme mais, à chaque fois, c'est dans le cadre d'un mensonge. Par exemple, lorsqu'il se retrouve au poste de police, il dit s'appeler Andreas Tangen et travailler au *Morgenbladet*; de la même manière, il se fait passer pour un certain Wedel-Jarlsberg lorsqu'il n'arrive pas à réprimer le désir de sonner à une porte choisie au hasard.

⁴⁸ Yves Baudelle, *loc. cit.*, p. 21.

⁴⁹ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *op. cit.*, p. 275.

secours : les éditions norvégiennes originales de *Sult* et d'*En vandrers spiller med sordin* ne contiennent aucune spécification générique, alors que celles d'*Under høststjernen* et de *Den sidste glæde* portent respectivement les sous-titres *En vandrers fortælling* (récit d'un vagabond) et *Skildringer* (descriptions), indications vagues ne connotant pas plus le récit de fiction que l'autobiographie.

Cette absence originelle de pactes explicites n'a pourtant pas empêché la collection « La Pochothèque » du Livre de Poche de récemment regrouper, en traduction française, plusieurs œuvres de Hamsun — dont *Faim* et la trilogie du vagabond — au sein d'un volume intitulé *Romans*. Ce choix éditorial, qui aurait pu faire figure de pacte romanesque tardif, est cependant contrebalancé par les textes liminaires de Régis Boyer, le directeur de la publication, tous sensibles à l'ambiguïté générique des œuvres à l'étude : « Le personnage des romans [...] ne s'appelle plus "je" ou Nagel ou Glahn, mais bien Knut Pedersen, c'est-à-dire qu'il porte le véritable nom de l'auteur. Cela ne peut être fortuit : c'est bien lui-même que Hamsun met en scène, serait-ce sous un jour déguisé⁵⁰ », écrit-il dans son introduction à *Sous l'étoile d'automne*. Ailleurs, Boyer a également insisté sur l'aspect autobiographique de *Faim*, relativisant ainsi le titre qui a été donné au volume de La Pochothèque se trouvant sous sa direction : « Nous savons tous que le personnage qui parle à la première personne dans *Faim* [...] et qui nous décrit avec une justesse inégalée jusque-là en littérature ses errances faméliques dans Kristiania-Oslo, c'est Knut Hamsun lui-même, avant sa première fuite pour les États-Unis⁵¹. » Ainsi, ce que le péri-texte semble affirmer d'un côté est infirmé, ou du moins atténué, de l'autre, préservant par le fait même le flou générique initial.

L'ambiguïté est encore plus manifeste si l'on compare la préface d'André Gide et l'introduction d'Octave Mirbeau, toutes deux incluses dans l'édition en français la plus courante de nos jours de *Faim*, celle qui est parue aux Presses universitaires de France en 1961, ensuite reprise par Le Livre de Poche en 1989. En effet, si le texte de Gide penche légèrement en faveur d'une lecture romanesque : « C'est moins un héros de roman qu'un cas

⁵⁰ Régis Boyer, « [Introduction à *Sous l'étoile d'automne*] », dans Knut Hamsun, *Romans*, *op. cit.*, p. 495.

⁵¹ Régis Boyer, « Introduction », dans Knut Hamsun, *De la vie inconsciente de l'âme et autres textes critiques*, *loc. cit.*, p. 7.

de clinique⁵²», celui de Mirbeau laisse, quant à lui, croire que le narrateur n'est nul autre que Knut Hamsun : « Autobiographie, sûrement⁵³. » Ces deux déclarations se contredisant, on se trouve, en bout de ligne, aussi démuni que face à l'original norvégien.

Sans noms propres ni pactes auxquels se fier, des textes pareils ne semblent programmer aucune façon de lire précise. Lejeune croit donc que « le lecteur, selon son humeur, pourra [les] lire dans le registre qu'il veut⁵⁴ ». Cette position suppose qu'il existerait, du point de vue du lecteur, une barrière imperméable entre les genres, ce qui impliquerait, comme Cohn l'indique, qu'« on ne peut pas considérer un texte donné comme plus ou moins fictionnel, ou plus ou moins factuel, mais qu'on le lit dans l'un ou l'autre registre⁵⁵ » exclusivement.

1.3. Le roman autobiographique

C'est en réaction à ce postulat « ségrégationniste⁵⁶ » qu'une théorie contemporaine du roman autobiographique s'est élaborée. Spécifions toutefois que Lejeune, contrairement à Jacques Lecarme, ne niait pas la légitimité de l'appellation « roman autobiographique ». Seulement, pour lui, elle désignait moins un genre *stricto sensu* qu'un espace englobant plusieurs types de textes romanesques : « À la différence de l'autobiographie, il comporte des degrés. La "ressemblance" supposée par le lecteur peut aller d'un "air de famille" flou entre le personnage et l'auteur, jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui "tout craché"⁵⁷. » Somme toute, il admet qu'un romancier puisse, à divers degrés, s'inspirer de sa vie dans ses écrits, mais cela n'empêche pas qu'on doive invariablement lire ceux-ci comme de la fiction, c'est-à-dire des récits dans lesquels l'auteur ne parle pas en son propre nom.

⁵² André Gide, « Préface », dans Knut Hamsun, *La faim*, Librairie Générale française, coll. « Le Livre de Poche. Biblio », 1961 [1950], p. 6.

⁵³ Octave Mirbeau, « Introduction », dans Knut Hamsun, *La faim*, *op. cit.*, [1926], p. 10.

⁵⁴ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁵ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 60-61.

⁵⁶ Désigné ainsi par Yves Baudelle, qui reprend les mots de Thomas Pavel, dans « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *loc. cit.*, p. 9.

⁵⁷ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 25.

La thèse formulée par Philippe Gasparini dans son essai intitulé *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* consiste à prendre le contrepied de Lejeune en plaçant que le roman autobiographique serait bel et bien un genre en soi, « rég[i] par des conventions originales, distinctes de celles qui régissent le récit de fiction, d'une part, et le récit autobiographique, d'autre part⁵⁸ ». Selon lui, ce qui caractériserait avant tout les textes relevant de ce soi-disant genre, c'est qu'ils suggèreraient, comme c'est le cas dans *Faim* et la trilogie du vagabond, un rapprochement entre le héros et l'auteur, sans toutefois satisfaire les critères de l'autobiographie. Cette utilisation volontaire de l'ambiguïté serait une stratégie « programm[ant] une double réception, à la fois fictionnelle et autobiographique, quelle que soit la proportion de l'une ou de l'autre⁵⁹ ».

Sachant depuis Wolfgang Iser et l'École de Constance que tout « texte est un potentiel d'action que le procès de la lecture actualise⁶⁰ », on comprend que, pour Gasparini, le sens d'un roman autobiographique ne se concrétiserait à son plein potentiel non « pas [par] une lecture alternée, qui serait épuisante, mais [par] une double lecture simultanée⁶¹ ». Il s'agirait donc d'un genre qui existe seulement par l'entremise d'une dynamique entre le pôle de l'œuvre et celui de la lecture, le lecteur devant décoder les signaux autobiographiques que l'auteur aurait inclus dans son texte pour que le roman autobiographique prenne forme. Cet appel à la participation active du lecteur tiendrait, selon Baudelle, du défi et du ludisme; puisqu'au fur et à mesure que sa lecture avance il « se prend pour un limier, il s'efforce de traquer le vrai derrière l'écran fictionnel, de deviner la personne de l'auteur derrière le masque de ses personnages⁶² ». En fonction de leur niveau de connaissances, tous ne relèvent cependant pas pareillement le défi. Par exemple, on ne lit pas la trilogie du vagabond de la même façon si on ignore que le vrai patronyme de Hamsun est Pedersen, et *Faim* change

⁵⁸ Philippe Gasparini, *Est-il je?, op. cit.*, p. 13.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁰ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976], p. 13.

⁶¹ Philippe Gasparini, *Est-il je?, op. cit.*, p. 13.

⁶² Yves Baudelle, *loc.cit.* p. 19.

probablement de signification si on ne sait pas que l'auteur a réellement souffert de la faim à Kristiania dans les années 1880. Ainsi, par la nature des signaux autobiographiques qu'il choisit d'intégrer à son texte, l'auteur se crée ce qu'Umberto Eco qualifie de Lecteur Modèle dans son essai *Lector in fabula*, c'est-à-dire « un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel⁶³ ».

Ce Lecteur Modèle est une abstraction théorique car, dans la pratique, chaque lecteur est unique et actualise le texte à sa façon. Sa fonction est donc d'ordre stratégique, en ce qu'il permet de présupposer ce que serait une lecture « idéale » : « un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont fait partie les prévisions des mouvements de l'autre — comme dans toute stratégie⁶⁴ », précise Eco.

D'après les travaux du sémiologue italien, de Wolfgang Iser et de Hans Robert Jauss, deux avenues s'offrent à ceux qui, comme le propose Gasparini, souhaiteraient aborder le roman autobiographique en tant que stratégie discursive : l'une s'intéresse à « l'effet », et l'autre, à « la réception ». Comme le souligne Daniel Chartier dans *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*,

[t]ant Hans Robert Jauss que Wolfgang Iser distinguent « l'effet » et « la réception ». Pour Jauss, « l'effet [...] est déterminé par le texte et l'autre — la réception [...] par le destinataire », alors que pour Iser, « une théorie de l'effet est ancrée dans le texte, une théorie de la réception dans les jugements historiques du lecteur⁶⁵ ».

En d'autres termes, se concentrer sur l'effet implique une approche plus textuelle, où l'analyste décortique les mécanismes de la stratégie que l'auteur emploie dans son œuvre, tandis que s'intéresser à la réception exige qu'on franchisse les limites matérielles du livre

⁶³ Umberto Eco, *Lector in fabula* ou *La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985 [1979], p. 80.

⁶⁴ *Ibid.* p. 70.

⁶⁵ Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 26-27. Pour la citation de Jauss : *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 269. Pour celle d'Iser : *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.* p. 15.

pour voir comment les lecteurs l'ont interprété. Comme c'est essentiellement la critique qui laisse des traces durables de ses lectures, les études de réception consistent souvent à analyser, via ses écrits, les réactions de la critique face à la stratégie discursive de l'auteur. Il s'agit donc d'une approche qui relève davantage de l'histoire littéraire.

Puisqu'il porte sur la stratégie discursive que Hamsun a échafaudée par l'entremise de ses romans autobiographiques, le présent mémoire s'inscrit plutôt dans la lignée des études de l'effet, ce qui veut dire que l'accent sera mis sur l'analyse des œuvres et non sur les réactions de la critique⁶⁶. Mais tenter de comprendre l'effet construit par Hamsun en recourant au roman autobiographique demande tout de même qu'on tienne compte du contexte dans lequel ont été rédigées les œuvres à l'étude, ainsi la lecture proposée ne sera pas qu'immanente.

1.4. Pourquoi ce genre? Silence critique et hypothèse

Dans *Le dictionnaire du littéraire*, Paul Aron définit la notion de « stratégie littéraire » comme suit :

La stratégie désigne un ensemble d'actions coordonnées en vue d'un résultat déterminé. Ce mot emprunté au vocabulaire militaire s'emploie en sociologie pour indiquer les choix et les manœuvres que réalise, inconsciemment ou consciemment, un acteur social. Appliqué au domaine littéraire, il aide à décrire des réalités internes au champ (la carrière littéraire proprement dite), externes à celui-ci (les effets de cette carrière sur la mobilité sociale des écrivains), mais aussi des façons de conduire la rédaction des œuvres⁶⁷.

Donc, quand Gasparini indique que l'auteur d'un roman autobiographique chercherait à séduire et à « ébranler l'incrédulité [...] pour créer l'illusion d'une communication réelle⁶⁸ », il faut comprendre que la quête d'un tel effet rhétorique peut être liée à l'accomplissement d'un objectif plus précis, lequel peut varier considérablement d'œuvre en œuvre. Souvent, il s'agirait de faire des aveux, de se justifier ou d'expier une faute, mais ce n'est manifestement

⁶⁶ Ce qui aurait demandé une meilleure maîtrise de la langue norvégienne.

⁶⁷ Paul Aron, « Stratégie littéraire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, coll. « Dicos poche », 2012 [2002], p. 734.

⁶⁸ Philippe Gasparini, *Est-il je?*, op. cit., p. 167.

pas le cas des œuvres à l'étude. D'ailleurs, bien qu'il les cite en exemple à maintes reprises, Gasparini ne s'attarde jamais vraiment sur le but poursuivi par les romans autobiographiques de Knut Hamsun. Tout au plus, il suggère qu'ils tenteraient de piéger le lecteur pour lui faire oublier leur part de romanesque, sauf qu'il ne se questionne pas sur les raisons pour lesquelles ils seraient construits d'une telle façon, comme le montre le passage suivant :

Il serait sans doute intéressant de rechercher, dans cette optique, comment les œuvres de Knut Hamsun, Thomas Bernhard, Annie Ernaux, par exemple, présupposent, modèlent et manipulent leurs lecteurs. Ne pourrait-on pas espérer élucider, par ce biais, une partie du mystère de leur séduction? On découvrirait peut-être, dissimulé sous la banalité apparente de leurs histoires, un leurre discursif qui, ayant ferré sa proie, abolit la médiation du roman et simule une situation de communication non seulement référentielle, mais personnelle, familière, intime⁶⁹.

En prenant garde de ne pas verser dans le procès d'intention, ce qui mènerait en terrain hasardeux, il y aurait donc lieu d'approfondir la réflexion autour de l'effet programmé par la stratégie autobiographique de Knut Hamsun.

À part Gasparini, peu de spécialistes ont abordé cette problématique de front. Seule Ellen Rees s'est penchée sur la question en employant un appareil théorique similaire; par contre, son étude porte uniquement sur la trilogie du vagabond. Selon elle, l'absence de travaux ayant recours à une pareille méthode de recherche s'expliquerait par la nouveauté du vocabulaire critique permettant d'analyser une œuvre qui brouillerait volontairement la frontière entre la réalité et la fiction :

In reviewing the sparse secondary literature on the Wanderer trilogy, it quickly becomes clear that the one textual problem that no one wants to address is the complicated intersection between first-person narrator and author. Scholars have noted the problematic nature of this issue in passing, but it appears as though we have simply lacked the critical language with which to frame the narrator-author relationship in the Wanderer trilogy until quite recently⁷⁰.

L'approche adoptée par Rees s'appuyant essentiellement sur des travaux scandinaves, elle parle cependant de « performative biographism » plutôt que de roman autobiographique. Mais le survol théorique par lequel elle entame son article montre bien que ce terme générique, d'abord théorisé par le Danois Jon Helt Haarder dans l'article « Det særlige

⁶⁹ *Ibid.*, p. 176-177.

⁷⁰ Ellen Rees, *loc. cit.*, p. 65.

forhold vi havde til forfatteren : Mod en teori om performativ biografisme⁷¹ », repose sur les mêmes prémisses que celles qui sont formulées par Gasparini dans *Est-il je ?*, notamment en s'opposant à Philippe Lejeune :

I think Helt Haarder is poking fun at Lejeune's now famous notion of an unspoken « pact » between fact and fiction, regarding the ostensibly impenetrable distinction between fact and fiction, which functions according to Lejeune as the cornerstone and primary characteristic of the genre of autobiography⁷².

Toujours à l'instar de Gasparini, Rees croit que le mélange entre le fictionnel et le référentiel à l'œuvre dans le roman autobiographique serait une stratégie esthétique (« an aesthetic strategy⁷³ ») qui relève de la rhétorique : « In drawing on his already established biographical irreversibility, and in using himself as a character in his fiction Hamsun forces the reader to question the fundamental truth values of both fact and fiction, and he gains rhetorical control over both⁷⁴. »

Après avoir défini le cadre méthodologique à partir duquel elle a mené sa recherche, Rees identifie trois thèmes qui seraient directement liés à la représentation problématique que Hamsun fait de lui-même dans la trilogie du vagabond : l'anxiété à l'idée que son identité pourrait être révélée, le fait qu'il prétende souffrir de neurasthénie et, enfin, sa façon particulière d'occuper l'espace. Après quoi, elle explique, exemples à l'appui, comment ces trois thèmes participent au brouillage de la frontière générique. Ainsi, même si elle est fort pertinente, et même si je m'en inspirerai en partie dans ma lecture de la trilogie du vagabond, l'analyse de Rees, comme celle de Gasparini, traite individuellement de chaque indice autobiographique au lieu d'aborder la question plus globale de l'effet de lecture construit grâce à la dimension stratégique du roman autobiographique.

⁷¹ Jon Helt Haarder, « Det særlige forhold vi havde til forfatteren : Mod en teori om performativ biografisme », *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, vol. 8, no 1, 2005, p. 2-16. Le titre pourrait être traduit par « Notre relation particulière à l'auteur. Vers une théorie du biographisme performatif ».

⁷² Ellen Rees, *loc. cit.*, p. 67.

⁷³ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 71.

Au dire de Mary Kay Norseng, Knut Hamsun avait parfaitement maîtrisé les aspects esthétique et rhétorique propres à ce genre hybride : « In *Sult* and *På gjengrodde stier* [*Sur les sentiers où l'herbe repousse*] Hamsun uses autobiography in a similar manner [que dans la trilogie du vagabond]. He was a master of the form; and it would be interesting to compare these four novels⁷⁵. » Dans l'optique de ce mémoire, tenir compte, tel qu'elle le suggère, de tous les romans autobiographiques de Knut Hamsun, et non d'une œuvre en particulier, fait miroiter une piste de recherche qui mérite d'être explorée, en ce qu'elle offre la possibilité de mieux voir où s'inscrivent les œuvres à l'étude dans le parcours d'écrivain du Norvégien. Dès lors, un constat s'impose : bien que tout l'œuvre de Hamsun gravite autour de sa propre personne, les deux uniques occasions où il a écrit des romans autobiographiques — tels que définis dans le présent chapitre — coïncident avec les grandes périodes charnières de sa carrière. En effet, *Faim*, rédigée après près d'une décennie d'échecs répétés, marquait la naissance du style hamsunien, une façon d'écrire innovatrice, susceptible d'assurer la légitimité de son créateur, alors que la trilogie du vagabond opérait une transition vers l'esthétique plus traditionnelle qui caractérisera les romans de Hamsun à partir du milieu des années 1910. Avec le recul, je peux me permettre d'avancer que ces œuvres délimitent les deux grandes phases antagonistes de la production littéraire de Knut Hamsun : la moderniste, qui recourt à une narration complexe et subjective pour rendre compte, le plus fidèlement possible, de la psychologie détraquée de héros irrationnels, et la régionaliste, constituée de récits épiques dont l'objectif premier semble être de faire œuvre utile en sommant la société norvégienne de ne pas délaïsser sa séculaire tradition agraire au profit de la civilisation industrielle.

Coïncidence ou pas, les faits demeurent : les seuls romans autobiographiques de Knut Hamsun sont issus de moments lors desquels l'auteur a donné une nouvelle direction à sa pratique d'écriture. Ne serait-ce donc pas sur ce plan que l'on devrait rechercher l'objectif poursuivi, consciemment ou non, par Hamsun en écrivant des romans autobiographiques? C'est du moins l'hypothèse qui sera mise à l'épreuve dans mon analyse de *Faim* et de la

⁷⁵ Mary Kay Norseng, *loc. cit.*, p. 173. Contrairement à ce qu'elle suggère, Hamsun n'utilise pas le référentiel de la même manière dans *Sur les sentiers où l'herbe repousse*. Il s'agit davantage d'une autobiographie — le narrateur se nomme Knut Hamsun — écrite expressément dans le but de se défendre des accusations portées contre lui après la guerre. C'est pourquoi il ne sera pas question de cette œuvre ici.

trilogie du vagabond, où je tenterai de montrer que l'utilisation hamsunienne de ce genre littéraire peut être vue comme une stratégie apte à faire valoir de nouvelles esthétiques par la construction de figures d'auteur en fonction de l'état du champ littéraire.

1.5. Figure d'auteur et champ littéraire

Théorisé par Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, le champ littéraire est la structure constituée de l'ensemble des relations de pouvoir qui existent entre les différents agents de la vie littéraire (les auteurs, bien sûr, mais aussi les éditeurs, la critique, les directeurs de théâtre...) d'une société donnée à une époque précise. Se servant en partie du cas de Flaubert en tant qu'exemple, Bourdieu montre que, dans la deuxième moitié du 19^e siècle français, le champ littéraire avait atteint un niveau d'autonomie sans précédent, prenant la forme d'une arène régie par ses propres normes et codes, où succès économique et symbolique allaient très rarement de pair. Plus précisément, la rencontre entre l'industrialisation et la littérature a eu comme effet de scinder le champ littéraire en deux sous-champs, de grande production et de production restreinte. Le premier étant destiné au marché, son but avoué est de gagner de l'argent. Les auteurs évoluant dans ce sous-champ ne jouissent pas d'une grande autonomie, puisqu'ils doivent se plier au goût du plus grand nombre. Le second, quant à lui, est destiné aux producteurs et les profits qu'il vise sont d'ordre symbolique. Ceux qui détiennent le pouvoir au sein de ce sous-champ sont donc dominants du point de vue artistique, mais dominés économiquement. Pour Bourdieu, cela témoignerait de la singularité du champ littéraire par rapport aux autres sphères d'activité économique : « On est en effet dans un monde économique à l'envers: l'artiste ne peut triompher sur le terrain symbolique qu'en perdant sur le terrain économique (au moins à court terme), et inversement (au moins à long terme)⁷⁶. »

Plusieurs possibilités s'ouvriraient ainsi à celui qui souhaiterait percer en tant qu'écrivain. Il peut choisir d'œuvrer dans le sous-champ de grande production et alors se soumettre aux exigences du marché dans l'espoir d'accumuler les profits d'ordre monétaire, comme il peut être davantage attiré par la légitimité artistique, donc par le sous-champ de

⁷⁶ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 141.

production restreinte. Selon Bourdieu, avec l'avènement de la modernité, cette deuxième option ne peut bien souvent être envisagée que si l'on a une quelconque forme d'innovation à offrir, tant la nouveauté esthétique est devenue un critère presque inévitable d'accès au sous-champ de production restreinte :

Chaque révolution réussie se légitime elle-même, mais légitime aussi la révolution en tant que telle, s'agirait-il de la révolution contre les formes esthétiques qu'elle a imposées. Les manifestations et les manifestes de tous ceux qui, depuis le début du siècle s'efforcent d'imposer un nouveau régime artistique, désigné par un concept en -isme, témoignent que la révolution tend à s'imposer comme le modèle de l'accès à l'existence dans le champ⁷⁷.

Puisque la nouveauté a atteint le statut de « valeur moderne par excellence⁷⁸ », comme l'a constaté Antoine Compagnon dans son essai *Le démon de la théorie*, l'avant-garde d'hier devient l'esthétique à combattre de demain, et il est conséquemment peu probable de réussir à amasser un grand capital symbolique en se contentant de s'inscrire dans le sillon tracé par ceux qui dominent le sous-champ de production restreinte, les épigones occupant rarement le sommet de la pyramide.

Bourdieu croit que le type de trajectoire empruntée par un auteur dépend à la fois de ses propres dispositions — héritées, entre autres, de son origine sociale — et de l'état dans lequel se trouvait le champ au début de sa carrière :

la hiérarchie réelle des facteurs explicatifs commande d'inverser la démarche qu'adoptent à l'ordinaire les analystes : il faut se demander non point comment tel écrivain est venu à être ce qu'il a été — au risque de tomber dans l'illusion rétrospective d'une cohérence reconstruite —, mais comment, étant donné son origine sociale et les propriétés socialement constituées qu'il lui devait, il a pu occuper ou, en certains cas, produire les positions déjà faites ou à faire qu'offrait un état déterminé du champ littéraire (etc.) et donner ainsi une expression plus ou moins complète et cohérente des prises de position qui étaient inscrites à l'état potentiel dans ces positions (par exemple, dans le cas de Flaubert, les contradictions inhérentes à l'art pour l'art et, plus généralement, à la condition d'artiste)⁷⁹.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 209-210.

⁷⁸ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998, p. 174

⁷⁹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 352.

C'est pourquoi avoir recours à la théorie du champ pour analyser les romans autobiographiques de Knut Hamsun exige que l'on adopte à la fois une approche biographique et socio-historique. D'un côté, pour avoir une idée des dispositions de Hamsun, il faudra rappeler les grandes lignes de sa biographie, et, de l'autre, il sera important de bien définir l'état du champ littéraire norvégien au moment de la rédaction des œuvres à l'étude. C'est seulement en tenant compte de l'interrelation entre ces deux pôles qu'il est possible de comprendre comment *Faim* et la trilogie du vagabond ont participé à une redéfinition du champ littéraire de l'époque.

En menant ce type d'analyse, il ne faudra jamais perdre de vue cette mise en garde de Bourdieu quant au niveau d'intentionnalité chez les auteurs :

L'espace des prises de position que l'analyse reconstitue ne se présente pas comme tel devant la conscience de l'écrivain, ce qui obligerait à interpréter ses choix comme des stratégies conscientes de distinction. Il émerge de loin en loin, et par fragments, notamment dans les moments de doute sur la réalité de la différence que le créateur entend affirmer, dans son œuvre même, et en dehors de toute recherche expresse de l'originalité⁸⁰.

Reste que, que ce soit consciemment ou non, si Hamsun a pu se servir, comme je le crois, du roman autobiographique en tant que stratégie capable de guider sa trajectoire, c'est parce que ce genre offre la possibilité de directement façonner sa propre figure d'auteur.

« Figure d'auteur » doit ici être entendu au sens que lui donne José-Luis Diaz dans son essai *L'écrivain imaginaire. Scénographie auctoriale à l'époque romantique*. Pour lui, avant d'être une personne réelle, l'auteur serait avant tout une construction, d'où la nécessité de

[r]ompre avec la certitude pharisienne de la critique traditionnelle qui continuait à croire que l'auteur est quelqu'un qui écrit pour « exprimer » le fond de son être : un sujet plein, antérieur à l'oeuvre, indépendant de ses trajets. Mais rompre aussi avec les préjugés « modernistes » incitant à refuser de prendre en considération l'auteur sous prétexte que le « texte », dans sa plus haute expression, devait opérer la mise à mort de son « scripteur »⁸¹.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 158.

⁸¹ José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 15.

Sa thèse suppose plutôt qu'il faudrait se forger une image, occuper un rôle, pour exister en tant qu'auteur; si bien que « tout "auteur" est d'abord *auteur de lui-même*⁸² ». Ce rôle, l'auteur le produit, certes, par son mode de vie et ses interventions publiques, mais ce sont surtout ses œuvres qui contribuent à le fixer,

car l'exercice littéraire, dans sa spécificité — invention de signes et promesses de beauté — n'est jamais si à l'abri qu'on croit de ces mises en scène. Elles assignent par avance une identité à celui qui va écrire : elles sont la forme diagrammatique et spectaculaire de son « projet »⁸³.

Dans le jeu des scénographies actoriales, la principale fonction de la figure d'auteur serait de « définir la place de l'écrivain par rapport à une vision d'ensemble du "champ" qu'il s'apprête à investir⁸⁴ ». Cela implique qu'il serait

[i]mpossible, en matière de littérature, de dissocier les questions de place à prendre et de distribution des rôles, de celles qui se trament dans la *camera obscura* des œuvres. Car il n'y a pas, d'une part, la littérature « pure » et, de l'autre, son inscription dans un espace social. C'est toute création littéraire qui, en son essence même, est traversée par d'impurs soucis de « communication ». La co-présence de scénarios rivaux dans un même champ « éthologique » est l'ordinaire condition d'existence « sociale » de toute entreprise littéraire. Non que l'écrivain puisse choisir son rôle librement, en vertu d'une stratégie consciente : ici, pas de « plans de carrière ». Mais parce que du plus profond de son désir de communiquer (ou de *contre-communiquer*) se trame d'emblée l'invention de tout un espace à investir. C'est dans un monde remodelé par lui, redessiné par son trajet, que son œuvre prend place. Lire l'œuvre sans ce trajet, sans son arrière-scène, en négligeant tout ce théâtre actorial, c'est risquer de se laisser prendre à l'illusion de son immanence⁸⁵.

En découle que, loin de ne relever que de la sociologie, le concept de figure d'auteur s'applique également à l'analyse des textes, vu leur capacité à modeler l'image d'un écrivain.

Même si Diaz ne se réfère pas aux travaux de Gasparini, le roman autobiographique semble posséder tous les attributs nécessaires pour concourir à cette production d'image de soi. Faisant le lien entre les théories de ces deux chercheurs, mon analyse de *Faim* et de la

⁸² *Ibid.*, p. 106.

⁸³ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 36. Le « champ » auquel se réfère Diaz doit être compris dans son acception bourdieusienne.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 227-228.

trilogie du vagabond tentera ainsi de montrer qu'en tant que stratégie le roman autobiographique programme un effet de lecture visant à créer une figure d'auteur porteuse d'une esthétique apte à investir le champ littéraire. Ces figures se construisent notamment à travers le type de narration employé par Hamsun afin de raconter l'histoire de personnages qui, comme lui, sont des écrivains. Plus précisément, de la relation entre le personnage, le narrateur et l'auteur se dégagerait un métarécit liant l'image de Hamsun à un travail sur l'écriture duquel ressortent des conceptions de la littérature bien spécifiques : d'abord celle d'un art pur, révolutionnaire en ce qu'il est exclusivement centré sur l'individu, puis celle d'un art social, où l'auteur fait davantage figure de prêcheur. D'où l'importance de conclure le présent chapitre par quelques remarques sur la narration à la première personne dans le roman autobiographique.

1.6. Tous des écrivains : la narration au « je » dans le roman autobiographique

C'est inévitable : quand un personnage de roman est écrivain, un lien l'unit à l'auteur. Gasparini voit là l'une des rares données biographiques que le lecteur peut repérer sans avoir recours au paratexte :

S'il est un trait biographique du personnage qui autorise, à lui seul, son identification avec l'auteur, c'est l'activité d'écrivain. Cette identification professionnelle présente l'avantage de ne nécessiter aucun recours au paratexte : écrivain, l'auteur l'est, incontestablement, son livre l'atteste⁸⁶.

Notons cependant qu'il ne s'agit pas d'un critère nécessaire au roman autobiographique : le personnage pourrait très bien ne pas se référer à son activité d'écriture, ou ne pas encore être devenu écrivain.

Mais dans les cas qui m'intéressent, il n'y pas de doute quant à l'activité « professionnelle » des personnages de Knut Hamsun, même s'ils se trouvent à des stades bien différents de leurs carrières respectives. D'une part, bien qu'il n'ait pas encore l'envergure d'un grand écrivain, le personnage de *Faim* accorde une place démesurée à l'écriture dans sa vie : sa survie en dépend, tout simplement. Car avant d'être un art à perfectionner ou un véhicule d'ascension sociale, la littérature est son unique gagne-pain : « “Ce que je fais? J'écris, bien entendu. Qu'est-ce que je ferais d'autre? C'est de cela que je

⁸⁶ Philippe Gasparini, *Est-il je?*, op. cit. p. 52.

vis, n'est-ce pas.» » (*FAI*, 160), répond-il à un quidam qui souhaite savoir comment il gagne sa vie. D'où les constantes allusions à la valeur marchande de ses textes : « parfois, lorsque la chance était avec moi et que j'avais bien réussi, il m'arrivait d'obtenir cinq couronnes pour le travail d'un après-midi. » (*FAI*, 42) En plus de montrer que Hamsun avait saisi les enjeux accompagnant la libéralisation et l'autonomisation du champ littéraire — il en sera question au prochain chapitre —, ces énoncés laissent entendre que le personnage a déjà vu certains de ses écrits être publiés. D'autre part, Knut Pedersen est plus discret quant à son statut professionnel. Désirant demeurer incognito tout au long de *Sous l'étoile d'automne* et d'*Un vagabond joue en sourdine*, il s'abstient le plus possible d'évoquer son passé, même lorsqu'il ne communique qu'avec le lecteur. Si de nombreux indices laissent déjà supposer qu'il serait un écrivain ou, du moins, un intellectuel, ce n'est que dans *La dernière joie* qu'on apprend qu'il a accompli « un travail particulier d'écrivain et ce, mieux que la plupart » (*JOI*, 774) et qu'il est sur le point d'envoyer un manuscrit à son éditeur pour se renflouer. Bref, comme c'est le cas avec le héros de *Faim*, sa situation professionnelle rappelle à bien des égards celle de Hamsun au moment de la rédaction. D'un côté, on trouve un jeune auteur acharné et convaincu de son talent, mais incapable de trouver la brèche qui lui permettrait de percer, alors que de l'autre, on trouve un quinquagénaire désabusé qui fuit la négativité de la vie moderne pour renouer avec ses racines paysannes.

Il va de soi que pour les auteurs de fiction qui désireraient formuler à même leurs œuvres un discours sur la littérature et sur leur propre place dans le champ littéraire, un personnage pratiquant le métier d'écrivain s'avère d'une grande commodité. Que ce soit par les textes qu'il rédige, par ses interactions avec le milieu ou par les doutes et les commentaires qu'il émet à propos de son propre travail, ce type de personnage incarne tout le temps une importante source métalittéraire. À ce titre, voici ce qu'en disait André Belleau, en 1980, dans *Le romancier fictif*, son essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois :

Le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature. Voici un auteur qui parle pour faire parler, écrire, agir un autre auteur. Or ce jeu de miroirs met vivement en lumière le discours du récit. [...] Le personnage-écrivain, quels que soient son ou ses

rôles sur le plan des événements, met en cause le récit comme discours littéraire : par lui, la littérature parle d'elle-même, le discours s'autoréfère⁸⁷.

Belleau abordait toutefois cette problématique avec une approche sociocritique, où l'aspect autobiographique était occulté, voire considéré dangereux. Selon lui, le personnage d'écrivain permettrait aux auteurs de véhiculer une certaine idée de la littérature et de ses institutions, indépendamment de leur propre personne : « Le personnage-écrivain requiert qu'on lutte contre la pente biographique de la lecture qu'il provoque par une plus grande attention aux modes de manifestations du réel dans le texte⁸⁸ », croit-il.

Il serait inapproprié de considérer que tous les personnages-écrivains reflètent la pensée de leur auteur. Cependant, dans le cadre du roman autobiographique, tel que balisé par Gasparini, un personnage pareil semble trop explicitement redoubler un important trait biographique de son créateur pour que l'on se refuse à tenter des comparaisons : « C'est que le héros-écrivain comporte un potentiel réflexif auquel l'auteur ne peut guère se soustraire. Selon le type de réception qu'il recherche, il va s'efforcer de neutraliser ce potentiel ou, au contraire, de l'utiliser à des fins référentielles⁸⁹ », plaide Gasparini. La présence d'un personnage d'écrivain dans un récit cumulant les indices autobiographiques devrait donc être analysée à l'aune de la figure de l'auteur réel, surtout lorsque ce personnage fait également office de narrateur. Il ne faudrait néanmoins pas voir le personnage-écrivain comme une pâle copie qui ne ferait que diffuser les opinions littéraires de l'auteur, mais plutôt comme un relais stratégique à travers lequel il est possible de problématiser son propre rapport à l'écriture, à l'institution et à la société.

Bien que plusieurs œuvres de Hamsun mettent en scène des écrivains⁹⁰, cette problématique a peu intéressé les chercheurs et n'a jamais été abordée en lien avec les

⁸⁷ André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours », 1980, p. 23.

⁸⁸ *Ibid.* p. 34.

⁸⁹ Philippe Gasparini, *Est-il je?*, *op. cit.*, p. 54.

⁹⁰ En plus des œuvres à l'étude, *Redaktør Lyngje*, *Ny jord* et *Victoria* contiennent des personnages-écrivains. Pour leur part, *Pan* et *Rosa* sont respectivement rédigés par le lieutenant Glahn et par l'étudiant Parelius, sans toutefois que ceux-ci soient des écrivains de carrière.

théories du roman autobiographique. Certes, dans ses analyses de *Faim*, Atle Kittang a traité du fait que le narrateur pratique le métier d'écrivain, mais il n'en a pas fait l'élément central de sa réflexion. Christopher R. Tyndall explique cette lacune critique par le fait que les analystes se sont davantage penchés sur les agissements des héros de Hamsun que sur leur activité en tant qu'auteur :

I say that critics view the protagonist of *Sult* as a man first and as a writer second. They privilege life experience over linguistic invention. They worry more about the starving young man portrayed in the novel than they do about the well-fed narrator who brings him to life for us⁹¹.

À cause de la profession exercée par le protagoniste, Tyndall croit, quant à lui, que la question de l'écriture est névralgique dans une œuvre comme *Faim* : « His writing ambitions stand at the origin of everything and create the plot in all of its movements⁹² », affirme-t-il à ce propos. Le même constat s'appliquerait à Knut Pedersen, dont le projet de retour à la paysannerie serait avant tout une réaction contre le mode de vie qu'il avait adopté en tant que chic écrivain de la capitale. Dans les deux cas, l'écriture agirait en tant que force directrice qui donnerait aux récits leur raison d'être. Suivant cette optique, les moindres pensées et actions des personnages principaux cacheraient un discours sur la littérature et la pratique de l'écriture; de là la pertinence de renverser la perspective critique en subordonnant l'homme à l'écrivain.

Per Arne Evensen abonde dans le même sens en affirmant que le fait que l'œuvre de Hamsun soit habitée par de nombreux écrivains connote l'important aspect métatextuel de celle-ci : « Que les romans de Hamsun soient métatextuels — ils traitent d'écrivains (ou de personnages qui ont une psyché d'écrivains) et ce qui prime est une problématique de l'artiste — il ne peut y avoir aucun doute là-dessus⁹³. » Puis, dans un autre article, il note lui aussi que la recherche sur le personnage-écrivain chez Knut Hamsun est lacunaire, se limitant à des cas bien précis et ne saisissant conséquemment pas le phénomène dans son ensemble :

⁹¹ Christopher R. Tyndall, « The Obstinate Narrator. An Examination of the Early Fiction of Knut Hamsun », Thèse de doctorat, University of California, Los Angeles, 1998, p. 181.

⁹² *Ibid*, p. 185.

⁹³ Per Arne Evensen, « Art et vie. Knut Hamsun, l'ironiste », dans Régis Boyer (dir. publ.), *Knut Hamsun*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Les Dossiers H », 2002, p. 184.

« que je sache, personne n'a interprété l'ensemble de l'œuvre à la lumière de cette problématique. Notre seule ambition ici est de suggérer que cela pourrait être intéressant⁹⁴ ». Sans épouser une perspective aussi exhaustive, je crois tout de même que la recherche hamsunienne gagnerait à ce que les personnages de *Faim* et de la trilogie du vagabond soient analysés en fonction du modèle générique proposé par Gasparini, tant leur identité d'écrivain semble se trouver à la base de la stratégie utilisée par Hamsun afin de construire et de modeler sa propre figure d'auteur.

S'intéresser de cette façon au protagoniste-écrivain d'un roman autobiographique écrit à la première personne nécessite de tenir compte des deux axes temporels sur lesquels se déploient normalement les récits autodiégétiques, c'est-à-dire le temps du récit et celui de la narration, puisque cette structure bipartite dédouble l'activité d'écriture de ce type de personnage. Quand il accomplit l'action d'écrire sa propre histoire, soit le livre que le lecteur tient entre ses mains, il œuvre en tant que narrateur, dans la mesure où il se situe à l'extérieur de la diégèse. Par souci de précision, Genette parle alors de narrateur extradiégétique⁹⁵. Mais il est également écrivain en tant que personnage à l'intérieur de la diégèse, où ses actions peuvent aller de simples interactions avec le milieu littéraire jusqu'à la rédaction d'œuvres qui mettent le récit en abyme.

Pour la suite des choses, il est primordial de bien saisir cette différence entre narrateur-écrivain et personnage-écrivain même si, à première vue, il pourrait paraître incongru de faire la distinction entre narrateur et protagoniste au sein d'un récit autodiégétique, puisque tous les deux y sont désignés par un « je » qui se rapporte ultimement au même individu. Pourtant, si l'on délaisse le strict plan de l'identité au profit de celui de l'action et de la temporalité, ces deux instances deviennent séparables. D'une part, le narrateur incarne le sujet de l'énonciation. Il se situe temporellement dans le présent de l'écriture et accomplit l'action de se remémorer et de communiquer au lecteur une histoire

⁹⁴ Per Arne Evensen, « "L'orgue saigne" ou le démon de l'écriture », dans Régis Boyer et Jean-Marie Paul (dir. publ.), *Présence de Knut Hamsun. Lettres inédites*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Diagonales », 1994, p. 74.

⁹⁵ Sur la différence entre les niveaux extradiégétique, diégétique et métadiégétique, voir Gérard Genette, « Discours du récit, essai de méthode », *loc. cit.*, p. 238.

qu'il a lui-même vécue dans le passé. D'autre part, le personnage⁹⁶ est le sujet de l'énoncé. Il s'agit du narrateur au moment où il vivait les événements qu'il s'affaire maintenant à raconter. Les deux sont donc séparés par un fossé temporel car, pour pouvoir partager des épisodes de sa propre vie, il faut d'abord les avoir vécus. Par conséquent, c'est l'utilisation des temps de verbes qui permet le mieux de savoir à qui le « je » employé par l'auteur se rapporte. Habituellement, dans ce type de récit, les verbes au passé désignent les actions commises par le personnage et ceux au présent indiquent que c'est le discours du narrateur qui est donné à lire. La prise en compte de ce décalage temporel entre les deux instances est essentielle à l'interprétation d'œuvres telles que *Faim* et la trilogie du vagabond car, comme le mentionne Jean Rousset dans *Narcisse romancier*, son essai sur le récit à la première personne,

« je conte » est un présent, « mon histoire » ou « ma vie » sont du passé par rapport à ce moment où l'on parle. Il faudra tenir compte de cette distance temporelle, la distinction entre narrateur et héros est indispensable à une interprétation correcte de ce type de récit autobiographique⁹⁷.

Vu sa situation temporelle, le narrateur peut différer de son personnage à plusieurs égards, bien qu'il s'agisse de la même personne. Entre le moment où les événements vécus par le personnage prennent fin et celui où, en tant que narrateur, il décide de prendre la plume afin de les raconter, beaucoup d'eau a effectivement pu couler sous les ponts. Le vieillissement, l'oubli, l'acquisition de savoirs et le fait d'avoir vécu de nouvelles expériences peuvent tous transformer le protagoniste en un homme nouveau, et rien ne garantit que le narrateur-écrivain partage les opinions du personnage-écrivain. À ce titre, Jean Rousset note bien que les écrits qui relèvent formellement de l'autobiographie ne peuvent exister qu'au prix d'un certain paradoxe : « La justification et la cohérence de la forme autobiographique sont là : on rend compte de soi, de son être le plus intime, mais d'un être qui ne peut devenir

⁹⁶ Pour alléger le texte, à chaque fois que les termes « narrateur » et « personnage » seront employés, il faut les comprendre dans le contexte d'un récit autodiégétique.

⁹⁷ Jean Rousset, *op. cit.*, p. 17.

objet de compte rendu que s'il s'est éloigné dans le temps : tout ensemble proche et différent, sujet et objet du récit⁹⁸. »

En plus de permettre l'insertion de différences psychologiques entre le narrateur et le personnage, cette structure temporelle a au moins une autre incidence majeure sur le récit : elle implique que le narrateur connaît dès le début tout de l'histoire qu'il va raconter, puisqu'il l'a déjà vécue. Par conséquent, « tout un éventail de styles et de techniques⁹⁹ », pour paraphraser Dorrit Cohn, s'ouvre à l'auteur, libre de jouer sur cette particularité du récit autodiégétique afin de construire l'effet de lecture désiré. Par exemple, il peut maximiser ou réduire « la nature et l'étendue de la distance entre le sujet et l'objet, entre le “moi narrateur” et le “moi de l'action”¹⁰⁰ » en fonction de la perspective qu'il souhaite adopter.

Bref, le narrateur est libre de révéler ce qu'il veut, quand il le veut. La seule règle à laquelle il doit se plier consiste à ne pas partager des informations qu'il ne pourrait pas logiquement connaître, même en vertu de sa position de narrateur. À l'inverse, comme Genette l'explique, il lui est permis de passer sous silence tout ce qu'il souhaiterait ne pas dévoiler :

La seule focalisation qu'il ait à respecter se définit par rapport à son information présente de narrateur et non par rapport à son information passée de héros. Il *peut*, s'il le souhaite, choisir cette seconde forme de focalisation, mais il n'y est nullement tenu, et l'on pourrait aussi bien considérer ce choix, quand il est fait, comme une paralipse [rétention d'information], puisque le narrateur, pour s'en tenir aux informations détenues par le héros au moment de l'action, doit supprimer toutes celles qu'il a obtenues par la suite, et qui sont bien souvent capitales¹⁰¹.

Autrement dit, rien n'empêcherait un narrateur d'adhérer strictement à la perspective de son personnage mais, dans les faits, la littérature ne regorge pas d'exemples du genre¹⁰². Or, au prochain chapitre, je montrerai, qu'à des fins stratégiques, Knut Hamsun a écrit *Faim* en se

⁹⁸ *Ibid.* p. 91.

⁹⁹ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ Gérard Genette, « Discours du récit, essai de méthode », *loc. cit.* p. 214.

¹⁰² Voir Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 183.

servant précisément de cette forme de narration inusitée. La trilogie du vagabond, quant à elle, est au contraire marquée par un processus de distanciation progressive, c'est-à-dire qu'entre *Sous l'étoile d'automne* et *La dernière joie*, les perspectives du personnage et du narrateur s'éloignent, annonçant l'abandon de la narration à la première personne chez Knut Hamsun.

Je suis conscient qu'analyser le roman autobiographique hamsunien en tant que stratégie de positionnement auctorial demande que l'on ait recours à un éventail théorique assez large. Cela n'empêche pas la démarche suivie dans les deux prochains chapitres de demeurer relativement simple. Il s'agira d'abord de montrer quelles étaient les dispositions de Knut Hamsun au moment de la rédaction des œuvres à l'étude, tout en esquisant le portrait du champ littéraire norvégien à ces deux époques respectives, question de bien identifier les places qui étaient offertes à l'auteur compte tenu de son bagage socioculturel. Ce volet occupera un peu plus de place dans le chapitre sur *Faim*, qui, en tant que première œuvre significative, ne pourra être abordée qu'après avoir évoqué certaines données biographiques clés de la jeunesse de Hamsun. Bien définir ce cadre me permettra ensuite de mieux aborder tous les tenants et aboutissants des figures d'auteur construites dans les œuvres à l'étude. Enfin, l'analyse des textes montrera comment le roman autobiographique programme un effet de lecture liant Hamsun à ces fameuses figures, notamment par le biais de la trame métatextuelle se dégageant du fait qu'un alter ego de l'auteur, écrivain lui aussi, raconte sa propre histoire. En d'autres termes, la stratégie employée dans *Faim* et la trilogie du vagabond ferait de ces romans autobiographiques des œuvres à l'intérieur desquelles se jouerait la place de Hamsun au sein du champ littéraire. En cela, elles constituent un exemple parfait du postulat émis par Jacques Dubois dans *L'institution de la littérature* :

Nous revenons ainsi à l'idée que l'œuvre traite d'elle-même, de ses conditions de production. Elle y procède déjà lorsqu'elle met en scène tel motif situable à tel endroit de la tradition littéraire. Mais elle s'y voue plus nettement lorsqu'elle thématise fictivement les rapports et contradictions qui se sont historiquement établis entre son auteur et la sphère sociale d'une part, la sphère littéraire de l'autre. La connaissance de ces rapports permet bien souvent de rendre compte des motifs du texte ou de sa

structuration (narrative, par exemple). En fonction de quoi, il apparaît que l'écrivain n'échappe jamais entièrement à la tentation de mettre en scène sa condition singulière¹⁰³.

Ainsi, les analyses menées dans les deux prochains chapitres ne viseront nullement à départager le vrai du faux dans les romans autobiographiques de Knut Hamsun, ce qui serait assez trivial et relèverait surtout de l'enquête biographique. L'objectif sera plutôt de voir comment, à travers ces œuvres, Hamsun réfléchit à sa situation en tant qu'écrivain et programme un effet devant l'objectiver en une figure d'auteur qui symbolise une esthétique précise; d'abord, celle que je nommerai « moderniste », puis celle que l'on pourrait qualifier de « régionaliste ».

¹⁰³ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Éditions Labor, 2005 [1978], coll. « Espace Nord », p. 227.

CHAPITRE 2

FAIM : L'ACTE DE NAISSANCE DE L'ÉCRIVAIN MODERNISTE SCANDINAVE

*Ce que je dis ne signifie pas qu'il n'y aura plus désormais de forme en art. Cela signifie simplement qu'il y aura une forme nouvelle, et que cette forme sera de nature à accepter le chaos sans essayer de prétendre qu'en réalité le chaos est autre chose...
Trouver une forme qui tire parti du désordre, telle est maintenant la tâche de l'artiste.*
Samuel Beckett¹⁰⁴

Pour bien comprendre les dispositions de Knut Hamsun au moment de la rédaction de *Faim*, et ainsi être en mesure d'analyser la problématisation du champ littéraire à l'œuvre dans ce roman autobiographique, un retour sur sa jeunesse et ses années de formation est inévitable. S'étendant de son enfance dans le Nordland à ses premiers pas sur les scènes littéraires de Kristiania et de Copenhague, ce survol biographique cherchera à mettre en évidence la tension qui règne entre le pôle dominant du champ littéraire et l'autodidactisme de l'aspirant écrivain, laquelle sera un facteur déterminant dans l'adoption d'une écriture qui approche la réalité moderne de façon plus subjective. Pour le prouver, je m'attarderai aux textes programmatiques rédigés par Hamsun dans la foulée de la publication de *Faim*, en insistant sur leur critique virulente de la littérature dominante, jugée bourgeoise, utilitaire et trop objective. Ces textes, apparentés à ce que Jean Paulhan qualifiera plus tard de « terrorisme » dans *Les fleurs de Tarbes*, proposaient de réinventer la littérature par l'entremise d'une forme plus apte à reproduire la réalité complexe du monde contemporain.

Après ce travail préliminaire, le métarécit de *Faim* deviendra davantage lisible et je mieux donc mieux décrire les techniques et procédés qui concourent, à même le texte, à la

¹⁰⁴ Extrait d'une entrevue avec Tom Driver : *Beckett à la Madeleine*, The Columbia University Forum, été 1961. Cité dans Paul Auster, *L'art de la faim* suivi de *Conversations avec Paul Auster*, Arles, Actes Sud, 1992 [1982], p. 14.

construction d'une figure d'auteur moderniste en mesure d'intégrer le champ littéraire. Je soulignerai alors que c'est en empruntant la pente de la subversion que *Faim* défend l'esthétique véhiculée par cette figure, s'inscrivant par le fait même en marge de l'horizon d'attente (Jauss) de l'époque. En effet, en m'appuyant sur l'essai *Paris. Laboratoire de la littérature scandinave moderne, 1880-1905* de Sylvain Briens, je montrerai que ce n'est pas lorsqu'il écrit que le personnage anonyme est intéressant d'un point de vue littéraire, mais plutôt lorsqu'il se livre à une activité typiquement moderne : flâner dans les rues de la métropole. Couplée à un type de narration que Dorrit Cohn nomme « consonante », j'estime que cette caractéristique du récit dévoile le potentiel esthétique d'une littérature qui se détournerait de l'engagement social pour laisser libre cours à la psychologie de l'individu moderne. Afin d'étayer ce développement, il sera, pour finir, question de la dialectique entre l'individuel et l'universel qui joue un rôle important dans l'effet de lecture créé par ce roman autobiographique.

Sauf avis contraire, les données biographiques employées dans le présent chapitre, ainsi que dans le suivant, sont tirées des ouvrages *Knut Hamsun, rêveur et conquérant* du Norvégien Ingar Sletten Kolloen, *Enigma. The Life of Knut Hamsun* du Britannique Robert Ferguson et *Histoire de la littérature norvégienne* du Français Éric Eydoux¹⁰⁵, lesquels s'appuient, pour leur part, sur de nombreuses sources primaires : correspondance, témoignages de proches, articles de journaux et documents d'archives. En dépit de leur apparente fiabilité, ces textes biographiques doivent tout de même être abordés avec un certain sens critique, tant ils participent, eux aussi, à la construction d'une image d'auteur, notamment en prêtant des intentions à Hamsun ou en tirant parfois des conclusions trop téléologiques. Disons qu'avec sa personnalité iconoclaste et son penchant pour la controverse, Hamsun incarne, comme l'a titré Ferguson, une énigme qui invite à être déchiffrée. C'est bien mis de l'avant par Marianne Stecher-Hansen dans l'article « Whose Hamsun? Author and Artifice. Knut Hamsun, Thorkild Hansen and Per Olov Enquist », qui compare les œuvres que les auteurs Thorkild Hansen et Per Olov Enquist ont consacrées aux agissements de Hamsun durant la Deuxième Guerre mondiale, pour conclure que, bien que

¹⁰⁵ Éric Eydoux, *Histoire de la littérature norvégienne*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2007, p. 216-230.

basés sur les mêmes sources documentaires, les deux textes projettent des images tout à fait différentes de l'auteur norvégien. D'où la mise en garde suivante : « Any representation of Hamsun, including the author's own rhetorically brilliant self-portrait *Paa gjengrodde stier* (1949), is fraught with the devices of literary artifice¹⁰⁶. » Cela dit, cette caractéristique ne devrait pas affecter ma démarche, compte tenu que la structure du champ littéraire est, par essence, une affaire de constructions.

2.1. Un apprentissage autodidacte

Né le 4 août 1859 dans la vallée du Gudbrandsdal, Knut Hamsun a grandi à Hamarøy, au nord du cercle polaire, où ses parents, des paysans pauvres et peu éduqués, avaient pris à bail la ferme¹⁰⁷ de son oncle. À l'âge de douze ans, Hamsun est allé habiter chez l'oncle en question, un piétiste sévère nommé Hans Olsen. Récemment, Lars Frode Larsen¹⁰⁸, spécialiste de la biographie de Hamsun, a levé le voile sur cette période méconnue de la vie de l'auteur, réhabilitant quelque peu le triste portrait de l'oncle Hans. Jusqu'alors, la croyance admise était qu'Olsen avait pris Hamsun en sorte de gage, vu que les parents de ce dernier avaient beaucoup de difficulté à payer le loyer. Mais les recherches de Larsen ont montré que la réalité était tout autre. Ce serait plutôt d'un commun accord que la « transaction » se serait effectuée : étant paralytique, l'oncle avait besoin que quelqu'un l'aide avec les tâches quotidiennes, alors que les parents de Hamsun voyaient d'un bon œil l'occasion d'avoir une bouche de moins à nourrir.

Sans nier qu'Olsen pouvait parfois être dur, voire tyrannique, et que, comme Tarmo Kunnas le souligne, en vivant reclus, abandonné par ses parents et tenu loin des autres enfants de la commune, Hamsun a souvent été représenté comme ayant été « privé d'une enfance

¹⁰⁶ Marianne Stecher-Hansen, « Whose Hamsun? Author and Artifice. Knut Hamsun, Thorkild Hansen and Per Olov Enquist », *Edda. Scandinavian Journal of Literary Research*, vol. 9, no 3, 1999, p. 246.

¹⁰⁷ Appelée « Hamsund », cette ferme lui a inspiré son pseudonyme.

¹⁰⁸ Lars Frode Larsen, « Le jeune Knut Hamsun », dans Régis Boyer (dir. publ.), *Knut Hamsun, op. cit.*, p. 125-131.

normale¹⁰⁹ », Larsen a surtout voulu prouver que le futur écrivain a malgré tout retiré du positif de ce séjour forcé. Selon lui, en tenant le bureau de poste et la bibliothèque, tout en faisant le commerce de livres, l'oncle aurait agi en tant que passeur auprès du jeune garçon :

Les multiples activités de l'oncle doivent avoir agi dans un sens encourageant sur les intérêts littéraires de Knut et peut-être, elles ont pu lui donner l'idée — ou, en tout cas, renforcer l'idée — de la manière dont la littérature pouvait fonctionner comme point de départ pour avancer dans la vie¹¹⁰.

Ainsi, en dépit de la pauvreté matérielle et intellectuelle du foyer parental, « les conditions avaient été posées pour une autre existence à venir, chez Knut, que celle de paysan¹¹¹ ».

Ses origines modestes l'ayant privé de toute forme de capital, c'est avec les dispositions du parfait autodidacte que l'aspirant auteur s'est heurté au champ littéraire. Pour Michel Biron, qui s'appuie sur les travaux de la sociologue Claude F. Poliak, ce qui caractériserait avant tout un novice autodidacte, c'est que la volonté de devenir écrivain prend chez lui la forme d'une quête si obstinée qu'elle motiverait ses moindres faits et gestes :

L'autodidacte infléchit son destin social à force de volonté alors que « l'hétérodidacte » semble suivre un destin tracé d'avance, comme un héritage légué par la famille ou la société. Le fait de s'instruire, pour l'autodidacte, ne va jamais de soi. S'il choisit de le faire, souvent au prix de difficultés considérables, c'est pour des raisons fortes et qui lui sont propres. L'apprentissage devient alors d'autant plus précieux et valorisé qu'il fait l'objet d'une quête obstinée, transposable dans un récit de soi qui trouve son principal ressort dans un intense désir de promotion sociale. Il s'agit toujours en effet, même si c'est de façon très variable, d'accéder à une forme de légitimité qui, au départ, fait défaut¹¹².

Cette réflexion pourrait s'appliquer au cas de Hamsun car, après s'être affranchi de la tutelle de son oncle, il a continué de parfaire son apprentissage littéraire au moyen de lectures — nombreuses mais disparates — en même temps qu'il a été, tour à tour, instituteur, colporteur,

¹⁰⁹ Tarmo Kunnas, *L'aventure de Knut Hamsun. Étude sur les romans du Prix Nobel norvégien et sur son engagement politique*, Le Vaumain, Nouvelles Éditions Latines, 2010, p. 37.

¹¹⁰ Lars Frode Larsen, *loc. cit.*, p. 127.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 131.

¹¹² Michel Biron, « Portrait de l'écrivain en autodidacte », dans Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir. publ.), *@naleses*, « Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise », automne 2007, p. 70.

commis de boutique, vagabond et immigrant aux États-Unis, où il a vécu de menus travaux; le tout ponctué de séjours infructueux à Copenhague et à Kristiania.

C'est armé de *Frida*, manuscrit empreint d'un romantisme paysan inspiré des premières œuvres de Bjørnstjerne Bjørnson, son écrivain préféré, que Hamsun a tenté pour la première fois, en 1879, de percer la scène littéraire scandinave. Or, ce type de récit était démodé depuis deux décennies et aucun éditeur n'a daigné publier de tels « succédanés plutôt médiocres d'un genre révolu¹¹³ ». Même Bjørnson en personne lui aurait suggéré de devenir... acteur!

L'histoire littéraire¹¹⁴ montre que le sous-champ de production restreinte norvégien, et même scandinave, de l'époque était dominé par les écrivains de « la Percée moderne » (Det moderne gjenombrud), inspirés par les courants réalistes en vogue ailleurs en Europe. C'est à l'influent critique et historien de la littérature danois Georg Brandes que l'on doit les assises théoriques et la propagation de cette vague qui a promu la Norvège « un temps au rang de grande puissance littéraire¹¹⁵ ». Pour lui, la littérature se devait absolument d'être engagée socialement, comme il le plaidait dans cette harangue devenue célèbre : « De nos jours, une littérature ne vit que si elle met les problèmes en discussion [*den sætter Problemer under debat*]... Si une littérature ne met pas les problèmes en discussion, cela revient à dire qu'elle est en train de perdre toute signification¹¹⁶. » Voilà pourquoi les écrits de la Percée étaient idéologiquement progressistes, tel que le résume Martin Humpál :

The period 1875-1885 represents the struggle for liberalism and the heyday of belief in the possibility of progressive social reforms. During this time Norwegian writers enjoyed a similar social status as politicians. [...] Literature was to advance social progress by furthering rational and critical discussion, to educate citizens about social issues and to promote a liberal political agenda¹¹⁷.

¹¹³ Ingar Sletten Kolloen, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁴ Pour ma part, j'ai consulté l'*Histoire des littératures scandinaves* de Régis Boyer (Paris, Éditions Fayard, 1996, p. 135-195) et l'*Histoire de la littérature norvégienne* d'Éric Eydoux (*op. cit.*, p. 133-193)

¹¹⁵ Éric Eydoux, *op. cit.*, p. 133.

¹¹⁶ Cité dans Éric Eydoux, *op. cit.*, p. 135. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹⁷ Martin Humpál, *The Roots of Modernist Narrative. Knut Hamsun's Novels Hunger, Mysteries and Pan*, Oslo, Solum Forlag, 1998, p. 38.

Bien qu'ils aient rédigé bon nombre d'œuvres appartenant à d'autres courants littéraires, c'est avant tout à cette Percée moderne que sont aujourd'hui identifiés les « quatre grands » de la littérature norvégienne : Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson, Jonas Lie et Alexander Kielland, tous plus âgés que Hamsun.

Avant de poursuivre, soulignons que le recours aux théories de Bourdieu ne doit pas masquer le fait que le champ littéraire décrit dans *Les règles de l'art* et celui de la Norvège des années 1880 ne se trouvent pas tout à fait au même niveau d'autonomie. D'un point de vue économique, les conclusions de Bourdieu semblent néanmoins prévaloir, à plus petite échelle, dans le champ norvégien. Pour gagner leur vie, des auteurs comme Ibsen et Bjørnson ont d'abord dû mener leur carrière d'écrivain tout en étant des salariés : Bjørnson a travaillé comme critique littéraire, publiciste, rédacteur de journal et directeur de théâtre, poste qu'a également occupé Ibsen. Ce n'est qu'après avoir atteint un certain niveau de consécration qu'ils ont pu entièrement se consacrer à leur art, notamment parce que leurs pièces de théâtre attiraient de plus en plus de spectateurs¹¹⁸. Une fois établi, il y avait également moyen de toucher un salaire d'écrivain versé par l'État, mesure qui a assurément affecté le degré d'autonomie du champ, comme le prouve le refus d'accorder un tel financement à Kielland, en raison de ses idées jugées trop subversives¹¹⁹.

C'est toutefois d'un point de vue sociopolitique que le champ littéraire norvégien diffère le plus de celui décrit par Bourdieu. Longtemps sous domination danoise, la Norvège est passée aux mains des Suédois en 1814, avant d'obtenir son indépendance en 1905. L'influence des autres pays scandinaves, surtout le Danemark, a eu un grand impact sur la culture et la littérature norvégiennes, si bien que le plupart des écrivains, dont Hamsun, rédigent en *bokmål* (langue des livres), une langue écrite calquée sur le danois. De par cette particularité, la littérature norvégienne pourrait être considérée comme une littérature mineure, au sens où l'entendent Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue

¹¹⁸ Éric Eydoux, *op. cit.*, p. 146.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 187.

majeure¹²⁰. » Il en résulte que la frontière entre le champ politique et le champ littéraire y est plus perméable qu'ailleurs car, selon les deux philosophes, « tout y est politique¹²¹ ». Au prochain chapitre, quand il sera question de la figure d'écrivain national, il faudra tenir compte de ce facteur.

Ces caractéristiques propres au champ littéraire norvégien ne sont probablement pas étrangères au fait que c'était un courant défini par son engagement social qui accaparait tout le capital symbolique lors des débuts de Hamsun. Dans ce contexte, les trajectoires pouvant être empruntées par un auteur disposant d'un bagage socioculturel aussi pauvre que le sien étaient limitées. D'autant plus que, comme le rappelle Kolloen, l'aspirant écrivain n'avait aucune attirance pour le champ de grande production, lui qui « n'avait nullement l'intention d'écrire pour les masses¹²² ». Vu les refus systématiques des grands éditeurs danois et norvégiens, il n'était pas non plus judicieux de continuer d'imiter le type de romantisme rencontré dans ses premières lectures. Selon Kolloen, pour être publié, il était impératif que son esthétique se recentre plutôt sur le monde moderne et la vie en ville :

Dans ces manuscrits, il décrivait un monde dont les éditeurs danois et norvégiens ignoraient presque tout : la société paysanne établie au-delà du cercle polaire. Mais à présent, il devenait de plus en plus évident qu'il ne pouvait continuer dans cette voie. Il fallait se montrer moderne, écrire sur la vie en ville. C'est eux-mêmes que voulaient retrouver dans les livres à la fois les éditeurs et les lecteurs¹²³.

Sauf que Hamsun ne possédait pas les dispositions nécessaires pour œuvrer dans le cadre délimité par la Percée moderne. « Mettre les problèmes en discussion », pour reprendre les mots de Brandes, exigeait une fine connaissance des rouages de la société urbaine contemporaine, à laquelle le jeune homme venu du Nordland était parfaitement étranger. Contrairement aux « quatre grands », Hamsun n'a pas fait d'études supérieures et n'a pas

¹²⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013 [1975], p. 27.

¹²¹ *Ibid.*, p. 28.

¹²² Ingar Sletten Kolloen, *op. cit.*, p. 82.

¹²³ *Ibid.*, p. 42.

grandi dans un environnement propice à l'épanouissement intellectuel¹²⁴, conséquemment, il lui était difficile d'intégrer le groupe formé de ces auteurs et de leurs épigones, comme le note Kolloen à propos de la situation de l'aspirant écrivain lors de son deuxième séjour à Kristiania :

Il se rendait parfaitement compte que jamais il ne pourrait égaler les jeunes écrivains de la bourgeoisie, que toujours il lui manquerait ce qui leur avait permis de devenir ce qu'ils étaient : le baccalauréat, le savoir dispensé dans les amphithéâtres de l'université doublé de toutes les expériences et relations que permettaient d'obtenir la vie étudiante, sans compter les voyages à l'étranger et, dès l'enfance, l'acquisition systématique d'une culture sans cesse enrichie par les conversations familiales, la lecture, la fréquentation des musées, des salles de concert, des foyers des théâtres et opéras. Jamais, il n'aurait cette souveraine aisance qu'ils montraient en toutes circonstances, la marque même de la noblesse, cette sûreté qui leur était donnée dès la naissance¹²⁵.

Étant donné ses dispositions, Hamsun aurait eu beaucoup de difficulté à mener une carrière d'écrivain digne de mention sans d'abord forger son propre espace dans le champ littéraire, manœuvre que Bourdieu estimait envisageable en vertu du « processus d'institutionnalisation de l'anomie qui est corrélatif de la constitution d'un champ dans lequel chaque créateur est autorisé à instaurer son propre *nomos* dans une œuvre apportant avec elle le principe (sans antécédent) de sa propre perception¹²⁶ ». À ce propos, j'ai déjà évoqué, qu'avec l'avènement de la modernité, le sociologue percevait la révolution comme principal moyen d'accéder aux positions dominantes du champ littéraire. À en croire Kolloen, qui se base sur la correspondance de l'écrivain, Hamsun en était parfaitement conscient, et c'est pourquoi il en vint « à penser que, s'il voulait dépasser les autres, il se devait d'écrire comme jamais personne ne l'avait encore fait¹²⁷ ». Mais encore, pour être efficace, une trajectoire misant sur l'innovation se doit de s'inscrire dans la logique du champ littéraire. Pour

¹²⁴ Ibsen a suivi des études en pharmacie, Bjørnson était fils de pasteur, Lie a étudié en droit et son père était fonctionnaire, tandis que Kielland venait d'une puissante famille marchande de Stavanger. Si, comparés à Hamsun, ils semblent tous être d'extraction bourgeoise, il serait cependant faux de croire qu'ils viennent exactement du même horizon socioéconomique : Ibsen était issu d'une petite bourgeoisie déclassée, alors que Kielland appartenait à la grande noblesse marchande.

¹²⁵ Ingar Sletten Kolloen, *op. cit.*, p. 54-55.

¹²⁶ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 118.

¹²⁷ Ingar Sletten Kolloen, *op. cit.*, p. 55.

reprendre Bourdieu, la nouveauté esthétique susceptible de se tailler une place significative ne naît pas *ex nihilo*, car

pour que les audaces de la recherche novatrice ou révolutionnaire aient quelques chances d'être conçues, il faut qu'elles existent à l'état potentiel au sein du système des possibles déjà réalisé, comme des *lacunes structurales* qui paraissent attendre et appeler le remplissement, comme des directions potentielles de développement, des voies possibles de recherche¹²⁸.

Si l'on se place dans la situation de Hamsun, « innover » impliquait de faire des choix artistiques qui donneraient une nouvelle orientation au cadre instauré par la Percée moderne :

Autrement dit, on ne peut prendre le point de vue de l'auteur (ou de tout autre agent), et le comprendre — mais d'une compréhension très différente de celle que détient, en pratique, celui qui occupe réellement le point considéré —, qu'à condition de ressaisir la situation de l'auteur dans l'espace des positions constitutives du champ littéraire: c'est cette position qui, sur la base de l'homologie structurale entre les deux espaces, est au principe des « choix » que cet auteur opère dans un espace de prises de position artistiques (en matière de contenu et de forme) définies, elles aussi, par les différences qui les unissent et les séparent¹²⁹.

De son côté, Diaz renchérit en stipulant qu'une figure d'auteur ne peut se construire qu'en réaction à une autre figure déjà existante :

Tout modèle auctorial ne peut véritablement exister sans se démarquer de manière ostensible d'un modèle concurrent, fonctionnant comme repoussoir. Bannière de reconnaissance, il est aussi instrument de lutte. Il permet de polariser les représentations conflictuelles qui opposent les gens de lettres entre eux. À toutes les périodes de l'histoire, la vie littéraire s'organise selon des antithèses simples qui se situent sur le « temps long » : classiques contre baroques, romantiques contre classiques, réalistes contre romantiques, etc¹³⁰.

Pour pouvoir exister, littérairement parlant, il était donc nécessaire de se démarquer de la Percée moderne. À en croire l'article de Michel Biron, dans un contexte semblable, l'autodidactisme, une disposition originellement embarrassante, peut être transformé en facteur de distinction sur lequel il est possible de tabler, car n'ayant pas été conditionné par

¹²⁸ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 386.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 150.

¹³⁰ José-Luis Diaz, *op. cit.* p. 66.

l'école et les repères culturels canoniques, l'aspirant auteur peut « s'adonner en toute liberté à l'écriture¹³¹ ».

De plus, à défaut d'avoir fait le plein de connaissances académiques, Hamsun, à travers ses nombreux emplois, ses vagabondages et son expérience de l'immigration, a eu le loisir d'observer les gens de près, ce qui fait dire à Tarmo Kunnas que « [c]ette vie parmi les paysans, les pêcheurs et les marchands fut son université¹³² ». Grâce à son « excellent don d'observation et d'écoute¹³³ », l'aspirant écrivain aurait été particulièrement sensible à « la réalité de l'existence et des hommes et de ce qui se passe “en dehors du texte”¹³⁴ ». En littérature, ce genre d'apprentissage empirique peut mener, comme Michel Biron l'a noté dans le cas de l'écrivain québécois Robert Lalonde, à accorder le primat à « l'art de voir (c'est-à-dire de sentir, d'observer, d'éprouver par les sens) [face] à l'art de savoir (qui tient à l'héritage scolaire, toujours dévalorisé)¹³⁵ ».

Dans le contexte littéraire de la Norvège de la fin du 19^e siècle, se ranger sous le sceau de « l'art de voir » au lieu de « l'art de savoir » rendait perceptible une brèche susceptible de donner une nouvelle direction à l'écriture de la modernité. En effet, plus centré sur l'individu que sur les phénomènes sociaux, cet angle d'approche laissait miroiter la possibilité de ne plus chercher « à décrire comme Balzac “le monde comme il est”, mais à reconstruire le réel tel qu'il apparaît au sujet ou tel que le sujet l'appréhende¹³⁶ », pour reprendre les termes de Sylvain Briens. Autrement dit, les auteurs de la Percée avaient abondamment décrit et critiqué la structure sociale moderne, mais ils ne s'étaient pas vraiment intéressés aux effets de la modernité sur la psychologie de leurs contemporains, lacune qu'exploitera Hamsun.

¹³¹ Michel Biron, *loc. cit.*, p. 74.

¹³² Tarmo Kunnas, *op. cit.*, p. 39.

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁵ Michel Biron, *loc. cit.* p. 84.

¹³⁶ Sylvain Briens, *Paris. Laboratoire de la littérature scandinave moderne, 1880-1905*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 24.

Avec le recul, le cas de Knut Hamsun s'avère ainsi un exemple probant de la légitimité de la thèse de Bourdieu voulant que la trajectoire d'un auteur dépende de la dynamique entre ses dispositions et la configuration du champ littéraire. Incapable de s'inscrire dans le sillon des auteurs qui dominaient le sous-champ de production restreinte en raison de la pauvreté de son bagage socioculturel, Hamsun s'est servi de cet apparent désavantage pour identifier une possible lacune du champ : au lieu d'objectivement décrire le monde, l'écrivain devrait procéder à ce que Sylvain Briens nomme « la mise en valeur du sujet¹³⁷ ». Les textes programmatiques écrits par Hamsun immédiatement après la parution de *Faim* témoignent de « cette maîtrise pratique qui permet aux plus avertis des novateurs de sentir et de pressentir, en dehors de tout calcul cynique, “ce qui est à faire”, où, quand, comment et avec qui le faire, étant donné tout ce qui a été fait, tous ceux qui le font et où, quand et comment ils le font¹³⁸ », dans la mesure où ils décortiquent les œuvres des quatre grands de la littérature norvégienne afin d'illustrer pourquoi elles ne représenteraient plus adéquatement le monde, puis proposent de rectifier le tir au moyen d'une littérature mieux ancrée sur le plan psychologique. L'argumentaire employé par Hamsun à cette occasion est révélateur des principaux traits constitutifs de la figure d'auteur construite par *Faim*, c'est pourquoi je juge nécessaire de rappeler les grandes lignes de ces exposés théoriques avant de me pencher sur la stratégie à l'œuvre dans le récit.

2.2. Le programme hamsunien

Les exposés théoriques en question s'inscrivent dans la foulée de la publication de *Faim*, alors que Hamsun avait organisé une tournée de conférences à travers le pays en 1891. Dans « Littérature norvégienne¹³⁹ », il analyse les récentes œuvres de ses plus éminents compatriotes, critiquant surtout leurs visées sociales, pour ensuite proposer une écriture qui traduirait mieux le climat de l'époque dans « Littérature psychologique¹⁴⁰ ». Sa dernière

¹³⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹³⁸ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 275.

¹³⁹ Knut Hamsun, *Littérature à la mode et autres textes*, *op. cit.*, p. 15-44.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 45-74.

conférence, « Littérature à la mode¹⁴¹ », traite, quant à elle, des écoles littéraires en vogue ailleurs en Europe. Toujours en 1891, l'auteur de *Faim* rédige également un article intitulé « De la vie inconsciente de l'âme » pour la revue *Samtiden*, sorte de programme littéraire dans lequel sont synthétisées les nombreuses idées évoquées au fil des conférences.

Bien qu'il ne soit jamais question de *Faim* dans ces textes — à l'exception d'une allusion voilée dans « Littérature psychologique » —, le programme littéraire décrit défend avec vigueur les préceptes théoriques sur lesquels repose cette œuvre innovatrice. Même s'ils sont parus après le texte à l'étude, les analyser sera éclairant, parce que, grâce à eux, je serai mieux outillé pour expliquer que la stratégie autobiographique de *Faim* accomplit exactement la même fonction, c'est-à-dire faire de Hamsun une figure porteuse d'une nouvelle conception de la littérature, en rupture avec l'esthétique de la Percée moderne. La comparaison avec ces textes programmatiques mettra également en lumière le fait que puisque *Faim* parle d'elle-même, sans avoir besoin d'un discours explicite sur la littérature pour se justifier, elle forme un plaidoyer d'autant plus original et habile en faveur d'une écriture radicalement différente sur le plan psychologique.

Ce qui frappe d'abord à la lecture des conférences données par Hamsun, c'est leur ton virulent. L'auteur ne s'en cache pas : pour que son message passe, pour faire sa place, l'autodidacte doit faire du bruit et s'attaquer à l'esthétique établie, incarnée par la génération d'écrivains qui le précédait :

Je vous prie donc de ne pas vous fâcher trop vite si, ce soir — bien entendu, uniquement selon mes pauvres moyens — je déblaie de vieux terrains. Car pour ce que j'apporte, il me faut de la place mais il n'y en a pas du tout si l'on ne déblaie pas. Tant le terrain me semble étroit à l'intérieur de la littérature norvégienne contemporaine de réputation mondiale¹⁴².

Comme Diaz l'a déjà constaté dans le cas de bien des préfaces et manifestes, l'auteur tente ici « d'imposer une imagerie auctoriale nouvelle, tout en jetant l'anathème sur les postures vieilles. Les nouveaux venus barbouillent quelques frontispices dans la bibliothèque de leur

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 75-105.

¹⁴² Knut Hamsun, « Littérature norvégienne », *loc. cit.*, p. 17.

père¹⁴³ ». Avec une éclatante verve polémique, le jeune écrivain reproche aux écrits des quatre grands d'être « une poésie appliquée à de bonnes et utiles choses, une littérature qui s'entend à enseigner et à délasser, de même qu'à captiver de bons et utiles bourgeois¹⁴⁴ ». Ces œuvres excessivement utilitaires auraient, selon lui, comme principal défaut de simplifier la réalité à outrance afin de pouvoir agir sur le plus grand nombre. Sur le plan des personnages, cela se traduirait par le recours à des types porteurs de discours et de valeurs univoques et aisément identifiables, d'où les pasteurs qui seraient tous dépeints en hypocrites et les vendeurs de chevaux, en maquignons :

Un homme qui fait le commerce de chevaux, par exemple, un homme qui fait le commerce de chevaux n'est rien d'autre qu'un maquignon. Il est maquignon dans chacun de ses propos. Il ne peut lire un conte ou parler de fleurs ou s'intéresser à la propreté; non, il doit tout le temps fanfaronner, tout le temps se taper sur le portefeuille, jurer de manière barbare et puer l'écurie¹⁴⁵.

S'inspirant du naturalisme de Zola pour promouvoir une idéologie politique libérale, ce courant littéraire s'appuierait sur une « psychologie trop grossière et trop superficielle¹⁴⁶ », valable, peut-être, à l'époque de Shakespeare, mais qui ne rendrait plus justice à la réalité moderne, du moins telle que Hamsun croyait avoir été en mesure de l'observer via son parcours d'autodidacte :

Certes, il n'y a pas de doute que les êtres humains du temps de Shakespeare étaient moins compliqués et disparates que maintenant; la vie moderne a *affecté, modifié, affiné*, l'être de l'homme, nos cerveaux travaillent fébrilement et nos nerfs se trouvent pour ainsi dire dans un état saignant. Et si les êtres humains sont devenus si compliqués, la littérature aussi devrait le devenir¹⁴⁷.

Dans ce contexte, l'écriture devrait à tout prix être subjective car, selon Hamsun, « [c]omposer objectivement, c'est une trouvaille qui va de pair avec une autre trouvaille :

¹⁴³ José-Luis-Díaz, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁴ Knut Hamsun, « Littérature norvégienne », *loc. cit.*, p. 24.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 26-27.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁷ Knut Hamsun, « Littérature psychologique », *loc. cit.*, p. 47. C'est Hamsun qui souligne.

composer selon la science et les chiffres. Un homme objectif est une anomalie¹⁴⁸ ». Comme les surréalistes après lui, il plaidait que c'était seulement en scrutant les profondeurs de l'inconscient que la littérature pourrait prétendre refléter la complexité du réel, d'où l'idée que les écrivains devraient délaissier les fresques sociales au profit des cas individuels les plus fascinants, ceux si imprévisibles qu'ils échapperaient à toute classification rationnelle. À ce titre, ce long passage de « De la vie inconsciente de l'âme » signale bien la place importante que les auteurs devraient accorder aux profondeurs de l'âme pour que la littérature soit plus en phase avec le monde contemporain :

Et qu'arriverait-il si la littérature dans son ensemble se mettait à s'occuper un peu plus d'états d'âme que de fiançailles et de bal, de promenades à la campagne et d'événements malheureux en tant que tels? Alors, il faudrait très certainement renoncer à décrire des « types » — sur lesquels on a déjà écrit tous ensemble — des « caractères » — que l'on rencontre chaque jour au marché aux poissons. Et en un sens, on perdrait peut-être une partie du public qui lit pour voir si le héros et l'héroïne s'épouseront. Mais il y aurait, en revanche, plus de cas *individuels* dans les livres et ceux-ci, en un sens, répondraient peut-être davantage à la vie mentale que mènent les hommes mûrs de ce temps présent. Nous avons pu expérimenter un peu de ces mouvements secrets qui se passent, inaperçus, en des lieux écartés de l'âme, le désordre incalculable des sensations, la délicate vie imaginative tenue sous la loupe, ces errances de la pensée et du sentiment en l'air, ces voyages sans pas, sans traces avec le cerveau et le cœur, d'étranges activités des nerfs, le murmure du sang, la prière des os, toute la vie inconsciente de l'âme. Et alors, il y se trouverait moins de livres pour faire de la psychologie extérieure bon marché qui jamais ne démêle un état, jamais ne plonge dans l'examen approfondi de l'âme¹⁴⁹.

Au fond, Hamsun accusait les œuvres de la Percée moderne de ne pas bien représenter le réel malgré leur facture réaliste. Pour lui, les transformations que la modernité a fait subir au cerveau humain étaient d'une telle envergure qu'il n'existerait plus de réalité objective, mais seulement ce que Sylvain Briens nomme une multitude de « conscience[s] subjective[s] d'un monde en constante mutation¹⁵⁰ ». À ce titre, je ne peux m'empêcher de noter le lien de parenté entre Hamsun et ceux que Jean Paulhan, dans *Les fleurs de Tarbes*, qualifiera plus tard de « Terroristes », c'est-à-dire, pour reprendre la définition donnée par Laurent Nunez

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴⁹ Knut Hamsun, « De la vie inconsciente de l'âme », *De la vie inconsciente de l'âme et autres textes critiques*, *op. cit.*, p. 36. C'est Hamsun qui souligne.

¹⁵⁰ Sylvain Briens, *Paris. Laboratoire de la littérature scandinave moderne, 1880-1905*, *op. cit.*, p. 24.

dans *Les écrivains contre l'écriture (1900-2000)*, une classe d'écrivains dont les recherches formelles « [permettent] à la littérature d'évoluer, de changer radicalement, de s'opposer à ce qui fut fait¹⁵¹ ». Comme eux, Hamsun avait pour cible une littérature qui, selon Paulhan, « vien[drait] peser de son poids sur chaque nouvel écrivain, l'obliger, le contraindre, en sorte qu'il ne puisse demeurer homme qu'au prix d'une fuite infinie¹⁵² ».

Toutefois, à la différence de Hamsun, la critique que les Terroristes tels que Paul Valéry et André Breton adressaient à l'endroit de la littérature s'inscrivait dans le cadre de la crise du langage datant de l'entre-deux-guerres. Pour eux, « la vie [serait] plus belle que l'écriture, la réalité vécue moins fictive, moins conventionnelle que la réalité lue¹⁵³ ». Le langage étant le résultat arbitraire d'un consensus social, il serait intrinsèquement défailant, et donc inapte à traduire pleinement l'expérience individuelle du monde. Conséquemment, « [i]l y aurait plus de vérité à regarder une fleur, même sottement, qu'à la décrire en vingt pages¹⁵⁴ ». Toujours selon Nunez,

[u]ne telle opinion, qui donne la préférence à la réalité sur l'art, conduit, quand ce n'est pas à la démission rimbaldienne, au second postulat terroriste : l'écriture, pour être sauvée, devrait reproduire parfaitement le réel. Mais ce désir tient de la gageure, car l'écriture n'est qu'un ensemble de règles étroites, le contraire de la vie, un carcan qui gêne l'esprit et l'empêche de penser normalement : individuellement¹⁵⁵.

Sans qu'il s'appuie sur une réflexion langagière aussi complexe et aporétique, le programme littéraire de Hamsun préfigure tout de même l'idée terroriste voulant que ce soit par la représentation des consciences individuelles que la littérature s'approcherait le mieux de la réalité. Et pour ce faire, il faudrait oser « peindre des sentiments ou montrer des personnages assez différents de l'ordinaire pour qu'aucun lieu commun ne soit à leur égard de mise, assez

¹⁵¹ Laurent Nunez, *Les écrivains contre l'écriture (1900-2000)*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2006, p. 250.

¹⁵² Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1941, p. 44.

¹⁵³ Laurent Nunez, *op. cit.*, p. 18-19.

¹⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵ *Idem.*

difficiles pour qu'il faille à leur propos recommencer un langage, qui ne les prévoyait pas¹⁵⁶ », croit Paulhan.

Bien entendu, les différences d'époque et de contexte empêchent de pousser plus loin la comparaison entre Hamsun et les écrivains terroristes. Si leur filiation a été évoquée, ce n'est que pour permettre à mon analyse des textes programmatiques de Hamsun de mieux circonscrire la figure d'auteur déjà construite dans *Faim*, celle d'un écrivain pour qui la mission de l'art ne serait pas d'être socialement utile¹⁵⁷, mais bien de représenter l'âme moderne dans toute sa complexité et avec le plus d'acuité possible. Il s'agit là d'une double rhétorique, qui d'un côté discrédite l'esthétique de la Percée moderne et, de l'autre, défend le bien-fondé de la littérature psychologique. L'analyse de *Faim* montrera comment ce double effet est programmé par la stratégie consistant à ce que le narrateur-personnage soit un écrivain alter ego de Hamsun. D'abord, il sera question de la façon dont est présentée la condition socio-économique du protagoniste, laquelle rompt avec la visée sociale des œuvres de la Percée moderne¹⁵⁸. Ensuite, je m'intéresserai directement à l'activité créatrice du personnage-narrateur, via laquelle se dessine un métarécit qui défend la pertinence artistique de la littérature psychologique. Puis, en dernier ressort, il sera question de la dialectique entre l'individuel et l'universel que crée l'ambiguïté du roman autobiographique et qui s'avère essentielle à la rhétorique employée par *Faim* afin de justifier la nécessité de la figure d'auteur construite par Hamsun.

¹⁵⁶ Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, op. cit., p. 30.

¹⁵⁷ À preuve, ce passage de « Littérature à la mode » : « De la morale, je n'ai rien à faire. Mais si faible que soit la portée de mes facultés, je placerai haut la force artistique et littéraire d'un livre », « Littérature à la mode », loc. cit., p. 100.

¹⁵⁸ En fait, il serait faux de prétendre que *Faim* n'a aucune visée sociale, seulement celle-ci s'inscrit à un autre niveau. Alors que les œuvres de la Percée moderne cherchaient à améliorer le cours de la société, notamment en endossant des causes progressistes, *Faim* cherche à chambouler le champ littéraire (qui fait lui-même partie de la sphère sociale) en valorisant l'être d'exception (Hamsun) au détriment des modèles déjà en place. Transparaît donc un culte de l'individu, voire un parti pris stratégique à l'endroit des marginaux et des autodidactes face à l'élite culturelle.

2.3. Le refus de l'engagement social

Autant les textes programmatiques de Hamsun sont virulents dans leur défense de sa conception de la littérature, autant *Faim* n'a rien d'un roman à thèse. Jamais le narrateur-personnage ne s'en prend directement aux œuvres de la Percée moderne, ni ne plaide ouvertement en faveur d'une écriture qui traduirait davantage la complexité psychologique de l'individu moderne. Ce n'est toutefois pas parce que *Faim* évite en apparence le didactisme susceptible d'alourdir les œuvres « qui, selon Bourdieu, doivent faire leur public¹⁵⁹ » qu'elle ne fait pas preuve de réflexivité. Sauf qu'au lieu d'explicitement afficher son programme, ce roman autobiographique recourt à l'art de la subversion afin de subtilement contourner le cadre établi par les œuvres de la génération précédente. Subversion dans la mesure où c'est grâce à la façon dont le narrateur, dont les dispositions sont sensiblement les mêmes que celles de Hamsun, raconte son échec antérieur que se dessine une figure d'auteur représentant un nouveau paradigme littéraire. Cette stratégie se déploie à travers deux aspects relatifs au statut d'écrivain de l'alter ego de Hamsun : sa condition socio-économique et son activité d'écriture à proprement parler.

Au premier chapitre, j'ai souligné que le protagoniste de *Faim* perçoit l'écriture comme son unique gagne-pain, si bien qu'il sabote (inconsciemment) toutes les opportunités d'embauche qui se présentent à lui : le corps des pompiers refuse sa candidature car il porte des lunettes, une marque d'intellectualisme, et le boutiquier chez qui il postule ne l'engage pas parce qu'il s'est trompé de date dans sa lettre d'intention, erreur impardonnable pour un employé dont la tâche aurait consisté à tenir les comptes. Or, à la suite de l'autonomisation du champ littéraire, l'écrivain qui ne possède pas de source de revenu stable a intérêt, s'il veut survivre, à monnayer ses efforts, puisque, comme Bourdieu l'explique, la littérature est passée sous la juridiction des lois du marché, « dont les sanctions ou les contraintes s'exercent sur les entreprises littéraires soit directement, à travers les chiffres de vente, le nombre d'entrées, etc., soit indirectement à travers les nouveaux postes offerts par le journalisme, l'édition, l'illustration et toutes les formes de littérature industrielle¹⁶⁰ ». Dans ce

¹⁵⁹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 357.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 88.

contexte, les seuls gains économiques que le protagoniste peut envisager sont issus des articles qu'il vend à la pige à un journal non identifié. Malheureusement pour lui, il est rare que son travail soit accepté, tellement il témoigne d'une profonde méconnaissance du vaste lectorat visé par les journaux à grand tirage, lequel s'étend « du peuple à la bourgeoisie, des bureaux de ministère à la cour¹⁶¹ ». Passant d'un article sur les crimes de l'avenir à un traité sur la connaissance philosophique dans lequel il compte « briser pitoyablement certains des sophismes de Kant » (*FAI*, 46), pour ensuite se consacrer à une étude sur le Corrège, à une allégorie sur une incendie dans une librairie et, finalement, à un drame médiéval en un acte mettant en scène une prostituée blasphématoire, il y a en effet peu de chance que des thèmes aussi marginaux et pointus trouvent preneur auprès de rédacteurs soucieux de la rentabilité de l'entreprise placée sous leur gouverne.

Le pire, c'est qu'il sait fort bien que les sujets qu'il choisit n'ont pratiquement aucune chance d'être publiés :

D'un bout à l'autre de l'été, j'avais fréquenté les cimetières ou le parc du château, j'y composais des articles pour les journaux, colonne après colonne sur les choses les plus diverses, idées étranges, caprices, fantaisies nées de mon cerveau agité. Dans mon désespoir, j'avais souvent choisi les sujets les plus éloignés qui me valaient de longues heures d'efforts et n'étaient jamais acceptés. (*FAI*, 42)

Hamsun décrit donc un écrivain mésadapté qui ne semble pas se soucier des règles du champ littéraire. Sachant cela, il n'est pas surprenant que le conseil bienveillant que lui prodigue « le commandeur », un rédacteur influent, demeure lettre morte : « Il faut que ce soit tellement populaire, tout ce que nous employons. [...] Vous savez la sorte de public que nous avons. Mais ne pouvez-vous pas entreprendre de simplifier un peu? Ou trouver autre chose que les gens comprennent mieux? » (*FAI*, 108) En définitive, il « échoue à entretenir le peuple, à l'éclairer, à traiter de sujets d'un bon vieux romantisme¹⁶² », affirme Per Arne Evensen. Et vu la situation économique du protagoniste, qui mise tout sur l'écriture, cette absence de public ne peut pas perdurer indéfiniment : « il désire vivre comme écrivain. Mais si l'on doit se

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁶² Per Arne Evensen, « "L'orgue saigne" ou le démon de l'écriture », *loc. cit.*, p. 81. En recourant à l'expression « bon vieux romantisme », il est probable qu'Evensen désigne les écrits des quatre grands.

nourrir comme écrivain, il faut trouver sa matière, sa forme et son public ! Le héros de *Faim* ne réussit (provisoirement) dans aucun de ces domaines¹⁶³ », ajoute Evensen à ce propos.

Cette incapacité à transformer son travail en capital économique fait que le thème de la pauvreté occupe une place centrale dans le récit. N'ayant pas assez d'argent pour se loger et se nourrir convenablement, le personnage est condamné à errer dans les rues et les places publiques d'une Kristiania qui a tout d'un inextricable labyrinthe. S'il n'y a rien de nouveau à ce qu'une œuvre littéraire décrive l'extrême précarité dans laquelle certains citoyens, en particulier les artistes, vivent, *Faim* se démarque par sa façon de traiter de la pauvreté. Pour le percevoir, il est bon de se référer à la terminologie employée par Hans Robert Jauss dans sa théorie de la réception, et plus précisément à son concept « d'horizon d'attente » :

Le rapport du texte isolé au paradigme, à la série des textes antérieurs qui constituent le genre, s'établit aussi suivant un processus analogue de création et de modification permanentes d'un horizon d'attente. Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attente et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. La modulation et la correction s'inscrivent dans le champ à l'intérieur duquel évolue la structure d'un genre, la modification et la reproduction en marquent les frontières¹⁶⁴.

À la parution de *Faim*, en 1890, il était à peu près certain qu'un récit mettant en scène un écrivain aussi malfamé serait lu, en Norvège, à l'aune de l'horizon d'attente instauré par les romans de la Percée moderne, qui dominaient alors le champ littéraire. Comme le credo de ce courant inspiré du naturalisme était de discuter des problèmes et de voir à l'avancement de la société, notamment en prenant le parti des plus démunis, les lecteurs de l'époque étaient en droit de s'attendre à ce que la représentation de la pauvreté du protagoniste mène à une charge contre un ordre social qui marginalise ses propres citoyens jusqu'à les laisser mourir de faim. Mais il n'en est rien; le ton de *Faim* n'est pas du tout misérabiliste, même qu'il est plutôt jovial¹⁶⁵, et le héros n'a que lui-même à blâmer pour ses déboires : à quelques reprises

¹⁶³ *Ibid.*, p. 80-81.

¹⁶⁴ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 56.

¹⁶⁵ Dans son introduction à l'édition américaine de *Faim* (*Hunger*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1967, 231 p.), Robert Bly emploie le terme « a curious joyfulness » et écrit : « It's odd to suggest that a book named *Hunger* is essentially a joyfull book, but it is true. The mood of the prose is

il se voit offrir de précieuses couronnes qu'il refuse ou qu'il dépense de façon irréflectie. Loin de s'apitoyer sur son sort, le personnage croit, au contraire, que la pauvreté confère un certain avantage intellectuel :

Le fait était que ma pauvreté avait aiguisé en moi certaines facultés au point que cela me valait de véritables désagréments, mais oui, je vous assure, des désagréments, carrément, hélas! Mais cela avait aussi ses avantages, cela m'aidait dans certaines situations. Le pauvre intelligent était un observateur bien plus fin que le riche intelligent. Le pauvre regarde autour de lui à chaque pas qu'il fait, il écoute soupçonneusement chaque mot qu'il entend dire aux gens qu'il rencontre. Chacun des pas qu'il fait impose de la sorte à ses pensées et ses sentiments une mission, une tâche. Il a l'oreille fine, il est sensible, c'est un homme éprouvé, son âme porte des brûlures... (*FAI*, 146)

En représentant la misère sans la condamner ni accuser la structure sociale qui la cause, Hamsun se distingue des écrivains de la Percée moderne, tout en traitant, lui aussi, de la modernité. Même qu'avec *Faim*, il va plus loin qu'eux dans son exploration de la réalité contemporaine en étant le premier auteur à s'intéresser à la dimension urbaine de Kristiania¹⁶⁶. Je reviendrai d'ailleurs sur cet aspect capital du récit au moment d'analyser la production littéraire du protagoniste. Pour l'instant, l'important est de noter que le roman autobiographique permet à Hamsun d'aborder sa propre expérience de la misère à l'aide d'une approche capable de combler un espace laissé vacant par la structure du champ littéraire. Considérant, avec Régis Boyer¹⁶⁷, que la rhétorique propre à ce genre hybride laisserait clairement entendre que les épisodes qui témoignent le plus de la précarité du héros auraient été réellement vécus par Hamsun, cette approche devient encore plus saisissante, car elle évite de donner l'impression que ce n'est qu'une condition imaginaire que l'auteur décrirait avec autant d'amusement. En d'autres termes, la part autobiographique du récit conférerait une certaine légitimité à la figure d'auteur construite par *Faim*, dans la mesure où il est plus acceptable de ne pas prendre parti contre la pauvreté quand on en a soi-même fait l'expérience.

delight : a delight in watching the intelligence to play, even in deep crisis. ». Cité dans Per Arne Evensen, « Art et vie. Knut Hamsun, l'ironiste », *loc. cit.*, p. 185.

¹⁶⁶ Selon Sylvain Briens, « Kristiania y [dans *Faim*] appara[ît] pour la première fois dans la littérature comme [une] métropole¹⁶⁶ ». Sylvain Briens, « Topographies littéraires de la modernité. Copenhague, Oslo (Kristiania) et Stockholm lus par August Strindberg, Herman Bang et Knut Hamsun », *Le Globe*, no 152, 2012, p. 8.

¹⁶⁷ Voir premier chapitre, p. 9-10.

2.4. Un récit de l'échec

Si se servir de la condition socio-économique du protagoniste pour prendre à contrepied l'horizon d'attente instauré par les œuvres de la Percée moderne incarne une dimension non négligeable de la stratégie de Knut Hamsun, c'est néanmoins via le métarécit qui ressort de l'activité d'écriture de son personnage que l'auteur donne davantage de profondeur à la figure qu'il s'affaire à construire. Sur ce plan, tout part du fait que *Faim* est, en apparence, un récit de l'échec ou, selon Atle Kittang, un roman de la désillusion : « *Sult* appears as a kind of negative novel of education, or better : its plot is that of a true novel of disillusionment¹⁶⁸. »

Je l'ai déjà évoqué, si le personnage échoue en tant qu'écrivain et doit ultimement fuir la capitale, c'est parce que ses écrits ne trouvent pas de public. Trop nerveux et individualiste, il laisse ses pensées agitées guider le choix de ses sujets sans même penser à un éventuel lectorat, ce qui le prive de revenus. Sans argent, il a du mal à se loger et ne mange pas à sa faim, privations qui ont comme effet de rendre encore plus sensibles ses nerfs déjà fragiles et de le faire peu à peu régresser vers un état neurasthénique incontrôlable : il parle seul, brusque ses concitoyens et accomplit des actions irrationnelles. Bref, son comportement est socialement inacceptable. Dans de telles circonstances, ses écrits deviennent encore plus hétéroclites, autant du point de vue du fond que de la forme. Pour reprendre les termes du « commandeur », « [i]l y a trop de fièvre » (*FAI*, 95) dans son travail. Il est donc prisonnier d'un cercle vicieux, comme le souligne l'écrivain Paul Auster : « Le processus est inexorable : il faut qu'il mange pour pouvoir écrire. Mais s'il n'écrit pas, il ne mangera pas. Et s'il ne peut pas manger, il ne peut pas écrire. Il ne peut pas écrire¹⁶⁹. »

Quand il tente malgré tout d'écrire, le protagoniste divague à un point tel qu'il doit « trim[er] pour progresser à grand-peine de phrase en phrase » (*FAI*, 107), sans franc succès. La plupart du temps, ses pensées sont trop distraites, le rendant improductif, comme c'est le cas dans l'extrait suivant :

¹⁶⁸ Atle Kittang, « Knut Hamsun's *Sult* : Psychological Deep Structures and Metapoetic Plot », dans Charlotte Constans et Janet Garton (dir. publ.), *Facets of European Modernism. Essays in Honour of James McFarlane Presented to Him on His 65th Birthday. 12 Dec, 1985*, Norwich, University of East Anglia, 1985, p. 296.

¹⁶⁹ Paul Auster, *op. cit.*, p. 6.

Parmi ces efforts stériles, le désordre se remit dans mes pensées, je sentais mon cerveau qui avait littéralement des ratés, ma tête se vidait, se vidait, finalement, elle restait légère et sans contenu sur mes épaules. Je sentais de tout mon corps ce vide béant dans ma tête, il me semblait que j'avais été évidé de haut en bas. (*FAI*, 58-59)

Si bien que les scènes où on le retrouve en train d'essayer de travailler décrivent moins son processus d'écriture que les égarements qui l'empêchent de se concentrer.

La seule fois où il parvient à écrire sans peine, c'est lorsqu'il laisse son inconscient lui dicter le contenu de son texte, comme si une valve s'était ouverte et que les mots lui venaient automatiquement :

On aurait dit qu'une veine avait éclaté en moi, les mots se suivent, s'organisent en ensembles, constituent des situations; les scènes s'accumulent, actions et répliques s'amoncellent dans mon cerveau et je suis saisi d'un merveilleux bien-être. J'écris comme un possédé, je remplis page sur page sans un instant de répit. Les pensées surgissent si soudain et continuent de déferler si abondamment sur moi que je laisse échapper une foule de petits détails secondaires pour ne pas les avoir consignés assez vite, bien que je travaille de toutes mes forces. Cela continue de faire irruption en moi, je suis tout plein de mon sujet et chacun des mots que j'écris m'est comme dicté. (*FAI*, 60)

Cette scène le marque à un point tel qu'après il passe son temps à attendre que l'inspiration le frappe comme par magie, plutôt que de réfléchir à son art et de redoubler d'ardeur à l'ouvrage :

L'inspiration me rendra visite demain matin ou peut-être ce soir déjà. Il n'est absolument pas impossible qu'elle vienne brusquement cette nuit, et alors, mon article sera terminé en un quart d'heure au maximum. Voyez-vous, il n'en va pas de mon travail comme de celui des autres gens. Je ne peux pas m'asseoir et exécuter une production donnée par jour, il faut seulement que j'attende le moment. Et il n'y a personne qui puisse dire le jour et l'heure où l'esprit vient sur vous. Il faut que cela suive son cours. (*FAI*, 151-152)

Pourtant, il avait eu tôt fait de renier, au nom de la raison, ce qu'il avait écrit dans ce soi-disant état de grâce : « Plus j'y pensais, plus il me paraissait déraisonnable que j'aie pu écrire quelque chose d'utilisable, ainsi, tout soudain, presque dans mon sommeil, le cerveau plein de fièvre et de rêves. » (*FAI*, 64-65) On comprend alors que l'échec du protagoniste est tributaire d'une profonde fracture entre ses dispositions et la forme de ses écrits. En effet, bien que ses pensées et son comportement soient irrationnels, il cherche malgré tout à traduire ses idées au moyen de textes « raisonnables » (un traité philosophique, une allégorie, une pièce de théâtre...). Autrement dit, il tente d'écrire en dépit de sa condition psychologique, et le résultat est évidemment peu convaincant, car tout ce qu'il produit finit

tout de même par être trop fiévreux pour trouver écho auprès d'un lectorat en quête de textes rationnels.

Cette fracture entre la psyché du héros et la forme de ses écrits se trouve à la base de l'argument formulé par le métarécit de *Faim*, à savoir que l'auteur moderne ne peut représenter adéquatement le monde qui l'entoure qu'en usant de subjectivité, afin de traduire ce que Hamsun désigne comme étant le chaos qui régit « le temps présent de l'esprit, son appropriation à la conscience du monde vivant et réagissant à un moment donné¹⁷⁰ ». C'est pourquoi la suite de l'analyse se penchera sur le processus d'objectivation de soi à l'œuvre dans ce récit d'un alter ego qui n'arrive pas à écrire quoi que ce soit de valable.

2.5. L'écriture comme processus d'objectivation de soi

La dimension autobiographique de *Faim* crée sensiblement le même effet que ce que Bourdieu a noté à propos de *L'éducation sentimentale* de Flaubert :

Là où l'on a coutume de voir une de ces projections complaisantes et naïves du genre autobiographique, il faut voir en réalité une entreprise d'objectivation de soi, d'autoanalyse, de socioanalyse, Flaubert se sépare de Frédéric, de l'indétermination et de l'impuissance qui le définissent, dans l'acte même d'écrire l'histoire de Frédéric, dont l'impuissance se manifeste, entre autres choses, par son incapacité d'écrire, de devenir écrivain¹⁷¹.

Puisqu'elle implique que Hamsun écrive l'histoire fortement autobiographique d'un écrivain raté pour arriver à s'objectiver en une figure d'auteur moderniste entièrement vouée à l'exploration psychologique, cette « entreprise » est, bien entendu, subversive et teintée d'ironie. Car, comme Tyndall le remarque, c'est uniquement en se concentrant sur les raisons pour lesquelles il n'arrivait autrefois pas à écrire que le narrateur trouve le matériel nécessaire à la rédaction du chef-d'œuvre que deviendra *Faim* : « It is because he can't "write" that the writer is finally able to compose the memoir we are now reading. And the transformation and redemption of the writer's experience of distraction and suffering is an important component in the story's overall meaning¹⁷². » Plus exactement, en revenant sur ses séjours infructueux à

¹⁷⁰ Knut Hamsun, « Littérature à la mode », *loc. cit.*, p. 83.

¹⁷¹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 56-57.

¹⁷² Christopher R. Tyndall, *loc. cit.*, 212 p.

Kristiania, Hamsun exploite, à travers le prisme que constitue son personnage-narrateur, deux topoï propres à l'avènement de la modernité : la métropole et le flâneur. Se crée alors ce que Sylvain Briens nomme « une phénoménologie de la modernité¹⁷³ », qui se porte à la défense de la conception subjective et psychologique de la littérature sur laquelle reposera la figure d'auteur de Hamsun.

Inspiré notamment des théories émises par Walter Benjamin dans *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*¹⁷⁴, Sylvain Briens, dans son essai *Paris. Laboratoire de la littérature scandinave moderne, 1880-1905*, voit la métropole, en l'occurrence Paris, comme le lieu moderne par excellence, notamment parce que les nombreux stimuli dont elle est le théâtre décuplerait l'activité psychique de ses citoyens : « La ville invite en effet à une expérience sensorielle intense. La foule, le tempo et la multitude d'images et de bruits créent chez le citadin un état psychologique particulier, mêlant nervosité, indifférence, solitude et angoisse¹⁷⁵. » À la lecture de cette définition, on comprend pourquoi Hamsun a été le premier auteur norvégien à représenter Kristiania en tant que métropole, tant les qualificatifs que Briens emploie afin de décrire l'état d'esprit des citadins s'apparentent à la perception que l'auteur avait de la psychologie de l'homme moderne. Ici, le terme « représenter » introduit une nuance importante, dans la mesure où, en 1890, Kristiania n'était pas réellement une métropole, ni même une grande ville, elle qui comptait tout au plus 150 000 habitants. Si elle apparaît tout de même comme un important centre urbain dans *Faim*, c'est uniquement parce que l'écriture de Hamsun accorde une grande place aux différents marqueurs d'urbanité, comme en témoigne cet extrait tiré des toutes premières pages :

Il était neuf heures. L'air était tout plein du vacarme des voitures et des voix, énorme chœur matinal mêlé aux pas des piétons et aux claquements de fouet des cochers. Cette circulation bruyante, partout, me réconforta bientôt et je commençai à me sentir de plus en plus satisfait. [...] J'entrepris d'observer les gens que je croisais ou dépassais, je lisais

¹⁷³ Sylvain Briens, *Paris. Laboratoire de la littérature scandinave moderne 1880-1905*, op. cit, p. 300.

¹⁷⁴ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1997 [1982], 972 p.

¹⁷⁵ Sylvain Briens, *Paris. Laboratoire de la littérature scandinave moderne 1880-1905*, op. cit, p. 136.

les affiches sur les murs, je captais l'impression que me faisait un regard décoché d'un tramway qui passait, je me laissai pénétrer de bagatelles, de tous ces petits hasards qui croisaient mon chemin, pour disparaître. (*FAI*, 43)

Ayant passé du temps à New York, à Chicago et à Copenhague auparavant, Hamsun n'a aucun problème à peindre Kristiania de manière à lui donner des airs de grande ville. Même que, plus tard au cours de sa promenade, le protagoniste dit regarder l'heure sur le clocher de Notre Sauveur, une église pourtant située à Copenhague¹⁷⁶! Qu'elle soit ou non à mettre sur le compte de l'inadvertance, cette erreur témoigne d'une chose : Hamsun a fait fi de la réalité — donc aussi de la part autobiographique de son récit — pour que Kristiania devienne une scène où il est possible d'exploiter le potentiel psychologique de l'homme moderne. En se permettant d'ainsi trahir le lieu référentiel afin d'arriver à mieux représenter ce qu'il estimait être la réalité intérieure des hommes de son temps, Hamsun joue, selon Briens, le rôle d'un visionnaire « en avance sur l'évolution de la société scandinave et annonce la modernisation de cette société¹⁷⁷ ».

La représentation littéraire de la métropole au 19^e siècle serait néanmoins incomplète sans la figure du flâneur, personnage baudelairien que Claudio Magris décrit comme « errant dans la métropole, conscient de n'être qu'une crête légère sur la mer de la modernité, mais résolu à défendre de l'uniformité cette part infime d'individualité qu'il ressentait comme irréductiblement sienne¹⁷⁸ ». Esprit sensible qui parcourt la ville sans réel objectif, autre que d'observer et de se perdre au fil de ses rêveries, le flâneur, figure urbaine par excellence, est sans cesse soumis « à une pression sensorielle forte qui agit sur ses nerfs et peut provoquer la neurasthénie¹⁷⁹ ». C'est pourquoi Briens, toujours en phase avec Benjamin, le voit comme le symbole parfait de « l'homme moderne assailli par la multitude de stimulations créées par

¹⁷⁶ Merci à Sylvain Briens de m'avoir fait part de ce détail, qui autrement m'aurait échappé.

¹⁷⁷ Sylvain Briens, *Paris. Laboratoire de la littérature scandinave moderne 1880-1905*, op. cit, p. 164.

¹⁷⁸ Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse : grand style et nihilisme dans la littérature moderne*, Paris, L'esprit des péninsules, 2003, p. 149.

¹⁷⁹ Sylvain Briens, *Paris. Laboratoire de la littérature scandinave moderne 1880-1905*, op. cit, p. 196.

l'environnement technique urbain¹⁸⁰ ». Car « plongé dans la foule de la grande ville, le flâneur se perd dans la multitude des visages et des regards. Il subit le choc des images, des bruits, des événements, des rencontres furtives et éphémères¹⁸¹ ».

À l'ère de l'autonomisation du champ littéraire, l'écrivain fait figure d'électron libre au sein de la structure sociale; de fait il est l'un des rares citoyens de la métropole à avoir le temps et à éprouver le besoin de flâner. Mais surtout, il est le seul qui a la possibilité de rendre compte de ses flâneries. Chez lui, les longues marches sans destination précise peuvent, grâce au langage littéraire, se transformer en œuvre d'art témoignant d'une grande sensibilité artistique. Ce lien entre l'écriture et la flânerie se trouve au cœur du processus d'objectivation qui doit faire de Hamsun une figure d'auteur porteuse d'une nouvelle littérature plus apte à représenter la modernité. En effet, quand le personnage de *Faim* n'est pas en train de s'acharner sur l'un de ses textes en cours d'écriture, il passe la plupart de son temps à flâner dans Kristiania. Puisqu'il traîne toujours du papier et un crayon sur lui, il lui arrive aussi de combiner les deux activités, s'arrêtant par exemple sur un banc public pour tenter de consigner quelques lignes. Mais déjà que la faim rend ses pensées trop éparses pour qu'il arrive à écrire quand il se trouve seul dans son logement, l'atmosphère de la ville surexcite ses sens et le rend encore plus improductif, ce qui donne lieu à de longues descriptions des distractions qui nuisent à son travail, dont voici un exemple :

Mais écrire, je ne le pouvais pas. Au bout de quelques lignes, aucune idée ne me venait; mes pensées étaient ailleurs, et je ne pouvais me concentrer. Tout agissait sur moi et me distrairait, tout ce que je voyais me donnait de nouvelles impressions. Des mouches, de petits moustiques se posaient sur le papier et me dérangaient; je soufflais dessus pour les faire partir, je soufflais de plus en plus fort, mais en vain. Ces petites brutes se calent sur le derrière, se font lourdes et résistent au point de courber leurs minces pattes. Il n'est pas question de les déplacer. Elles trouvent quelque chose à quoi se cramponner, elles s'arc-boutent sur une virgule ou une inégalité du papier et restent inébranlables jusqu'à ce qu'elles-mêmes trouvent bon de s'en aller. Un bon moment, ces petits monstres continuèrent de m'occuper, je croisai les jambes et me donnai tout le temps de les observer. Tout à coup, un ou deux accents aigus de clarinette vibrèrent jusqu'à moi, venant du square des étudiants et donnèrent à ma pensée un nouvel élan. Découragé de ne pouvoir donner forme à mon article, je refourrai mes papiers dans ma poche et me renversai sur le banc. (*FAI*, 52-53)

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 187.

¹⁸¹ *Idem.*

Si la combinaison entre son état psychologique altéré par la faim et le tumulte de la ville fait obstacle à sa pratique de l'écriture, elle libère cependant son imagination lorsqu'il s'adonne à la flânerie. Par exemple, au gré de ses promenades, il « trouv[e] toutes sortes de signes et d'étranges figures » (*FAI*, 126) en examinant les pavés, ou succombe subitement à « une nouvelle association d'idées » (*FAI*, 67) en croisant les lions qui ornent les abords du Storting (le Parlement norvégien). De même, quand il doit passer la nuit au poste de police car il a oublié la clé de son logement, un trou dans le mur de sa cellule accapare toute son attention et finit par le rendre paranoïaque :

Les pensées les plus ridicules m'absorbaient, chaque chose me faisait peur. Le petit trou au mur, près de mon lit, m'occupa beaucoup : un trou de clou, j'imagine, une marque dans le mur. Je le palpai, soufflai dedans, essayai de deviner sa profondeur. Ce n'était pas un trou innocent, pas du tout. C'était un trou fort compliqué et mystérieux dont il fallait que je me méfie. Et possédé de la pensée de ce trou, complètement hors de moi, de curiosité et de crainte, il fallut pour finir que je me lève et mette la main sur mon demi-canif afin de mesurer la profondeur de ce trou et m'assurer qu'il ne donnait pas sur la cellule voisine. (*FAI*, 84.)

Ces quelques exemples laissent ironiquement entendre que ce ne serait pas quand il écrit que le protagoniste de *Faim* invente ses meilleures histoires, mais plutôt au gré de ses interactions avec l'environnement urbain. À ce titre, on retient surtout la discussion absurde qu'il engage avec un vieil homme rencontré sur un banc public. Tout part du fait que le vieillard en question dit connaître un certain Johan Arendt Happolati, nom fictif que le personnage vient de donner à un logeur sorti tout droit de son imagination. Face à l'acquiescement mensonger de son interlocuteur, le protagoniste n'arrive plus à se contrôler et confectionne une histoire sans queue ni tête, faisant tour à tour de ce Happolati un courtier qui vend « des aïelles en Chine, des plumes et du duvet de Russie, des peaux, de la pâte de bois, de l'encre... » (*FAI*, 55), l'inventeur d'un « livre de cantiques électriques » (*Idem.*) et, finalement, un ministre « en Perse » (*FAI*, 56).

La meilleure illustration de ce lien entre la déambulation urbaine et l'inventivité du héros demeure cependant la création d'Ulayali¹⁸², la figure féminine qui attise son désir. Le

¹⁸² Dans les éditions norvégiennes de *Faim* ainsi que dans les traductions françaises antérieures à celle de Régis Boyer, on lit « Ylajali ». En choisissant de l'orthographier « Ulayali » dans sa traduction, Boyer a probablement voulu s'assurer que la prononciation norvégienne de ce nom soit maintenue. Sans vouloir trop entrer dans des questions de traductologie, cette position se défend bien,

tout débute quand, au détour d'une promenade, il décide impulsivement de suivre une passante :

Tout à coup, ma pensée, par une impulsion capricieuse, prit une direction surprenante, je me sentis saisi d'une envie étrange de faire peur à cette dame, de la suivre et de la contrarier d'une manière ou d'une autre. De nouveau, je la rattrapai, la dépassai, me retournai soudain et l'affrontai face à face pour l'observer. Je la regardai droit dans les yeux et trouvai séance tenante un nom que je n'avais jamais entendu, un nom aux résonances fluides, nerveuses : Ulayali. (*FAI*, 47)

Or, il n'arrive pas à en faire l'objet de sa convoitise sans préalablement la placer au cœur d'une fantaisie la transformant en une princesse orientale « qui avait trois cents serves et couchait sur un lit de roses jaunes » (*FAI*, 56). Régis Boyer suggère avec justesse que ce n'est pas réellement cette Ulayali que le personnage aime, mais plutôt tout le processus qui a mené à sa création : « Il est celui qui se crée la femme qu'il aimerait, il lui trouve un nom retentissant et parfaitement exotique (Ulayali), mais prenons garde, il ne l'aime pas, il s'aime l'aimant¹⁸³. » Cela finit de prouver que ce serait les personnages, les événements et les lieux que l'écrivain croise durant ses flâneries à travers les rues de la métropole qui stimulent le mieux son imagination.

Bertrand Gervais, dans son essai *Figures, lectures*, juge que la figure du flâneur, qu'il nomme aussi « museur », se caractérise avant tout par la puissance de son imagination :

L'être du musement est en ce sens, perdu dans ses pensées, en plein suspens, dans cette logique associative qui caractérise la rêverie et l'errance. Ses pensées sont un labyrinthe, et il s'y perd, insouciant au milieu des lignes brisées. Il se promène dans un monde de possibles, sans égard à la logique et à ses contraintes. Son attention flotte et elle l'amène là où les courants le portent. Il est en fait l'imagination au travail, et c'est par lui que tout se pense¹⁸⁴.

Face à la stérilité qui marque la pratique d'écriture du héros, cette vertu imaginative de la flânerie est connotée positivement, même si elle ne mène pas directement à des profits matériels ou symboliques. Pour Per Arne Evensen, on peut en conclure que, dans *Faim*, « le

dans la mesure où il semble que ce soit uniquement pour sa sonorité que le personnage s'arrête sur un nom pareil.

¹⁸³ Régis Boyer, « Vagabonder parmi ses rêves », dans Knut Hamsun, *Romans, op. cit.*, p. 10.

¹⁸⁴ Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire, tome I*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, p. 48.

déploiement de l'imagination est dépeint de manière positive et presque sans ambiguïté sous toutes ses formes de manifestation¹⁸⁵ ».

Vu sous cet angle, le récit de l'échec se fait subversif et contribue à terme à la construction d'une figure d'auteur symbolisant une révolution esthétique. Car comme Atle Kittang le souligne, le héros de *Faim* échoue en tant qu'auteur parce qu'il n'a pas su faire le pont entre sa formidable imagination de flâneur affamé et son travail d'écrivain : « From this point of view, the failure of the *Sult* hero as a writer has to be interpreted as a consequence of his own arrogant blindness as to the real truth of his creative power¹⁸⁶. » Ce n'est que plus tard, en tant que narrateur qui a réussi à s'objectiver, qu'il comprendra, selon Evensen, que « la matière réelle, [c'étaient] ses propres expériences dans son état de faim (qui, par conséquent, deviendront le texte de *Faim*¹⁸⁷) », étant donné que « dans cet état, son imagination se débrid[ait]¹⁸⁸ ». Ainsi, l'échec du personnage a un impact positif sur la future pratique d'écriture du narrateur — et aussi sur celle de Hamsun, considérant la dimension autobiographique du récit — puisqu'en se remémorant cet épisode éprouvant « il a trouvé sa matière et sa forme qui sont devenues le chef-d'œuvre, qui aura fait date, *Faim*¹⁸⁹ ».

Pour sa part, Christopher R. Tyndall résume comme suit la portée subversive qui se dégage de la structure narratologique de *Faim* :

He [le personnage] signs on as a crew member aboard the Russian freighter and leaves the city. However, this is not the writer's last action. He also, at some point, sits down to write the memoir we have now finished reading. And we are left with an image, not of his writing failure but of his final writing success¹⁹⁰.

¹⁸⁵ Per Arne Evensen, « Art et vie. Knut Hamsun, l'ironiste », *loc. cit.*, p. 195.

¹⁸⁶ Atle Kittang, « Knut Hamsun's *Sult* : Psychological Deep Structures and Metapoetic Plot », *loc. cit.*, p. 306.

¹⁸⁷ Per Arne Evensen, « "L'orgue saigne" ou le démon de l'écriture », *loc. cit.*, p. 81.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 81-82.

¹⁸⁹ Per Arne Evensen, « Art et vie. Knut Hamsun, l'ironiste », *loc. cit.*, p. 195.

¹⁹⁰ Christopher R. Tyndall, *loc. cit.*, p. 268.

Ce ne sont donc pas seulement les caractéristiques thématiques de *Faim* qui nourrissent le métarécit : la forme de la narration participe également à la construction de la figure d'auteur de Hamsun. Et c'est encore plus probant quand on examine la consonance entre la perspective du personnage et celle du narrateur.

2.6. La consonance narrative

Dans *La transparence intérieure*, un essai sur les modes de représentation de la vie psychique dans le roman, Dorrit Cohn fait de *Faim* l'exemple paradigmatique de ce qu'elle nomme une « consonance » entre le narrateur et le personnage d'un récit autodiégétique :

L'un des exemples les plus précoces et les plus soutenus d'une telle consonance dans le récit à la première personne est le roman de Knut Hamsun, *la Faim* [sic] (1890). Jamais, dans tout le roman, le narrateur n'attire l'attention du lecteur sur le présent de la narration, sur son moi narrateur, en mentionnant des informations, des opinions, des jugements qui n'auraient pu lui appartenir au temps de son expérience passée. Et pourtant le roman est tout entier centré autour de la personne du narrateur, jusqu'à l'obsession, puisqu'il décrit une conscience exacerbée par le jeûne¹⁹¹.

Difficile d'être en désaccord avec cette interprétation, tant le récit donne la nette impression de se dérouler en même temps qu'il est raconté, et cela, bien qu'il soit essentiellement rédigé au passé. En fait, seul l'incipit révèle explicitement que *Faim* est l'œuvre d'un narrateur qui relate un épisode antérieur de sa vie, et non celle d'un personnage qui se livrerait à une quelconque forme de monologue intérieur : « C'était au temps où j'errais, affamé, dans Kristiania, cette ville étrange que nul ne quitte avant d'en avoir reçu les empreintes¹⁹². » (*FAI*, 41) Mais alors, comment expliquer que plusieurs passages de *Faim* soient rédigés au présent, temps habituellement associé à la situation d'énonciation? C'est que, selon Cohn, tant que ces passages sont épisodiques et demeurent enchâssés au sein d'une structure globale au passé, ils ne porteraient pas atteinte à la cohérence du régime temporel employé. Ainsi, le présent utilisé dans une phrase telle que : « Je marche par les rues en réfléchissant à la façon de me comporter pour rester à flot jusqu'à ce que j'aie mon prochain

¹⁹¹ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, op. cit., p. 179.

¹⁹² Dans l'édition de *Faim* utilisée ici, cette phrase d'introduction est séparée de la suite du texte par une ligne pointillée, comme pour marquer son caractère exceptionnel. Dans les autres éditions consultées, cette ligne est toutefois absente.

article » (*FAI*, 110), ne se référerait pas au présent du narrateur; il s'agirait plutôt « d'un présent dont la valeur est toute différente; non pas un "vrai" présent, faisant référence au *hic et nunc* du locuteur, mais un présent historique qui fait référence au même passé que l'imparfait utilisé par ailleurs¹⁹³ ».

S'il n'affecte pas directement la structure temporelle générale de *Faim*, cet emploi atypique du présent n'est pas pour autant anodin. Toujours selon Cohn, il s'agirait d'une technique contribuant à élever encore davantage le niveau de consonance du récit : « L'aisance avec laquelle ce présent historique alterne avec le passé historique plus habituel montre à quel degré de consonance Hamsun parvient dans ce texte : il évoque le passé comme s'il était présent, quel que soit le temps grammatical qu'il emploie¹⁹⁴. »

Cette technique narrative, inédite à l'époque, a pour effet de rendre invisible le présent du narrateur, au profit d'une complète adhésion à son passé de personnage. Puisque la fonction du métarécit de *Faim* est de montrer que c'est l'imagination du protagoniste qui doit servir d'inspiration à son activité d'écriture, un tel choix formel s'avère particulièrement efficace, car il laisse les divagations du personnage prendre toute la place. Autrement dit, la pensée chaotique du sujet en crise est libre de s'exprimer, la « suppression presque totale de toute distance narrative apparai[ssant] comme l'expression, sur le plan formel, de la fascination du narrateur pour les manifestations psychologiques incongrues, et de son souci de rendre compte de celles-ci en dehors de toute correction ultérieure¹⁹⁵ », selon Cohn. Tout miser sur l'intériorité du protagoniste afin de représenter la modernité le plus adéquatement possible fait de *Faim* une œuvre formellement moderniste, comme l'indique Martin Humpál :

Hunger is a strictly figural first-person narrative with an extensive employment of free indirect discourse for presenting consciousness. Both these features make *Hunger* formally a modernist narrative : it dispenses with the models of classical realist fiction, in which the narrator had the privilege of cognitive authority over the character's subjectivity¹⁹⁶.

¹⁹³ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 181.

¹⁹⁴ *Idem*.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 182.

¹⁹⁶ Martin Humpál, *op. cit.*, p. 72.

Privé de la présence d'un narrateur qui rationaliserait les histoires émanant de son esprit désaxé, le personnage est condamné au solipsisme; les fantaisies qu'il invente au quotidien ne sont pas destinées à être partagées avec les autres, la preuve étant qu'il se fâche dès que quelqu'un ose se joindre à son délire : « Comment ce vieillard aveugle, répugnant, osait-il manipuler ce nom étrange que j'avais inventé comme si c'était un nom ordinaire qui se trouvait sur l'enseigne de n'importe quel boutiquier de la ville? » (*FAI*, 56), peste-t-il lorsque son interlocuteur continue de gloser sur le compte d'Happolati. Pour Per Arne Evensen, c'est comme s'il exigeait « manifestement des copyrights pour ses productions "littéraires"¹⁹⁷ ». De la même manière, la façon dont le protagoniste utilise la langue montre qu'il ne souhaite pas que les autres le comprennent. La scène suivante parle d'elle-même :

Quand un monsieur s'arrêta et me réprimanda un peu vertement sur ma conduite, je me retournai, lui criai dans l'oreille un seul mot dépourvu de sens, lui mis le poing sous le nez et poursuivis mon chemin, endurci dans une rage aveugle que je n'étais pas capable de gouverner. (*FAI*, 71)

Ce repli sur soi langagier atteint néanmoins son comble quand, au courant de la nuit qu'il passe au poste de police, le personnage prend un malin plaisir à inventer un mot nouveau : « Je m'imaginai avoir découvert un mot nouveau. Je me dressai dans le lit et dis : Il n'existe pas dans la langue, je l'ai inventé, *kubouô*. Il a des lettres comme un mot, bonté divine, l'homme, tu as inventé un mot... *kubouô*... d'une grande importance grammaticale. » (*FAI*, 84-85) Il n'arrivera toutefois pas à donner une signification satisfaisante à cette trouvaille langagière, qui de toute façon ne doit être connue de personne d'autre : « Je reste les yeux ouverts, étonné de ma trouvaille, riant de joie. Puis je me mets à murmurer : on pouvait m'espionner, j'avais l'intention de tenir ma découverte secrète. » (*FAI*, 84-85)

Autant en vertu des caractéristiques formelles que thématiques de *Faim*, s'il y a un aspect du programme littéraire de Hamsun que le métarécit défend avec vigueur, c'est bien son appel à la subjectivité et à l'individualisme. Dans *L'imaginaire nordique*, un essai sur les représentations de l'âme scandinave entre la fin du 19^e siècle et le début du 20^e, Frédérique Toudoire-Surlapierre explique en quoi la littérature subjective proposée par Hamsun exige un nouveau mode de lecture, promu par une figure d'auteur qui se démarquerait des autres :

¹⁹⁷ Per Arne Evensen, « "L'orgue saigne" ou le démon de l'écriture », *loc. cit.*, p. 82.

« Hamsun propose un autre mode d'écriture, une façon de concevoir la littérature différemment, puisqu'il ne s'agit pas tant d'être compris par les autres, et pour l'auteur d'être suivi par ses lecteurs, que de se comprendre soi-même, de réussir à exprimer le plus profond de son âme¹⁹⁸. » Et l'écrivain norvégien en était parfaitement conscient, seulement à en juger par cette lettre à Georg Brandes, où il répond à une accusation de monotonie en se défendant de ne pas avoir écrit un roman :

Ce qui m'intéresse, ce sont les mouvements infinis de ma minuscule âme et je pensais avoir dépeint, dans *Faim*, des ambiances dont l'étrangeté absolue ne fatiguerait pas, en tout cas, pas par leur monotonie. De la première à la dernière page, il n'y a pas un seul sentiment qui soit repris non plus, c'est-à-dire qu'aucun, aucun ne ressemble au précédent ou au suivant. Il ne faut pas considérer mon livre comme un roman. Il y en a assez qui écrivent des romans s'il faut qu'ils écrivent sur la faim — de Zola à Kielland. C'est ce qu'ils font tous. Et si c'est le manque de romanesque qui, peut-être, rend mon livre monotone, ce n'est qu'une recommandation étant donné que je m'étais résolu tout simplement à ne pas écrire un roman¹⁹⁹.

Du propre aveu de l'auteur, la nouveauté esthétique de *Faim* serait donc indissociable de la question des genres littéraires, avis que partage Robert Ferguson :

The general reaction of shocked excitement which *Hunger* created among the reading public at home in Norway must have confirmed him in his belief that he had succeeded at last in his ambition to produce something stately new and unusual in literature. Technically he had achieved this by his artful confusion of two forms, the autobiography and the novel²⁰⁰.

Pour renchérir, je crois que cette « confusion » entre l'autobiographie et le roman crée une dialectique entre l'individuel et l'universel nécessaire à la construction d'une figure d'auteur moderniste.

¹⁹⁸ Frédérique Toudoire-Surlapierre, *L'imaginaire nordique. Représentations de l'âme scandinave (1870-1920)*, Paris, L'improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2005, p. 215.

¹⁹⁹ Knut Hamsun, « Lettre n° 113 », citée dans Per Arne Evensen, « Art et vie. Knut Hamsun, l'ironiste », *loc. cit.*, p. 185.

²⁰⁰ Robert Ferguson, *op. cit.*, p. 115.

2.7. La dialectique du roman autobiographique : entre l'individuel et l'universel

À la lumière de la lecture de *Faim* proposée dans le présent chapitre, il appert que la principale fonction du roman autobiographique hamsunien serait de mettre en scène un écrivain dont les dispositions sont sensiblement les mêmes que celles de Hamsun dans les années 1880, alors qu'il tentait, sans succès, de se faire une place dans le sous-champ de production restreinte. Plus précisément, en donnant à lire les pensées et les actions d'un alter ego marqué par l'échec, *Faim* est doté d'une dimension métatextuelle qui objectivise Hamsun en une figure d'auteur moderniste entièrement dédiée à une littérature psychologique plus en phase avec la réalité moderne, aussi bien formellement que thématiquement. En utilisant l'art de la subversion afin d'identifier et d'exploiter un aspect de la modernité négligé par les écrivains de la Percée moderne, cette œuvre témoigne d'une fine compréhension de la structure du champ littéraire norvégien de la fin du 19^e siècle, circonscrivant un créneau pouvant vraisemblablement être occupé par Knut Hamsun en dépit de ses dispositions d'autodidacte.

Le métarécit de *Faim* et les textes programmatiques signés par Hamsun montrent que la rhétorique employée par l'auteur afin de plaider en faveur de la nécessité d'une littérature psychologique était de nature « terroriste », en ce qu'elle discréditait les œuvres de la Percée moderne sous prétexte qu'elles n'arrivaient pas à témoigner de la complexité du réel. Selon Hamsun, seule une approche subjective rendant compte de la psychologie éclatée de l'homme moderne serait en mesure de représenter fidèlement la réalité de l'époque. C'est pourquoi le métarécit de *Faim* indique que ce n'est qu'à travers le regard, les sensations et les pensées du sujet individuel que la modernité peut être représentée à l'écrit. La part autobiographique du texte joue un rôle important dans cet appel à l'individualisme. Il y a, en effet, quelque chose de si personnel, innovateur et dérangeant dans l'état psychologique du protagoniste, que *Faim* pourrait donner l'impression de défier la vraisemblance. Si bien qu'en plein cœur de son récit, le principal intéressé dit craindre que les gens doutent de l'authenticité de son expérience : « si je racontais cela à quelqu'un, il n'y aurait personne pour le croire, et si je l'écrivais, on dirait que c'était inventé » (*FAI*, 103). Or, en munissant son œuvre d'un certain ancrage référentiel, Hamsun semble garantir, du moins en apparence, qu'il est sincère. L'âme

dépeinte devient ainsi plus plausible, car elle prend valeur de témoignage s'appuyant sur une expérience vécue.

Le recours au roman autobiographique permet à Hamsun à la fois d'élaborer, à l'aide d'un alter ego écrivain, un métarécit qui participe à la construction de sa figure d'auteur et de conférer à son œuvre l'arrière-plan référentiel nécessaire à la rhétorique qu'il emploie afin de convaincre du bien-fondé cette figure. Il manque cependant la moitié de l'équation; c'est-à-dire que jusqu'à présent, il a presque seulement été question des raisons pour lesquelles *Faim* comprend de nombreuses données autobiographiques. À ce compte, il convient de se demander pourquoi Hamsun n'a pas simplement rédigé une autobiographie? Quels avantages stratégiques pouvait bien conférer l'idée de rendre le lien entre l'auteur, le narrateur et le personnage juste assez ambigu pour que *Faim* appartienne plutôt au genre du roman autobiographique?

Dans *Est-il je?*, Philippe Gasparini s'est intéressé au rôle joué par la fiction dans le cadre d'un roman autobiographique. À ce sujet, il a émis plusieurs hypothèses, dont quelques-unes peuvent s'appliquer à *Faim*. Selon lui, le recours à la fiction signifierait que les visées du roman autobiographique sont avant tout artistiques, contrairement à l'autobiographie pure, qui serait plutôt un document référentiel. Grâce à la fiction, le genre serait ainsi doté d'« une valeur esthétique intrinsèquement supérieure²⁰¹ ». Même qu'avant les travaux de Lejeune l'autobiographie souffrait d'un préjugé défavorable aux yeux de la critique et de l'institution littéraires. Du coup, en 1890, il ne s'agissait pas d'un genre susceptible d'aider Hamsun à se tailler une place enviable dans le sous-champ de production restreinte. De plus, au nom de l'art, le romancier autobiographe n'a pas à s'en tenir à la stricte vérité. Sa marge de manœuvre est conséquemment plus grande : il peut inventer, exagérer et enjoliver afin de rendre plus mémorable l'expérience esthétique offerte au lecteur. Selon Gasparini, Hamsun en aurait profité pour doter son personnage « de pulsions autodestructrices et fantasmatiques

²⁰¹ Philippe Gasparini, *Est-il je?*, *op. cit.*, p. 238. On pourrait cependant plaider que quelques autobiographies de grands écrivains ont été publiées au 19^e siècle, par exemple celles de Stendhal (1890) et de Chateaubriand (1849-1850), mais ce fut à titre posthume.

probablement fictionnelles²⁰² », qui ont contribué à rendre sa représentation de l'âme moderne plus saisissante et originale.

En plus d'infléchir le contenu du roman autobiographique, l'utilisation de la fiction se répercuterait également sur sa forme. Ne se sentant pas dans l'obligation de soumettre sa plume au strict compte rendu d'une vie, le romancier autobiographe serait plus libre d'adopter une « technique narrative particulière qui lui permet de travailler la matière biographique, de la reconstruire, de lui donner un sens, une densité, un style qui touchent la sensibilité esthétique du lecteur²⁰³ ». Chez Hamsun, cela s'est principalement traduit par l'emploi novateur de la narration consonante, qui laisse toute la place à la subjectivité exaltée du flâneur. Cette hypothèse a cependant ses limites, puisque la fiction ne fait qu'encourager une liberté de composition que Gasparini juge, avec raison, ni exclusive au roman ni interdite à l'autobiographie : « Certains romanciers renoncent à tout ou partie des procédés habituels du roman, alors que les autobiographes les utilisent couramment, par goût, par ruse ou par nécessité. Rien n'interdit au récit de soi une construction rigoureuse et dense : qu'on pense aux *Mots*²⁰⁴. »

D'un point de vue plus pragmatique, le roman autobiographique garantirait aussi une liberté d'expression que l'autobiographie n'est pas en mesure d'offrir, le discours du personnage n'ayant pas à être totalement endossé par l'auteur, comme le précise Gasparini :

Le romancier autobiographe, quant à lui, entend protéger sa liberté de parole tout en assumant, jusqu'à un certain point, son discours. Il met donc en place un dispositif romanesque défectueux, notoirement insuffisant pour dissimuler sa présence dans le récit. Il sabote son propre camouflage et crée les conditions du malentendu générique²⁰⁵.

Après avoir lu *Faim*, on comprend ce qui aurait pu pousser Hamsun à ne pas vouloir qu'on l'identifie trop directement à son personnage, tant les actions de ce dernier sont rarement glorieuses : sa dignité s'est envolée et « il sait faire preuve de la plus sournoise

²⁰² *Ibid.*, p. 249.

²⁰³ *Ibid.*, p. 238.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 240.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 235.

méchanceté²⁰⁶ ». J.W. McFarlane, citant le fils de l'auteur, indique que *Faim* devait originellement paraître sous le couvert de l'anonymat — comme cela avait été le cas pour un fragment publié dans la revue danoise *Ny Jord*, en 1888 — puisque Hamsun avait l'impression de s'exposer trop directement au regard des futurs lecteurs :

it was at one time Hamsun's intention to publish the work anonymously, feeling that giving this novel to the public was like exposing a nakedness: "But it will appear anonymously", he wrote after the publication of the fragment in *Ny Jord* and before the appearance of the completed novel, "I don't want to admit publicly that I have written it. It is one's own affair if one bares one self so nakedly as I have done there" (quoted in Tore Hamsun, *Knut Hamsun min far*, Oslo, 1952, p. 129.)²⁰⁷.

Le fragment paru dans *Ny Jord* a connu un tel succès²⁰⁸ que l'anonymat a cependant été percé à jour, rendant caduque l'idée de ne pas apposer de nom sur la couverture de *Faim*. En ce sens, laisser le personnage innommé a pu légèrement compenser en atténuant l'identification. Toutefois, si l'on se penche de plus près sur l'anonymat du protagoniste, qui est, rappelons-le, la principale caractéristique sur laquelle je me suis basé pour qualifier *Faim* de roman autobiographique, on constate qu'il y a là une portée qui dépasse largement le simple désir de dissimulation. À mes yeux, l'ambiguïté qui se dégage du fait que le héros ne soit jamais nommé incarne le plus important point d'achoppement entre l'aspect autobiographique et la dimension fictive de *Faim*. Il s'agirait donc d'une particularité essentielle à la compréhension de l'effet programmé par ce roman autobiographique.

À la base, l'anonymat relève de l'omission, puisque si le lecteur ignore le nom d'un personnage, c'est parce que le narrateur ne lui a pas fait part de cette information. N'existant qu'à cause d'une absence, cette caractéristique narrative n'a pas à être soulignée ou expliquée. Sauf que certains auteurs, comme Hamsun ou Proust, ont rendu plus apparent le fait que leur narrateur-personnage ne soit jamais nommé. En effet, *Faim*, à l'instar d'*À la recherche du temps perdu*, contient de nombreux passages où sont racontés des événements exigeant que le protagoniste révèle son identité. Pour faire part de ces épisodes sans que le

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 267.

²⁰⁷ J.W. McFarlane, « The Whisper of the Blood. A Study of Knut Hamsun's Early Novels », *PMLA*, vol. 71., no 4. September 1956, p. 576.

²⁰⁸ La revue aurait été épuisée en trois jours, selon Olivier Gouchet, « Du sensoriel dans l'art ou l'écriture vagabonde », dans Régis Boyer (dir. publ.), *Knut Hamsun, op. cit.*, p. 171.

lecteur ne finisse par connaître le nom du héros, Hamsun a employé deux techniques. La première consiste à résumer la scène par un discours indirect où une périphrase vient masquer le nom, comme quand le protagoniste va rencontrer le boutiquier chez qui il a postulé : « Bon! *je m'appelais ci et ça*, j'avais pris la liberté de lui envoyer une requête, je ne savais pas si cela m'avait servi à quelque chose? » (*FAI*, 70, je souligne) À d'autres occasions, le personnage a tout simplement recours au mensonge afin de ne pas dévoiler son vrai nom. Ainsi, après ne pas être arrivé à réprimer le désir de sonner à une porte choisie au hasard, il prétend s'appeler Wedel-Jarlsberg et être venu rencontrer un homme malade cherchant un employé qui le promènera dans une petite voiture. De même, lorsqu'il se voit obligé de passer la nuit au poste de police, il dit se nommer Andreas Tangen et va jusqu'à s'inventer une carrière de journaliste au prestigieux *Morgenbladet*.

À le croire, rien, mis à part son esprit dérangé, ne motiverait de tels mensonges : « Je ne sais pas pourquoi je mentais. Ma pensée voletait, dispersée, elle me donnait plus d'idées que je n'en pouvais suivre. J'avais trouvé ce nom éloigné sur-le-champ et je l'avais lancé sans aucune préméditation. Je mentais sans nécessité. » (*FAI*, 83) Mais les efforts déployés par Hamsun afin de mettre l'anonymat de son personnage en évidence trahissent le rôle important que cette caractéristique joue au sein du récit et révèlent la double nature de la stratégie littéraire de l'auteur. D'abord, comme Gasparini le suggère, il s'agirait d'une façon de rendre encore plus manifeste la solitude du héros :

l'absence de nomination peut connoter la solitude du héros, que nul n'appelle et dont l'identité est menacée. *La Faim* [sic], de Knut Hamsun, nous montre ainsi un personnage sans nom, sans passé, sans ami, obsédé par la nécessité de cacher sa misère, de paraître un autre qu'il n'est, de déguiser son identité afin de sauver son amour-propre. Il est écrivain, mais l'impression de lire un texte autobiographique se dissout à mesure que se dévoilent ses tendances pathologiques²⁰⁹.

Puisque c'est à la suite d'épisodes susceptibles de mettre en péril l'idée que les autres se font de lui qu'il éprouve le besoin de cacher son identité, on en déduit qu'il n'accepte pas totalement son vrai soi et qu'il a parfois honte de sa condition. D'ailleurs, les identités qu'il s'invente revêtent toutes un certain prestige, par exemple Wedel-Jarlsberg est le patronyme

²⁰⁹ Philippe Gasparini, *Est-il je?*, op. cit., p. 42.

d'une grande famille de la noblesse norvégienne. Paul Auster suggère que le personnage de *Faim* est victime d'un grave processus de dépersonnalisation :

Il perd tout — jusqu'à lui-même. Qu'on atteigne le fond d'un enfer sans Dieu, et l'identité disparaît. Ce n'est pas par hasard que le héros de Hamsun n'a pas de nom : avec le temps, il se retrouve véritablement dépouillé de son identité. Les noms qu'il choisit de se donner sont pures inventions, imaginées dans l'inspiration d'un instant. Il ne peut dire qui il est car il ne le sait pas. Son nom est un mensonge, et avec ce mensonge la réalité de son univers disparaît²¹⁰.

Une telle problématique identitaire amène Sylvain Briens à définir comme suit les œuvres s'inscrivant dans la lignée de *Faim* :

Il s'agit d'une expérimentation avec le genre littéraire de l'autobiographie motivée par une *crise du sujet* et une *crise de la représentation*. Dans un monde moderne où l'écrivain doute de tout, comment écrire une autobiographie? Porté par la nécessité de redéfinir constamment son identité, l'écrivain n'a d'autre choix que d'écrire l'histoire de sa vie comme une histoire fictionnelle et de développer à cette fin, de nouvelles formes stylistiques²¹¹.

Par là, *Faim* inviterait, selon Gasparini, « à se reconnaître dans un individu dépersonnalisé, dans un observateur impersonnel, inconsistant, qui se cherch[e] sans jamais être assuré de son identité propre²¹² ». Autrement dit, comme Jean-Yves Tadié le souligne dans son analyse d'*À la recherche du temps perdu*, qui, sur ce point, rejoint *Faim*, « le moi du narrateur doit avoir une généralité suffisante : non seulement il n'est pas celui de Proust, mais dans son absence, il doit n'être celui de personne pour l'être de tous²¹³ ».

Après avoir vu que l'ancrage référentiel aurait servi à rendre plus authentique l'expérience éminemment personnelle racontée dans *Faim*, cet élan vers l'universel peut sembler contradictoire. Or, dans cette œuvre, l'individuel et le général ne s'opposent pas : ils forment plutôt une dialectique nécessaire à la construction de l'image d'auteur moderniste vers laquelle penche Hamsun. Oui, d'une part, il était important de laisser entendre que les

²¹⁰ Paul Auster, *op. cit.*, p. 10.

²¹¹ Sylvain Briens, *Paris. Laboratoire de la littérature scandinave moderne, 1880-1905*, *op. cit.*, p. 303.

²¹² Philippe Gasparini, *Est-il je?*, *op. cit.*, p. 40.

²¹³ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1971, p. 30.

états d'âmes décrits dans le texte étaient tirés d'expériences vécues mais, d'autre part, ce l'était tout autant de convaincre que la réalité psychologique dépeinte transcendait la seule personne de l'auteur; qu'elle était aussi le propre de l'homme moderne. En d'autres termes, puisque la stratégie programmée dans *Faim* consistait à persuader que la littérature refléterait mieux la réalité moderne si elle s'intéressait à la vie inconsciente des individus, il fallait que le lecteur quitte le livre avec l'impression que seul le respect des conventions sociales l'empêche d'agir aussi bizarrement que le protagoniste et qu'au fond, s'il laissait libre cours à ses pulsions les plus profondes, il lui ressemblerait beaucoup plus qu'il ne voudrait le croire : « C'est donc qu'il existe en chacun de nous un fou, auquel il dépend de nous de donner la parole. Le dément n'était plus un objet dont on s'amusât, il passait sujet, il était nous-même²¹⁴ », écrit Jean Paulhan à ce sujet dans sa préface à une édition de *Faim* datant de 1950. Dans le chapitre qu'il consacre à cette œuvre, Sverre Lyngstad, auteur de *Knut Hamsun, Novelist. A Critical Assessment*, tient des propos similaires :

While we follow the personal vicissitudes of Hamsun's hero with intense interest, we are simultaneously made to contemplate the human condition in general. The struggling fin-de-siècle artist in Kristiania becomes in the reader's mind a representative of humankind, facing the possibility of failure and, yes, even death in an alien world, a world that has no use for him. [...] Hamsun's breakthrough novel may owe its wide appeal, in part, to this broad perspective²¹⁵.

José-Luis Diaz est catégorique sur ce point : pour qu'une figure d'auteur parvienne à s'imposer dans le champ littéraire, elle « se doit de proposer des images porteuses²¹⁶ ». D'après moi, cette visée est remplie grâce à la forme ostentatoire d'anonymat rencontrée dans *Faim*, en ce que celle-ci permet au « je » qui s'exprime de transcender l'auteur, en dépit de la grande subjectivité de la narration, pour devenir une figure dont l'expérience intime symboliserait le climat de l'époque. Et comme l'explique Gasparini, c'est le roman autobiographique, en vertu de son double affichage, qui rend possible ce passage de l'individuel vers l'universel :

²¹⁴ Jean Paulhan, « Préface », dans Knut Hamsun, *La faim*, Paris, Imprimerie nationale, André Sauret, éditeur, coll. « Terre des hommes », 1950 [1890], p. 16.

²¹⁵ Sverre Lyngstad, *Knut Hamsun, Novelist. A Critical Assessment*, New York, Peter Lang, 2005, p. 14.

²¹⁶ José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 56- 57.

[l]a traduction de l'expérience personnelle dans un langage romanesque transforme peu ou prou le « moi » singulier en héros, en type, en symbole, en métaphore. Le romancier construit alors sa légende en s'autoproclamant emblème et porte-parole d'un groupe humain. Il transcende et légitime ainsi son travail mémoriel. Cette « iconisation » marque le passage aristotélicien du particulier au général sans résilier l'ancrage référentiel du témoignage²¹⁷.

En ayant recours à cette stratégie, Knut Hamsun rend apparent le lien entre l'esthétique individualiste qu'il puise dans son passé d'écrivain miséreux et l'état de la société moderne. Ce faisant, il se construit une figure d'auteur moderniste, dont les écrits subjectifs arriveraient mieux à traduire la réalité de l'époque.

Commentant *À la recherche du temps perdu*, Pierre Bourdieu résume la démarche qui a guidé mon analyse de *Faim*, dans la mesure où il montre comment l'analyse sociologique met en lumière le processus d'objectivation de soi par lequel un auteur s'engendre à même son œuvre :

Ainsi, loin d'anéantir le créateur par la reconstruction de l'univers des déterminations sociales qui s'exercent sur lui, et de réduire l'œuvre au pur produit d'un milieu au lieu d'y voir le signe que son auteur avait su s'en affranchir, comme semblait le craindre le Proust du *Contre Sainte-Beuve*, l'analyse sociologique permet de décrire et de comprendre le travail spécifique que l'écrivain a dû accomplir, à la fois contre ces déterminations et grâce à elles, pour se produire comme créateur, c'est-à-dire comme sujet de sa propre création. Elle permet même de rendre compte de la différence (ordinairement décrite en terme de valeur) entre les œuvres qui sont le pur produit d'un milieu et d'un marché et celles qui doivent produire leur marché et qui peuvent même contribuer à transformer leur milieu, grâce au travail d'affranchissement dont elles sont le produit et qui s'est accompli, pour une part, à travers l'objectivation de ce milieu. Ce n'est pas par hasard si Proust n'est pas l'auteur absolument improductif qu'est le narrateur de la *Recherche*. Le Proust écrivain, c'est ce que devient le narrateur dans et par le travail qui produit la *Recherche*, et qui le produit comme écrivain²¹⁸.

En faisant de sa première œuvre un roman autobiographique, Hamsun est parvenu à élaborer un métarécit et une dialectique entre l'individuel et l'universel capables de l'objectiver en une figure d'auteur venant combler une lacune structurale dans un champ alors dominé par l'esthétique de la Percée moderne. Par là, *Faim* n'est rien de moins que le récit de la prise de

²¹⁷ Gasparini, *Est-il je?*, *op. cit.*, p. 336.

²¹⁸ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 177-178.

conscience de l'auteur par rapport à la place qu'il lui était possible, étant donné ses dispositions, de se tailler dans le paysage littéraire norvégien. En racontant ses déboires passés d'une façon qui chamboule à la fois les notions de forme, de thème et de genre, l'écrivain novice signe une œuvre moderniste qui fait de lui le « sujet de sa propre création », comme le symbolise l'adoption définitive du nom de plume « Knut Hamsun », véritable acte de naissance, selon Tyndall, d'une figure créée par l'œuvre :

I believe *Sult* is distinctive in that it narrates the birth and origin of this figure — the coming into being of the projected author (just as *På gjengrodde stier* narrates is death). *Hunger* anticipates the reader's need to create such a figure and celebrates that figure as an artificial construction. In Foucault's terms, *Hunger* recounts the death of Knud Pedersen and the birth of "Knut Hamsun"²¹⁹.

Cependant, une fois créée, une figure d'auteur n'est pas immuable; Diaz rappelle que « s'il s'impose avec urgence au moment de "devenir écrivain", ce travail de gestation imaginaire ne se termine pas à la première œuvre²²⁰ ». Au cours d'une carrière, des changements d'orientations esthétique ou politique peuvent forcer une redéfinition de la figure d'un auteur, allant même, parfois, jusqu'à s'opposer à celle qu'il projetait auparavant. C'est dans cette optique qu'il s'avère pertinent que ma recherche se penche en dernier lieu sur les autres romans autobiographiques de Knut Hamsun, soit ceux qui forment la trilogie du vagabond. En effet, l'analyse proposée au chapitre suivant fera voir que cette série d'œuvres marque une importante transition dans la carrière de Hamsun, qui finira, vingt-deux années plus tard, par se défaire de son image d'auteur moderniste pour prendre les traits d'un écrivain-vagabond jouant le rôle de conscience de la nation. De plus, en embrassant la totalité des œuvres de l'auteur qui appartiennent à ce genre hybride, je serai en mesure de statuer quant à l'existence d'une poétique hamsunienne du roman autobiographique, laquelle relèverait, comme j'ai commencé à le montrer, des notions de champ littéraire et de figure d'auteur.

²¹⁹ Christopher R. Tyndall, *loc. cit.*, p. 169-170.

²²⁰ José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 145.

CHAPITRE 3

LE PROCESSUS DE TRANSFORMATION DE LA FIGURE D'AUTEUR DE KNUT HAMSUN DANS LA TRILOGIE DU VAGABOND

*L'écrivain n'est pas congénitalement un homme
établi ni un payeur d'impôts, c'est un vagabond.*
Knut Hamsun²²¹

Comme je l'ai mentionné en introduction, l'œuvre de Knut Hamsun se divise en deux blocs distincts. Le premier, que j'ai qualifié de « moderniste », continue d'exploiter la poétique subjective et individualiste inaugurée par *Faim*. Porté par la figure d'auteur que Hamsun a su se forger dans cette première œuvre, ce corpus englobe les principaux romans signés par l'écrivain dans les années 1890 : *Mysterier* [*Mystères*] (1892), *Pan* (1894) et *Victoria* (1898)²²². Le second bloc, quant à lui, débute avec le diptyque composé des romans *Børn av tiden* [*Enfants de leur temps*] (1913) et *Segelfoss by* [*La ville de Segelfoss*] (1915)²²³, fresque sociale très critique à l'endroit des effets de la modernité sur une petite ville norvégienne fictive. Employant une narration à la troisième personne de facture épique, les

²²¹ Extrait d'une conférence de 1897 cité dans l'article de Frédérique Toudoire-Surlapierre, « Le vagabond : latitude géographique, l'attitude imaginaire », dans Monique Dubar et Jean-Marc Moura (dir. publ.), *Le Nord, latitudes imaginaires*, Villeneuve-d'Ascq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, coll. « UL3 Travaux et recherches », 2000, p. 61.

²²² Datant tous deux de 1893, *Redaktor Lyngre* et *Ny jord*, des romans à clés non traduits en français et plus ou moins retenus par l'histoire littéraire dans lesquels Hamsun règle ses comptes avec les milieux artistiques de la capitale, font, à ce titre, figure d'exception.

²²³ Comme ce diptyque marque l'abandon définitif de l'écriture romanesque à la première personne par Knut Hamsun, à ma connaissance aucun chercheur n'a remis en question l'existence ou l'emplacement de la frontière qui scinde la carrière de l'auteur. Par exemple, commentant ces deux romans, Marc Auchet évoque une « nouvelle orientation de [la] production » (« Knut Hamsun, un "génie vagabond" de *Faim* à *La dernière joie* », dans Régis Boyer (dir. publ.), *Knut Hamsun, op. cit.*, p. 205.), et Marie Wells, « l'accomplissement d'une distanciation épique totale (the achievement of full épic detachment) » (« A Narratological Analysis of Knut Hamsun's Novel *En Vandrer spiller med Sordin* », *Scandinavica*, vol. 42, no. 2, 2003, p. 253.).

œuvres de cette deuxième moitié de carrière délaissent l'exploration psychologique de la conscience moderne pour défendre les valeurs rurales ancestrales.

En dépit des apparences, ce n'est pas sur le plan idéologique que le régionalisme qui caractérise la seconde moitié de la carrière de Hamsun entre en conflit avec le modernisme des premières œuvres. À ce titre, Atle Kittang, dans un article intitulé « Proto-Hamsun : Modernist and Critic of Modernity », prend soin d'expliquer la différence entre le modernisme et la modernité. Selon lui, la modernité serait un phénomène social, alors que le modernisme serait plutôt une esthétique artistique qui, pour paraphraser Martin Humpál, se déploie autant sur le plan des thèmes que de la forme : « truly modernist works present modernist themes in modernist forms²²⁴ ». Nous l'avons vu au chapitre précédent, le modernisme recherche une façon de rendre adéquatement compte des effets de la modernité sur l'individu et se concentre donc davantage sur l'exploration psychologique que sur les enjeux sociaux. C'est pourquoi Kittang dénonce la tendance à vouloir établir un lien entre le modernisme et l'idéologie progressiste favorable à la modernité :

In fact, the point of view that I have presented here (without supporting it) presupposes a rather simplistic logic, namely, that there is a relationship between modernism and a progressive ideological stance that corresponds, although inversely, to the relationship between literary traditionalism and a reactionary ideological stance²²⁵.

Par exemple, *Faim* a beau être une œuvre moderniste, tant par les thèmes dont elle traite que par sa façon d'en traiter, rien ne laisse transparaître le jugement de Hamsun par rapport à la modernité. Certes, on remarque une fascination d'ordre artistique pour les répercussions qu'ont les phénomènes modernes sur la psychologie du personnage-écrivain, mais rien n'indique si, sur le plan social, ces mêmes phénomènes devraient être jugés bons ou mauvais.

Là où le changement d'esthétique observé chez Knut Hamsun peut réellement sembler contradictoire, c'est plutôt dans le fait d'écrire des œuvres socialement engagées après avoir fait du refus de l'utilitarisme la pierre d'assise de son programme littéraire. Dans l'étude de ce problème, les années 1900, période transitoire lors de laquelle Hamsun a touché à de

²²⁴ Martin Humpál, *op. cit.*, p. 167.

²²⁵ Atle Kittang, « Proto-Hamsun : Modernist and Critic of Modernity », dans Ståle Dingstad, Ylva Frøjd, Elisabeth Oxfeldt et Ellen Rees (dir. publ.), *Knut Hamsun : Transgression and Worlding*, *op. cit.*, p. 107.

nombreux genres (roman, théâtre, nouvelle, poésie et récit de voyage), s'avèrent d'une importance capitale. À même cette période de remise en question, la trilogie du vagabond est l'œuvre qui joue le plus explicitement le rôle de pont entre les esthétiques propres à chacun des blocs de la carrière de Hamsun, comme l'indique Nils Magne Knutsen dans un article qui la compare au diptyque *Benoni/Rosa*, paru en 1908, donc entre *Sous l'étoile d'automne* (1906) et *Un vagabond joue en sourdine* (1909) : « L'évolution personnelle et la problématique de Hamsun dans cette période se manifeste le plus directement dans ce que l'on est convenu d'appeler "la trilogie du vagabond"²²⁶. » Que les deux derniers tomes de la trilogie précèdent immédiatement les débuts de la deuxième phase de l'œuvre de Hamsun donne d'autant plus de poids à cette thèse.

Curieusement, bien que cette trilogie semble ne former rien de moins qu'un carrefour au cœur de la carrière de Hamsun, elle a plus ou moins retenu l'attention des chercheurs, comme le déplore Ellen Rees :

One of the biggest gaps in Hamsun research is the unsatisfactory accounting for the author's ostensibly transitional works from the first decade or so of the twentieth century. In particular the so-called Wanderer trilogy continues to languish on the margins of Hamsun scholarship, despite many indications that these works are of great aesthetic and thematic interest²²⁷.

Mary Kay Norseng croit, pour sa part, que c'est spécifiquement parce qu'ils serviraient de passerelle que les trois opus de la trilogie ont été passablement ignorés, autant par la critique journalistique que par la recherche universitaire : « Very little criticism — either Scandinavian or American — has been devoted to the "wanderer" novels, perhaps precisely because they are transitional works²²⁸. »

La nature transitoire de la trilogie du vagabond devrait pourtant être d'une grande richesse pour la recherche hamsunienne, en ce qu'elle problématise le passage à une

²²⁶ Nils Magne Knutsen, « *Benoni et Rosa*, de Hamsun : un règlement de comptes avec les années 1890 », dans Régis Boyer et Jean-Marie Paul (dir. publ.), *Présence de Knut Hamsun. Lettre inédites*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Diagonales », 1994, p. 102.

²²⁷ Ellen Rees, *loc. cit.*, p. 65.

²²⁸ Mary Kay Norseng, *loc. cit.*, p. 158.

esthétique allant à l'encontre des principes théoriques sur lesquels s'était bâtie la figure d'auteur de l'écrivain. Selon moi, en remettant ainsi lui-même son image en question, Hamsun infléchit l'horizon d'attente afin que l'écart esthétique qui découle de sa volte-face puisse être validé. En effet, selon Diaz, mieux vaut parfois se forger soi-même une nouvelle image plutôt que de laisser les autres le faire à sa place :

ce n'est pas toujours sur le mode idyllique que sont vécus ces changements à vue. Car l'écrivain qui change déconcerte; déconvenue qui agit en retour sur le trouble-fête. Pour prévenir ces malentendus, le cas est fréquent de ces écrivains qui anticipent sur la réception de leur nouvelle identité, et proposent d'eux-mêmes une nouvelle imago²²⁹.

Cette fonction transitoire conforte mon hypothèse, qui voyait le roman autobiographique comme une stratégie de positionnement auctorial employée par Hamsun lorsque la dynamique entre ses propres dispositions et la structure du champ littéraire exigeait qu'il définisse ou redéfinisse sa figure d'auteur. Mais, alors que dans *Faim* il s'agissait de donner naissance à une figure originale, ici l'entreprise est plus complexe, car la redéfinition de l'image implique d'abord de se départir du rôle auquel confinait l'ancienne figure, démarche qui soulève un important lot de tensions et de contradictions.

Pour que l'analyse de la trilogie du vagabond soit en mesure d'aborder pertinemment ces aspects problématiques, il sera d'abord nécessaire de se pencher sur la trajectoire suivie par Hamsun au sein du champ littéraire norvégien après la parution de *Faim*. En procédant ainsi, je serai à même de remonter aux facteurs littéraires, biographiques et sociopolitiques susceptibles d'éclairer le changement d'esthétique à l'œuvre dans sa pratique d'écriture. Il apparaîtra alors que le personnage de Knut Pedersen est un alter ego qui tente, par la voie de la fiction, de réaliser un projet que Hamsun n'a pas immédiatement entrepris : renouer avec ses racines paysannes après avoir mené une vie d'écrivain-bohème. Grâce aux travaux de Per Arne Evensen et de Frédérique Toudoire-Surlapierre, je montrerai que l'échec du personnage dans *Sous l'étoile d'automne* condamne ce dernier à l'« ironie romantique », une posture interstitielle qui se reflète dans son statut de vagabond. Il sera ensuite question du processus qui, dans *Un vagabond joue en sourdine* et *La dernière joie*, mise sur les propriétés du vagabondage afin de faire valoir un nouveau rapport à l'écriture. Plus précisément, à l'aide d'une approche narratologique étayée par l'analyse de Marie Wells, j'avancerai que Knut

²²⁹ José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 153.

Pedersen se distancie progressivement de l'histoire qu'il raconte, jusqu'à atteindre une forme à mi-chemin entre la narration à la première personne et à la troisième personne, ce qui lui permet, dans le dernier tome, de mettre sa plume au service de son idéal régionaliste sans pour autant avoir à s'investir personnellement. Au terme de cette analyse, il ressortira que Hamsun, par l'entremise de la figure de vagabond de son personnage, arrive à montrer que la réorientation de sa pratique d'écriture s'explique par les rapports conflictuels entre sa figure d'auteur, ses dispositions et l'état du champ littéraire.

3.1. De la bohème à la campagne

Si l'on se fie à Ferguson et à Kolloen, il n'y a pas de doute que la stratégie employée dans *Faim* aura permis à l'auteur d'amasser un important capital symbolique. Le fragment publié dans *Ny jord* en 1888 ayant déjà attiré l'attention de la critique, la version finale de l'œuvre a rapidement fait l'objet de comptes rendus dans les principaux journaux et revues de Kristiania et de Copenhague. Toutefois, les avis étaient partagés et « aucun critique ne cria au génie²³⁰ ». D'une part, le *Dagbladet* « soulign[e] l'émergence d'une nouvelle personnalité, d'un virtuose de la langue qui avait créé un nouveau style littéraire²³¹ », jugement qu'on retrouve également dans le *Verdens Gang*, premier journal norvégien à réagir, ainsi que dans le *Børs-Tidende* et le *København*, des journaux danois. D'autre part, Georg Brandes signe une critique tiède dans le *Politiken*, alors qu'un autre journal danois recommande à Hamsun « de solliciter un poste de croque-mort à l'asile d'aliénés de la littérature moderne²³² ». En tenant compte de l'ensemble de ces opinions, Kolloen juge qu'« on peut dire que, principalement dans la presse libérale, les premières recensions témoignent d'une bienveillance nuancée²³³ ». Mais, comme Ferguson le précise, c'est davantage auprès d'autres écrivains que *Faim* a été reçue avec enthousiasme : « The sensation created by *Hunger* on its publication — and its enthusiastic critical reception among writers rather than critics —

²³⁰ Ingar Sletten Kolloen, *op. cit.*, p. 113.

²³¹ *Idem.*

²³² *Idem.*

²³³ *Ibid.*, p. 114.

reflects a literary world in a process of dramatic change²³⁴. » Par exemple, dans les revues danoise *Tilskueren* et norvégienne *Samtiden*, Erik Skram, un influent auteur norvégien, écrit que « le livre n'a rien à envier aux meilleures productions européennes²³⁵ ». Puisque j'ai déjà évoqué que Pierre Bourdieu percevait le sous-champ de production restreinte comme étant destiné aux producteurs, cette réception positive de la part de quelques écrivains a suffi à assurer à Hamsun une place de choix dans le champ.

En tant que nouvelle figure publique, son rôle d'écrivain moderniste a infléchi les moindres facettes de sa personnalité²³⁶, conformément à ce que Diaz note dans *L'écrivain imaginaire* : « le rôle imaginaire que finit par se donner l'écrivain — comme celui que le public lui attribue — n'est pas simple affaire d'emballage. Ce rôle a des conséquences sur la manière qu'il a de se comporter dans la vie²³⁷ ». Lors des périodes où il habite dans de grands centres urbains²³⁸, Hamsun mène une vie de bohème; l'alcool, le jeu, les femmes et les interminables soirées entre artistes occupent son quotidien et le dotent d'une réputation de fêtard, comme le souligne Ferguson : « The years between 1888 and 1893, when he was very often in the city, laid the basis for his reputation as a drinker and hell-raiser of legendary powers²³⁹. » Obéissant à toutes ses impulsions et dépensant ses cachets en le temps de le dire, il donne l'impression de ressembler aux inconséquents hommes modernes qui peuplent ses récits, ce que Kolloen n'a pas manqué de remarquer :

²³⁴ Robert Ferguson, *op. cit.*, p. 112.

²³⁵ Ingar Sletten Kolloen, *op. cit.*, p. 114.

²³⁶ À preuve, Ferguson écrit : « For Hamsun, being a writer was not simply about the physical act of putting words on paper; it involved a whole way of being, a way of speaking and acting and dressing, a complete commitment to a role²³⁶. » Robert Ferguson, *op. cit.*, p. 29.

²³⁷ José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 23.

²³⁸ Jusqu'à ce qu'il achète le domaine de Nørholm en 1918, Knut Hamsun n'a jamais habité longtemps au même endroit. En plus d'élire résidence dans de multiples villes et villages de Norvège, il a passé une année à Paris en 1893-1894, une autre en Finlande en 1898-1899 et a entrepris un long voyage en Orient en 1899, duquel est issu le récit de voyage *Au pays des contes* (1903).

²³⁹ Robert Ferguson, *op. cit.*, p. 140.

Suscitant une profusion d'histoires, ses lubies prirent un tour de plus en plus saugrenu. D'aucuns susurraient perfidement que Knut Hamsun jouait à être Dieu, d'autres qu'il ne reculait devant aucun moyen pour faire parler de lui, d'autres enfin qu'il était victime du programme de Nagel, le héros de *Mystères* : l'homme nerveux entièrement dominé par ses impulsions²⁴⁰.

Au tournant des années 1900, lorsque s'amorce la phase transitoire qui débouchera sur le changement d'esthétique décrit plus tôt, Hamsun est donc un acteur important du sous-champ de production restreinte, où il fait figure d'auteur moderniste, certes, mais aussi de dandy aux mœurs dissolues.

Tout en évitant de lui prêter des intentions, il est possible d'identifier quelques facteurs qui, couplés à la structure du champ littéraire à l'époque de la rédaction de la trilogie du vagabond, ont pu encourager la rectification d'une telle image et, par le fait même, la remise en question de sa pratique d'écriture. Selon Diaz, la redéfinition d'une figure d'auteur s'expliquerait le plus fréquemment par le vieillissement du principal intéressé ou par un changement dans sa façon de voir la société : « Car le social vient souvent à la traverse de ces révolutions qu'on croit intimes... Mais de manière plus ordinaire, c'est l'âge qui commande de telles reconsidérations²⁴¹. » Chez Hamsun, la question du vieillissement est effectivement incontournable compte tenu des violents propos âgistes qui furent siens. Si les aînés sont rarement dépeints positivement à travers son œuvre, c'est surtout une conférence controversée, donnée en 1907 et intitulée « Honneur aux jeunes », qui fait office de pièce à conviction en la matière. À cette occasion, il s'est attaqué au quatrième commandement en encensant les tribus qui tuent leurs vieillards, en disant considérer que les enfants ne doivent rien à leurs parents et en expliquant pourquoi on ne devrait jamais tenir compte de l'opinion des personnes âgées. Il s'est même risqué à évoquer l'âge à partir duquel, selon lui, l'homme deviendrait vieux : « Il m'est déjà arrivé, en quelques occasions, de mentionner à titre d'essai l'âge de cinquante ans comme celui de la cessation du développement sous nos latitudes²⁴². » Cette conférence a été prononcée peu après la parution de *Sous l'étoile d'automne*, alors que

²⁴⁰ Ingar Sletten Kolloen, *op. cit.*, p. 214.

²⁴¹ José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 166.

²⁴² Knut Hamsun, « Honneur aux jeunes », dans *De la vie inconsciente de l'âme et autres textes critiques*, *op. cit.*, [1907], p. 52-53.

Hamsun était âgé de 48 ans et qu'il se rapprochait de la fatidique cinquantaine. Dès lors, on ne peut manquer de noter le paradoxe : si l'homme devrait se taire une fois atteint l'âge de cinquante ans, la seule conduite acceptable pour un auteur vieillissant ne serait-elle pas d'arrêter d'écrire? Or, non seulement Hamsun n'a pas remis sa plume mais, avec l'âge, son écriture a pris une tournure sociale. Une seule thèse pourrait atténuer cette apparente inconséquence; elle consiste à voir l'engagement social de Hamsun comme un parti pris pour la jeunesse, contre la vieillesse. Sur ce point, la vision idiosyncratique qu'avait Hamsun de la géopolitique européenne du début du siècle est éclairante.

Au cœur de la poudrière qui allait mener à la Première Guerre mondiale, la pensée politique de l'auteur se résumait en deux points complémentaires : son anglophobie et sa germanophilie. Il associait l'empire industriel anglais à la vieillesse et à la décadence, alors que l'Allemagne, à ses yeux, était une nation agraire, jeune et vigoureuse, comme le prouve ce passage d'un article paru dans la revue *Simplicissimus* en 1914 : « Je suis convaincu que l'Allemagne finira par l'emporter sur l'Angleterre. C'est dans l'ordre des choses. L'Angleterre ne cesse de décliner; c'est un pays qui, s'il a de profondes et solides racines, n'a ni cime ni floraison. En revanche, l'Allemagne bouillonne de force et jeunesse²⁴³. » Peu après, il se plaignait, dans les pages du *Tidens Tegn*, du triomphe du modèle anglais, illustré par le vaste appui militaire dont jouit l'Empire britannique : « Pas maintenant, peut-être, parce que l'Angleterre a obtenu l'aide de la moitié du monde contre l'Allemagne, pas d'ici longtemps peut-être, cela dépendra; mais un jour, l'Allemagne châtiara à mort l'Angleterre : c'est une nécessité naturelle²⁴⁴. » La guerre aurait donc confirmé une réalité qui semblait déjà préoccuper Hamsun, à savoir que la Norvège, en dépit de son héritage germanique, était idéologiquement plus proche de l'Angleterre que de l'Allemagne.

Sten Sparre Nilson résume bien comment les liens entre la pensée géopolitique de Hamsun et sa vision du binôme jeunesse/vieillesse ont pu servir d'élément déclencheur à la tournure sociale traditionaliste prise par son œuvre :

²⁴³ Cité dans Ingar Sletten Kolloen, *op. cit.*, p. 301.

²⁴⁴ Tiré d'un article paru dans la revue *Tidens Tegn*, le 6 décembre 1914. Cité dans Régis Boyer, « [Introduction à *La dernière joie*] », dans Knut Hamsun, *Romans*, *op. cit.*, p. 724.

Il avait souhaité se battre *pour* la jeunesse, mais, dans le même temps, *contre* l'esprit qui animait la jeunesse norvégienne. Maintenant, il se rendait compte que cet esprit-là était celui de la vieillesse et qu'il pouvait être combattu directement et concrètement : il venait d'un empire sur le déclin, d'un empire décadent²⁴⁵.

Autrement dit, tout porte à penser que plus le siècle avançait, plus Hamsun aurait ressenti l'urgence de prendre position en faveur des valeurs allemandes, qu'il estimait, à en croire ses écrits, être au service de la jeunesse, contrairement au modèle capitaliste anglais. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si *La dernière joie*, qui clôt la période transitoire de la carrière de Hamsun, est son œuvre la plus anglophobe et, conséquemment, la plus germanophile. Par exemple, le personnage de Knut Pedersen décrit ainsi les deux Anglais qu'il surprend en pleine relation homosexuelle :

Ils n'avaient cure de moi, ces deux Anglais dans l'étable aux chèvres, je n'étais qu'un indigène, je n'avais qu'à me taire devant ces touristes puissants. Mais eux-mêmes, ils appartenaient à cette nation de coureurs, de conducteurs de voitures et de vicieux que les saines destinées de l'Allemagne châtieront à mort, un jour... (*JOI*, 756).

Même si cela dépasse le cadre de mon étude, cette idiosyncrasie pourrait être vue comme un prélude à la dérive nazie qui, près de trente ans plus tard, ternira la réputation de Knut Hamsun.

L'effet le plus important de ce parti pris pour la jeunesse demeure néanmoins la dévalorisation de la ville et de l'industrie au profit de la campagne, de l'agriculture et de la famille. À sa nouvelle femme, Marie Andersen, une actrice beaucoup plus jeune que lui, Hamsun écrit, le 22 juillet 1909 : « Marie, je t'aime, toi et rien que toi. Laisse toute dissolution, toute vanité, toute crasse et ordure de la ville. Nous allons habiter à la campagne²⁴⁶. » Plan qu'ils mettront à exécution, avec un succès mitigé, en 1911 — un an avant la parution de *La dernière joie* — en s'installant à Skogheim, une ferme du Nordland, afin d'y mener une vie de famille saine, loin des maux de la capitale. C'est pourquoi Nils Magne Knutsen indique qu'au moment de la rédaction de la trilogie du vagabond, l'aliénation urbaine n'est plus perçue « comme une source d'«activité passionnante» et étrange «des nerfs», mais comme une tragédie personnelle. Le but de la vie n'[étant] pas seulement d'être

²⁴⁵ Sten Sparre Nilson, *op. cit.*, p. 187.

²⁴⁶ Cité dans Régis Boyer, « [Introduction à *Un vagabond joue en sourdine*] », *loc. cit.*, p. 586.

intéressant et raffiné et “moderne”; mais aussi d’être heureux²⁴⁷ », ce qui explique en partie l’orientation régionaliste prise par la prose de Hamsun.

Conformément à la théorie de Diaz, ce seraient donc des facteurs à la fois biologiques (le vieillissement) et sociaux (l’organisation en système d’une pensée politique idiosyncratique) qui, selon toute vraisemblance, auraient amené Hamsun à revoir son esthétique romanesque et, par conséquent, à redéfinir sa figure d’auteur moderniste. Les travaux de Bourdieu ont cependant montré que pour qu’un tel changement de posture puisse se produire il faut que la structure du champ littéraire l’ait auparavant rendu envisageable. Sur ce plan, il est important de souligner que l’entrée de la Norvège dans le vingtième siècle a été une période de grandes mutations qui, à divers degrés, ont affecté la configuration du champ social. D’abord, en 1905, le pays accède à l’indépendance en rompant avec la couronne suédoise, mettant terme à un débat qui aura occupé les intellectuels pendant de longues années. Parallèlement, l’avènement de l’hydroélectricité chamboule l’industrie, provoquant une montée du prolétariat et de son corollaire : le socialisme. Le champ littéraire n’étant pas à l’abri de ce contexte mouvant, une nouvelle génération d’écrivains, dont font partie Olav Dunn, Olaf Bull, Johan Falkberget et Sigrid Undset, récipiendaire du prix Nobel en 1928, s’impose. Parfois qualifiés de « néoréalistes²⁴⁸ », ces nouveaux-venus dressent, le plus objectivement possible, le portrait de la société qui les entoure, sans toutefois atteindre le niveau d’engagement des auteurs de la Percée moderne, qui d’ailleurs s’éteignent l’un après l’autre : Kielland et Ibsen meurent en 1906, Jonas Lie en 1908 et Bjørnson en 1910.

Parmi tous ces événements, c’est le décès de Bjørnson qui a eu le plus grand impact sur la trajectoire de Hamsun dans le champ littéraire. Comme l’indique Éric Eydoux dans son *Histoire de la littérature norvégienne*, contrairement à Ibsen, qui était fort discret et qui a vécu la majeure partie de sa vie d’adulte en exil, Bjørnson a su profiter de la perméabilité des champs attribuable à la nature mineure de la littérature norvégienne pour se faire « l’homme des foules, le tribun adulé et vilipendé qui, embrassant mille causes avec la même ardeur, joua un demi-siècle durant les premiers rôles sur les scènes politique et culturelle, nationale

²⁴⁷ Nils Magne Knutsen, *loc. cit.*, p. 105.

²⁴⁸ Éric Eydoux, *op. cit.*, p. 248.

aussi bien qu'internationale²⁴⁹ ». Le vieillissement, puis la mort, de cette figure dominante des champs littéraire et politique ont créé un vide que seul un auteur d'aussi grande envergure pouvait combler.

Dans un mémoire de maîtrise intitulé « Med Blod i Blekket [Du sang dans l'encre] », Ingeborg Ternes indique qu'à cette occasion les journaux ont déclaré que Hamsun, alors âgé de cinquante ans, était « l'évident héritier du trône de la poétocratie²⁵⁰ » que formait la société norvégienne de l'époque. Puisqu'il s'agissait d'une position idéale pour que l'auteur puisse exprimer ses convictions régionalistes de plus en plus prégnantes, sa stratégie auctoriale s'est développée en fonction de ce changement de garde. À preuve, après s'être brouillé avec Bjørnson lorsque celui-ci a défendu la voie du compromis pendant le processus d'indépendance²⁵¹, Hamsun a enterré la hache de guerre pour se rapprocher de lui lors des toutes dernières années de sa vie, allant jusqu'à lui dédier un poème élégiaque au moment de sa mort. Selon Kolloen,

[c]e faisant, il donna l'impression de se poser en héritier de Bjørnson : La voix de l'écrivain guidant le peuple. Déjà, *Sous l'étoile d'automne* montrait qu'il était entré dans ce rôle. Et la parution d'*Un vagabond joue en sourdine*, qui en constitue la suite, en apporta une pleine confirmation²⁵².

Pour ma part, ce n'est toutefois qu'avec *La dernière joie*, seul tome de la trilogie paru après la mort de Bjørnson, que Hamsun saisit vraiment l'occasion de devenir le « censeur de l'esprit de son époque²⁵³ », pour reprendre l'expression employée par Marc Auchet.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 164.

²⁵⁰ « [D]en soleklare arvtaker til poetokratiets trone ». Ingeborg Ternes, « “Med Blod i Blekket”. Fra romantisk inspirert kunstner til poetokrat. En studie i Hamsuns ulike forfatterroller fra 1888-1912. [“Du sang dans l'encre”. De l'artiste d'inspiration romantique au poétocrate. Une étude des différents rôles d'auteur de Hamsun entre 1888 et 1912] », Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2011, f. 82.

²⁵¹ Hamsun reprochait entre autres à Bjørnson d'avoir accepté le prix Nobel de littérature en 1903, un honneur décerné, rappelons-le, par la Suède.

²⁵² Ingar Sletten Kolloen, *op. cit.* p. 267.

²⁵³ Marc Auchet, « Knut Hamsun, un “génie vagabond” de *Faim* à *La dernière joie* », *loc. cit.*, p. 205.

Cette posture prend, à mon sens, la forme d'un compromis chez un auteur qui, comme Hamsun, cherche à défendre un mode de vie traditionnel tout en demeurant marqué par son identité d'écrivain moderniste. L'analyse des textes montrera que cela se reflète dans le caractère évolutif de la trilogie du vagabond, dans laquelle Hamsun se projette en un vagabond qui se résigne peu à peu à écrire plutôt qu'à se faire paysan, à condition de mettre sa plume au service des valeurs traditionnelles qui lui sont chères. Formellement, ce cheminement se traduit par l'instauration progressive d'une distance entre le personnage qui agit et le narrateur qui raconte, laquelle problématise, à même le récit, le passage du « je » au « il » que Knut Hamsun s'apprête lui-même à effectuer. À la lumière d'une telle lecture de ces romans autobiographiques, l'adoption, en bout de ligne, du rôle auparavant joué par Bjørnson apparaîtra comme l'unique option viable pour la figure de l'entre-deux qu'incarnait Hamsun.

3.2. L'irréalisable retour aux sources de Knut Pedersen

On l'a noté au premier chapitre, c'est uniquement en vertu de l'identité de son narrateur-personnage que la trilogie du vagabond appartient au genre du roman autobiographique. Même si les péripéties racontées sont presque assurément fictives — ou du moins inspirées de souvenirs lointains —, le nom, le passé et la personnalité du personnage de Knut Pedersen laissent tout de même croire que c'est à sa propre situation que Knut Hamsun réfléchit au courant de cette série d'œuvres. Le faire en recourant à un alter ego donnerait, entre autres, lieu à une plus grande liberté de composition, croit Régis Boyer :

Et, assurément, c'est bien Knut Hamsun jugeant l'amour et, pour le citer comme dans *Victoria*, « ses voies pleines de fleurs et de sang... fleurs et sang », qui parle, mais sa liberté est sauvegardée puisque la parole est mise dans la bouche de Knut Pedersen, son alter ego, certes, mais fictif! Le grand Norvégien a toujours excellé à ce genre de tours. Jeux de miroirs, composition plus ou moins en abîme : la liberté de l'écrivain est à ce prix, sans le moindre doute. Et nous savons qu'il y tenait plus qu'à toute autre valeur²⁵⁴.

De mon côté, je retiens surtout la portée exploratoire de la fiction, telle que décrite par Patrick Tillard dans l'essai *De Bartleby aux écrivains négatifs. Une approche de la négation* :

²⁵⁴ Régis Boyer, « [Introduction à *Un vagabond joue en sourdine*] », dans Knut Hamsun, *Romans*, *op. cit.*, 1999, p. 588.

La fiction contribue, par sa capacité d'exploration plus totale et plus émancipée de la réalité, à faire sauter quelques verrous trop pragmatiques, à révéler des courants souterrains de belle ampleur en lieu et place de courtes résurgences, approchant ainsi au plus près de son secret²⁵⁵.

Ainsi délestée des contingences de la référentialité, la trilogie du vagabond laisse Hamsun se projeter dans une figure capable de problématiser les tensions qui régnaient entre son image d'auteur et sa trajectoire dans le champ littéraire. Ferguson évoque, à juste titre, un « retour fictif aux scènes de sa jeunesse²⁵⁶ » guidé par une remise en question de son statut d'auteur :

He [Hamsun] came this time even closer to the genre of autobiography than in the namelessness of his first novel's [*Faim*] central figure, and used his own original name for his narrator, Knut Pedersen. And the novel takes its theme and mood from that, a slow and hopeless searching for the man he once was, the peasant and working man he might have been had not ambition derailed him, and driven him to the city²⁵⁷.

D'emblée, le fait que le héros se nomme Knut Pedersen²⁵⁸ confronte le lecteur à un réseau sémiotique complexe, où passé et présent, réalité et fiction, s'entremêlent avec lucidité. Rappelons d'abord que, tout au long de la trilogie, ce nom n'est révélé qu'à une seule occasion, lorsque le pasteur chez qui il travaille questionne le héros, le trouvant trop articulé pour n'être qu'un simple journalier. Après avoir renchéri en disant venir du Nordland, Pedersen regrette d'avoir trop attiré l'attention sur lui : « Mais je comprenais bien pourquoi ces questions m'étaient posées et je pris la résolution de ne plus parler un langage si romanesque. » (*ÉTO*, 510) Considérant que le protagoniste désire demeurer incognito lors de son périple à la campagne, il y a fort à parier que Knut Pedersen n'est pas le nom sous lequel

²⁵⁵ Patrick Tillard, *De Bartleby aux écrivains négatifs. Une approche de la négation*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2011, p. 315.

²⁵⁶ Robert Ferguson, *op. cit.*, p. 42.

²⁵⁷ *Ibid.* p. 199.

²⁵⁸ Ce ne sont, bien entendu, pas tous les lecteurs qui sont en mesure d'établir ce lien. Reste que, pour Gasparini, le nom n'est pas le seul élément permettant d'établir un rapprochement entre un personnage et son auteur : « Mais, si on veut comprendre les processus de superposition auteur-narrateur dans le roman, il est nécessaire d'aller au-delà et d'étudier comment le romancier autobiographe suggère une analogie entre la construction de sa propre identité et celle de son héros. » (Philippe Gasparini, *Est-il je?*, *op. cit.*, p. 45-46.) À mon avis, il y a suffisamment d'indices dans la trilogie du vagabond (le personnage est un écrivain célèbre, il vient du Nordland, il a mené une vie de bohème en ville...) pour que quiconque s'intéresse un peu à Knut Hamsun puisse saisir la dimension autobiographique de l'œuvre, sans nécessairement arriver à l'actualiser de la même façon que le Lecteur Modèle prévu par la stratégie de Hamsun, c'est-à-dire à son plein potentiel.

il est habituellement connu. Le paradoxe devient alors frappant : pour passer inaperçu, le personnage choisit de se faire appeler par le vrai nom de son auteur. Selon Erik Østerud, un tel stratagème ne pouvait fonctionner que dans la mesure où, publiquement, « Pedersen » ne voulait rien dire. Ce patronyme ayant dû être tué pour que l'auteur naisse, artistiquement parlant, les gens ne connaissaient que Knut Hamsun, l'écrivain célèbre : « to him, the name Pedersen meant nothing. To be called that was identical to being anonymous. It was through the construction of the pen name, Hamsun, that he acquired a signature that would make him recognizable, even famous²⁵⁹ ».

Pour Østerud, au moment de la rédaction de la trilogie du vagabond, ces deux noms sont des constructions fictives d'égale envergure : « both "Knut Hamsun" and "Knut Pedersen" are equally complex fictional constructs²⁶⁰ ». Puisque dans le deuxième chapitre j'ai déjà indiqué que « Knut Hamsun » est l'appellation qu'il convient de donner à la figure d'auteur construite dans *Faim*, je ne reviendrai pas sur ce que ce nom implique d'un point de vue sémiologique. Pour sa part, si le nom « Knut Pedersen » peut également être considéré comme une construction fictive, c'est parce qu'il fait abstraction de la figure d'auteur moderniste de « Knut Hamsun » pour renouer directement avec un passé idéalisé. Or, Diaz dit ne pas croire « qu'on puisse si facilement séparer la pose du vrai visage. De manière moins tragique que chez un *Lorenzaccio*, le personnage détermine ici aussi la personne. Ces masques, eux aussi, adhèrent à la vraie peau²⁶¹ ».

Sous l'étoile d'automne se déploie précisément autour de la dynamique qui règne entre ces deux constructions aussi fictives l'une que l'autre. Dans ce volet initial de la trilogie du vagabond, le retour à la nature entrepris par Knut Pedersen tient davantage de la quête personnelle que d'un quelconque désir de réformer la société. À preuve, il s'agit du seul tome à se faire discret sur le plan de la critique sociale. Si Pedersen quitte la ville pour vagabonder à la campagne, c'est parce que, à l'instar de Hamsun, il vieillit et semble plus conscient de la

²⁵⁹ Erik Østerud, « Hamsun : Navnets og navngivningens mytos : Anonymitet og berømmelse », dans Even Arntzen (dir. publ.), *Knut Hamsun og 1890-tallet : 10 foredrag fra Hamsun-dagene på Hammarøy 2002*, Hammarøy, Hamsun Selskapet, 2002, p. 79. Traduit par Ellen Rees, *loc. cit.*, p. 71.

²⁶⁰ *Idem.*

²⁶¹ José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 42.

négativité entourant la figure d'auteur qu'il a adoptée pour entrer dans le champ littéraire. Grâce à ce périple, il souhaite recréer ses racines paysannes — d'où la réappropriation du nom sous lequel Hamsun était connu avant de devenir écrivain — lui qui, de son propre aveu, n'a su se tailler une place dans le monde qu'en tant que « parvenu qui avait appris les bonnes manières dans les cafés » (*ÉTO*, 506).

Mais son identité d'artiste a beau n'avoir été qu'un rôle joué afin de se faire accepter des hautes sphères de la capitale, force est d'admettre, avec Diaz, que ce rôle a inévitablement fini par le définir en tant qu'individu. De toute évidence, Pedersen est devenu un écrivain nerveux, voire un esthète qui ne pense plus du tout comme les gens de la campagne. Être paysan n'a plus rien de naturel chez lui, et son désir de retourner aux sources ne peut s'accomplir qu'au prix d'un nouveau travestissement. C'est souligné à de maintes reprises dans *Sous l'étoile d'automne* et *Un vagabond joue en sourdine*, où de multiples allusions laissent entendre que la conduite du protagoniste n'a rien de spontanée, qu'elle serait plutôt le résultat d'un calcul visant à projeter une image qui déforme la réalité. Cette démarche est opératoire tant sur le plan physique : « j'avais acheté des provisions et des vêtements de travail et je me trouvais maintenant sur les lieux en vareuse et bottes. J'étais libre et inconnu, j'apprenais à marcher à pas longs et élastiques; quant à avoir l'air d'un prolétaire, mon visage et mes mains l'avaient déjà » (*ÉTO*, 504), que sur le plan intellectuel, où Pedersen doit prendre garde de ne pas commettre « l'erreur de faire le distingué, de dire des choses offensantes et de paraître au-dessus de [son] état! » (*ÉTO*, 505), ce qui inspire le constat suivant à Ellen Rees : « We are thus dealing with a character who earlier in life had already constructed at least one new persona for himself prior to setting out in this narrative to create yet another²⁶². »

Voulant reconstruire ses racines paysannes, Pedersen prend très au sérieux les travaux qu'il doit accomplir en tant que journalier, d'abord chez un pasteur, puis sur le domaine des Falkenberg. C'est pourquoi Marie Wells, dans son analyse narratologique d'*Un vagabond joue en sourdine*, dit croire que *Sous l'étoile d'automne* est l'opus de la trilogie du vagabond dans lequel le protagoniste est le plus actif et impliqué : « In *Under*

²⁶² Ellen Rees, *loc. cit.*, p. 74.

Høstsjærnen the narrator is more active and involved than he is in *En Vandrer*²⁶³. » Même lors de ses temps libres, il emploie son imagination non pas à la rédaction de textes littéraires, mais plutôt à la construction d'objets qui seront utiles dans la vie de tous les jours : une canalisation pour le presbytère, une pipe « artistique » (*ÉTO*, 523) pour le capitaine Falkenberg et un nouveau type de scie qui facilitera la coupe des arbres. Trop occupé à tenter de vivre comme un paysan, il ne pense jamais à l'écriture. D'ailleurs, si *Sous l'étoile d'automne* laisse entendre à mots couverts qu'il serait un intellectuel ou un artiste venu de la capitale, nulle part il n'est spécifié qu'il est un écrivain. Cette mise à distance du statut d'auteur du personnage se répercute également sur la forme de la narration, qui, en dépit de minces indices de rétrospectivité, se concentre uniquement sur le personnage qui agit et jamais sur le narrateur qui raconte.

Malgré tout, jouer constamment le rôle du paysan demande à Pedersen une forte dose d'abnégation, tant il peut être difficile de renoncer à faire l'étalage du prestige, de la distinction et des connaissances que lui confère son statut d'écrivain moderniste. À ce titre, c'est surtout lorsqu'il tente d'impressionner les femmes qu'il doit se retenir pour ne pas se révéler, comme le prouve ces passages où il se soucie de bien paraître auprès d'Élisabeth, la fille du pasteur : « Fallait-il que je mette mes beaux habits? Il ne serait peut-être pas mauvais que la jeune fille ait une petite idée de moi, qu'elle sache que c'était de mon propre mouvement que j'avais renoncé à la vie urbaine pour prendre la figure d'un serviteur » (*ÉTO*, 512) et de Madame Falkenberg :

Parfois, j'étais sur le point d'éclater tant j'avais besoin de me révéler aux servantes, dire qu'en fait j'étais fils d'un homme de condition, mais que l'amour m'avait fait me fourvoyer; maintenant je cherchais une consolation dans la bouteille. Oh! oui, l'homme propose et Dieu dispose... Cela pourrait, par la suite, venir aux oreilles de Madame. (*ÉTO*, 532)

Sans que Pedersen cède immédiatement à la tentation, ces extraits annoncent tout de même la suite des choses : le projet de fuir la vie d'écrivain-bohème pour se faire journalier implique un déclassement social trop important pour avoir des chances de perdurer. Autrement dit, la pensée, les manières et la sensibilité de l'artiste moderniste habitent Pedersen à un point tel qu'il ne pourra jamais retrouver la simplicité qui caractérisait sa jeunesse paysanne. Déjà

²⁶³ Marie Wells, *loc. cit.*, p. 250. Son analyse ne tient pas compte de *La dernière joie*, mais nous verrons qu'il s'agit du volet de la trilogie dans lequel Pedersen est le moins personnellement impliqué.

dans le récit de voyage *Au pays des contes*, Hamsun évoquait ce sentiment de perte avec nostalgie :

Ceux qui n'ont pas vécu cette vie dès leur plus jeune âge ne peuvent se figurer l'exquis et singulier plaisir que l'on éprouve à se trouver dehors par la pluie, assis à l'abri, sous un rocher. Plus tard j'ai essayé de traduire ces impressions, mais je n'ai pas réussi. J'ai voulu y mettre du style afin d'être compris, mais alors ce n'était pas ça²⁶⁴.

Cette impossibilité de renouer avec ses racines apparaît particulièrement dans un court épisode lors duquel Pedersen s'entretient avec un garçon de ferme un peu simplet. À un certain moment de la discussion, le héros se montre condescendant à l'endroit de son interlocuteur : « Je restais là devant lui tel un Alexandre, imbu de toute la sagesse du monde, et méprisant un peu sa pauvre vie. » (*ÉTO*, 523) Puis, l'échange se conclut lorsque Pedersen lance : « Si je n'étais pas moi, je voudrais être toi. » (*ÉTO*, 523) D'où cette remarque de Nils Magne Knutsen : « Bien sûr, si on n'était pas un écrivain de réputation mondiale et si l'on n'avait pas déjà appris à être chic dans les cafés, on préférerait avant tout être un commis de ferme sans soucis²⁶⁵. »

L'expression de telles réticences à l'endroit de la vie de paysan font dire à Régis Boyer que Pedersen, à l'instar de Hamsun, est sans cesse rattrapé par son identité d'artiste moderniste : « Knut Pedersen fuit la ville, lui aussi, il est en quête de solitude qu'il pense trouver à la campagne, lui aussi. Mais il ne parvient pas plus que son créateur à échapper à son passé²⁶⁶. » Même que, dès le début de *Sous l'étoile d'automne*, le héros est lucide quant aux chances de succès de son entreprise, lui qui finit toujours par revenir à son ancienne vie :

Me voici loin du vacarme et de la presse de la ville, des journaux et des gens, j'ai fui tout cela parce que, de nouveau, la campagne et la solitude dont je suis originaire m'appelaient. Je pense, plein d'espoir : Tu verras, tout va bien aller. Hélas! Je me suis déjà enfui de la sorte et suis retourné à la ville. Et me suis de nouveau enfui. (*ÉTO*, 499)

²⁶⁴ Knut Hamsun, *Au pays des contes. Choses rêvées et choses vécues en Caucasic [I Æventyrland. Oplevet og drømt i Kaukasien]*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 2000 [1903], première traduction française en 1923, p. 133.

²⁶⁵ Nils Magne Knutsen, *loc. cit.*, p. 103. Pour l'anecdote, une telle façon de penser rappelle ironiquement un passage célèbre de *L'utilitarisme*, principal ouvrage de John Stuart Mill, un philosophe anglais que Hamsun détestait : « Il vaut mieux être un homme insatisfait qu'un porc satisfait, il vaut mieux être Socrate insatisfait qu'un imbécile satisfait. » (John Stuart Mill, *L'utilitarisme*, Montréal, Les Éditions CEC, coll. « Philosophies vivantes », 2009 [1863], p. 71-72.)

²⁶⁶ Régis Boyer, [Introduction à *Sous l'étoile d'automne*], *loc. cit.*, p. 495.

Conformément à cette annonce, à la fin du récit il délaisse son déguisement et part à la ville dans l'espoir de passer du temps avec Madame Falkenberg, qui réside temporairement à l'hôtel. Sur le coup, l'échec de son projet ne semble pas trop l'affecter : « Me revoici donc au milieu du vacarme et de la presse de la ville, avec ses journaux, ses gens, et, comme il y a bien des mois depuis la dernière fois, cela ne me déplaît pas, au fond. » (*ÉTO*, 576) Mais comme en témoigne l'excipit, après que Madame Falkenberg eut refusé de le rencontrer, ses faiblesses — l'alcool et la neurasthénie — reviennent le hanter. Il perd même tout intérêt pour sa fameuse scie, ancien symbole de son désir de refaçonner son identité :

Alors, c'est encore du vin, puis c'est du whisky. Et puis ce sont des quantités de whisky. Et puis c'est de nouveau une bamboche de vingt et un jours pendant laquelle un rideau se baisse sur la conscience que j'ai de la réalité terrestre. [...] Oui, car j'ai encore ma neurasthénie. La machine est dans ma chambre. Je ne peux plus la monter parce que les parties principales du bâti sont restées dans un presbytère à la campagne. Cela n'a pas d'importance, l'affection que je porte à ma machine s'est émoussée. Messieurs les neurasthéniques, nous sommes des méchantes gens et nous ne valons rien non plus pour jouer les animaux, quels qu'ils soient. Et puis, un jour, cela finira bien par devenir trop ennuyeux de rester inconscient davantage, et je repartirai pour une île. (*ÉTO*, 583)

Notons que l'emploi du terme « neurasthénique » résume bien le problématique processus de redéfinition de figure d'auteur à l'œuvre dans la trilogie du vagabond. Loin de susciter la fascination et de favoriser une écriture esthétiquement supérieure, comme c'est le cas dans *Faim*, les moments de folie qui frappent Knut Pedersen sont rapidement rejetés sur le compte de cette maladie mal définie. En plus du passage susmentionné, on le constate, par exemple, lorsqu'une simple visite à l'église bouleverse démesurément le protagoniste, ou quand, sur un coup de tête, il donne sa machine à coudre à une jeune fille, objet qu'il planifiait pourtant de vendre. Par là, le protagoniste montre qu'il perçoit désormais négativement ses actions fantasques et irrationnelles, façon claire de se distancier du style associé au modernisme. Ellen Rees suppose d'ailleurs que les nombreuses croyances populaires entretenues à l'égard de la neurasthénie permettent d'établir un lien entre le périple à la campagne de Knut Pedersen et la situation de Hamsun dans la réalité :

The overlap with Hamsun's thematic preoccupations is striking. For example, there is the common perception that neurasthenia was at least initially a disease of the elite; there is the suggestion that neurasthenia could be sexual in origin, that neurasthenia was an

urban disease that could be cured by the slower pace of rural life, and that the neurasthenic mind was oversensitive²⁶⁷.

En recourant au roman autobiographique, l'auteur arrive à mieux problématiser cette situation, faisant par là preuve d'autocritique. Même dans un cadre fictif à l'intérieur duquel son alter ego aurait beau jeu de réussir sa régression vers le statut de sa jeunesse, Hamsun montre qu'il est difficile, voire impossible, de faire abstraction des contingences qui accompagnent une figure d'auteur telle que la sienne.

Si l'irrévocable échec dont font part les toutes dernières lignes de *Sous l'étoile d'automne* symbolise le non-accomplissement du processus devant transformer l'écrivain moderniste en paysan, ce premier tome demeure tout de même d'une grande importance stratégique, dans la mesure où il expose la problématique qu'*Un vagabond joue en sourdine* et *La dernière joie* devront résoudre pour qu'une figure d'auteur plus viable puisse émerger.

3.3. Le vagabondage : illustration de l'ironie romantique

À mon avis, la tension qui habite la trilogie du vagabond relève de l'« ironie romantique », état d'esprit dont traite l'article « Art et vie. Knut Hamsun, l'ironiste » de Per Arne Evensen. Attention, cette forme d'ironie n'a rien à voir avec le sens plus habituel du terme, qui s'apparente à la satire, car contrairement à l'ironiste traditionnel, « qui a une claire notion de ce qui est vrai et de ce qui ne l'est pas²⁶⁸ » et qui défend des normes morales qu'il sait partager avec son public cible, l'ironiste romantique « est mal assuré et dubitatif. Il est averti des contradictions et des valeurs changeantes; l'existence paraît chaotique et compliquée. En conséquence, son ironie imprégnera le texte, elle sera sans fin parce qu'il ne sait pas ce qu'il veut dire²⁶⁹ ».

²⁶⁷ Ellen Rees, *loc. cit.*, p. 78.

²⁶⁸ Per Arne Evensen, « Art et vie. Knut Hamsun, l'ironiste », *loc. cit.*, p. 182.

²⁶⁹ *Idem.*

À l'instar de Toniö Kroger, personnage de la nouvelle éponyme de Thomas Mann, si Knut Hamsun peut être qualifié d'ironiste romantique, ce serait parce qu'il est « un outsider, un voyeur qui contemple "la vie" à distance ou qui, en tout cas, ne peut pas écrire alors qu'il vit le plus fortement²⁷⁰ ». Sa correspondance ne manque d'ailleurs pas de rappeler à quel point il a souffert de la posture inconfortable à laquelle le condamnait son image d'écrivain moderniste :

Hamsun, que l'on me permette de le redire, n'a jamais dit qu'il travaillait comme un ironiste (romantique). Tout au long d'une longue vie, cependant, il s'exprime dans sa correspondance, sur la façon assommante dont il a ressenti la scission, en soi, qu'il a souvent vécue comme une vraie polarisation, entre le paysan (donc pas le bourgeois comme Mann!) et l'écrivain, entre l'œuvre et la vie²⁷¹.

Selon Michel Biron, ce sentiment d'imposture serait fréquent chez l'autodidacte, toujours à cheval entre deux conditions sociales, aussi étranger à l'une qu'à l'autre :

S'il n'est pas un paria, l'autodidacte n'est jamais non plus tout à fait à sa place : il est coincé entre sa classe d'origine, dont il essaie de s'affranchir, et une autre classe à laquelle il cherche à adhérer sans être jamais sûr d'y parvenir. D'où un sentiment de « double étrangeté » voire de trahison, qui le condamne bien souvent à se sentir partiellement exclu des groupes sociaux qu'il fréquente²⁷².

Trop habité par son statut d'écrivain de la bohème pour pleinement exaucer son désir de retour aux sources, Knut Pedersen est sans contredit un personnage chez qui cette ironie romantique — qualifiée par Kolloen de « combat que se livraient le paysan et l'écrivain²⁷³ » — se cristallise, surtout en sa qualité de vagabond.

D'emblée, il y a un évident lien de continuité entre la figure du vagabond et celle, précédemment décrite, du flâneur ou de l'écrivain de la bohème. Sauf que le parcours du vagabond se déroule principalement dans un cadre champêtre, et selon Frédérique Toudoire-Surlapierre, « [c]'est sans doute ce qui le différencie fondamentalement de la figure de la

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 184.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 185.

²⁷² Michel Biron, *loc. cit.*, p. 70.

²⁷³ Ingar Sletten Kolloen, *op. cit.*, p. 279.

bohème (plus urbaine)²⁷⁴ ». De plus, contrairement au flâneur, qu'on associe à une écriture du mouvement et de la sensation, le vagabond est surtout dépeint lors des haltes qui ponctuent son parcours, ce que Toudoire-Surlapierre juge paradoxal :

Le vagabond est un personnage en mouvement, c'est ce qui lui donne sa raison littéraire d'être. Et pourtant, les récits qui mettent en scène des vagabonds ne sont paradoxalement pas des récits de leurs errances. Le roman du vagabond s'ouvre fréquemment sur l'arrivée d'un personnage qui, après quelques (més)aventures repart. Le moment du roman est paradoxalement ce moment de (provisoire) sédentarité et non pas (ou très peu), comme on aurait pu s'y attendre, les moments de repli sur soi dans la forêt²⁷⁵.

C'est notamment le cas de la trilogie du vagabond, car la majeure partie de *Sous l'étoile d'automne* et d'*Un vagabond joue en sourdine* se déroule au domaine d'Övrebö, et que l'auberge des Toretinder sert de cadre principal à *La dernière joie*.

Vu son rapport particulier à la terre et au territoire, le vagabond hamsunien est un probant symbole d'ironie romantique. Figure interstitielle par excellence, il est libre de s'adonner à la paysannerie tout en conservant sa liberté : « Les vagabonds chez Hamsun révèlent une relation particulière à la Terre puisque s'ils la foulent au pied (ou en bateau comme August le vagabond), s'ils peuvent s'arrêter momentanément, et même exercer des travaux en rapport avec la terre, ils ne se l'approprient jamais²⁷⁶ », précise Toudoire-Surlapierre. À preuve, malgré toutes les opportunités qui se présentent à lui, Knut Pedersen refuse de s'établir en un endroit fixe. Par exemple, quand le pasteur lui propose de devenir valet de ferme, il décline l'offre en disant : « Je préférerais rouler ma bosse et rester un homme libre, faire le travail occasionnel que je rencontrerais, dormir à la belle étoile et constituer un petit sujet d'étonnement pour moi-même. » (*ÉTO*, 517) D'ailleurs, dans la citation placée en exergue du présent chapitre, Hamsun relevait déjà, au sens figuré, le parallèle entre le statut d'écrivain et celui de vagabond.

²⁷⁴ Frédérique Toudoire-Surlapierre, « Le vagabond : latitude géographique, l'attitude imaginaire », *loc. cit.*, p. 55.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 59.

²⁷⁶ Frédérique Toudoire-Surlapierre, *L'imaginaire nordique*, *op. cit.*, p. 309.

Pour ces raisons, le fait que le héros de la trilogie soit un vagabond, figure qui se caractérise par son incapacité à « se fixer, d’abord dans un lieu puis par contiguïté dans un travail ou dans une aventure amoureuse²⁷⁷ », illustre bien le conflit entre paysan et écrivain de la bohème présenté dans *Sous l’étoile d’automne*. Après que ce premier tome eut exposé l’impossibilité pour Knut Pedersen de renouer avec ses racines campagnardes, la seconde partie de l’analyse montrera qu’*Un vagabond joue en sourdine* et *La dernière joie* misent sur le vagabondage afin de circonscrire un nouveau rapport à l’écriture. À cette fin, c’est surtout la position d’observateur du vagabond qui est exploitée : « Celui-ci observe les habitants du lieu où il vient temporairement s’adjoindre et ce sont leurs histoires qu’il nous raconte, même si c’est sa présence justement qui les a suscitées²⁷⁸ », rappelle Toudoire-Surlapierre. Si elle prend ses distances pour mieux scruter les actions des autres, cette figure issue de la modernité²⁷⁹ ne porte cependant pas un regard neutre sur les milieux dans lesquels elle fait escale. Plus précisément, son expérience négative de l’urbanité prend la forme d’un repoussoir qui la porte à idéaliser et à défendre la culture paysanne, sans pour autant y adhérer elle-même. Cette posture amène à s’intéresser au rôle joué par le métatexte — via les actions du protagoniste ainsi que sa façon d’en rendre compte en tant que narrateur — dans le processus de distanciation qui prend de l’ampleur au fil de ces deux tomes.

3.4. *Un vagabond joue en sourdine* : récit d’une distanciation

Différents éléments d’*Un vagabond joue en sourdine*, dont le récit se déroule six ans après les événements racontés dans *Sous l’étoile d’automne*, montrent que Knut Pedersen, même s’il souhaite toujours demeurer incognito, cherche moins à fuir l’écriture. À ce titre, on note d’emblée que ce tome, contrairement aux deux autres, est doté d’un avant-propos et d’un épilogue, dûment identifiés. Si ces deux segments sont pourvus d’une importante charge

²⁷⁷ Frédérique Toudoire-Surlapierre, « Le vagabond : latitude géographique, l’attitude imaginaire », *loc. cit.*, p. 55.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 59.

²⁷⁹ Même s’il fuit la ville et la société industrialisée, le vagabond demeure une figure moderne, dans la mesure où c’est la modernité, en motivant son exil, qui rend son existence possible.

métatextuelle, c'est surtout la temporalité²⁸⁰ de l'avant-propos qui retient l'attention. Appartenant au temps de l'énonciation, cette entrée en matière concerne le présent du narrateur, une perspective absente de *Sous l'étoile d'automne*. Dès lors, le lecteur est accueilli non pas par un quelqu'un qui cherche à oublier et à faire oublier qu'il est un auteur, mais bien par un écrivain qui s'apprête à lui raconter un épisode de sa vie. Même qu'en tant que narrateur, Knut Pedersen n'hésite pas à se référer à son activité d'écriture et à annoncer la teneur de son histoire :

C'est à tout cela que je pense : que l'été a aussi ses joies pour le vagabond et qu'il n'y a pas de raison d'attendre l'automne. Et puis je réfléchis : me voici écrivant tranquillement sur ces choses paisibles... comme si, par la suite, je n'allais plus connaître d'aventures violentes et dangereuses. (VAG, 591)

De façon semblable, quelques courts passages du récit se rapportent également au présent du narrateur, que ce soit pour souligner le processus de remémoration auquel doit se prêter Pedersen pour arriver à narrer son histoire : « Est-ce que je sais moi-même pourquoi je suis descendu dans le bosquet de lilas? *Je me rappelle maintenant* que j'étais à plat ventre, mâchonnant un brin d'herbe. Il y avait de la lumière dans une certaine chambre au premier étage du bâtiment. C'était cela que je regardais. » (VAG, 671. Je souligne) ou pour annoncer la suite des événements à l'avance : « Puis ce fût le soir. Qu'arrivera-t-il maintenant? Il arriva beaucoup de choses. » (VAG, 621) Ces passages où le temps de l'énonciation s'infiltré dans le récit créent une certaine distance entre le personnage et le narrateur, soulignant que c'est la perspective de l'écrivain et non celle du travailleur qui a préséance.

En tant que personnage, Knut Pedersen est d'ailleurs moins impliqué que dans *Sous l'étoile d'automne*. Certes, il accomplit toujours des travaux manuels, mais le cœur et l'esprit semblent être moins au rendez-vous, si bien qu'il lui arrive de céder à son instinct d'écrivain alors même qu'il travaille : « Cependant, que je maçonne ou que je creuse, cela n'occupait que mes mains et, dans son désœuvrement, mon cerveau tournait et retournait

²⁸⁰ La structure temporelle des segments liminaires d'*Un vagabond joue en sourdine* est complexe. Pour s'y retrouver, je suggère de consulter l'analyse narratologique que Marie Wells (« A Narratological Analysis of Knut Hamsun's Novel *En Vandrer spiller med Sordin* », *loc. cit.*) a consacrée à cette œuvre. En recensant une multitude de marqueurs de temps, Wells arrive à montrer que l'avant-propos et l'épilogue ne se situent pas au même niveau temporel : le premier coïncide avec la situation d'énonciation, alors que le second se déroule directement après le récit. Replacés chronologiquement, on obtient donc : Récit — Épilogue — Avant-propos.

toutes les inventions du monde. » (*VAG*, 690) Comme le titre l'indique, il a choisi de poser « une sourdine sur toutes [ses] cordes » (*VAG*, 702) et, en bon vagabond, il se contente de demeurer en retrait pour observer et ensuite raconter. Par là, il se fait en quelque sorte le chroniqueur de la déchéance d'Övrebö, le domaine des Falkenberg ayant beaucoup changé en son absence. Le couple n'a toujours pas d'enfant, néglige les travaux agricoles et reçoit des amis pour faire la fête presque quotidiennement. De plus, les époux entretiennent chacun une relation extraconjugale : Madame avec le jeune ingénieur Lassen, fidèle représentant de la pensée technique qui anime la jeunesse norvégienne, et Monsieur, pour rendre sa femme jalouse, avec Élisabeth, la fille du pasteur. Bref, le climat qui règne dans ce véritable microcosme d'une Norvège rurale rattrapée par la modernité agit en tant que catalyseur chez Knut Pedersen, qui, aussitôt sur place, semble se donner pour mission de sauver le mariage des Falkenberg. Sa quête personnelle commence ainsi à se transformer en démarche à visée sociale : c'est moins pour le bonheur des époux qu'il intervient que pour préserver ce qu'ils représentent, c'est-à-dire une certaine idée de la Norvège traditionnelle, où l'homme veille sur sa terre tandis que sa femme donne naissance : « Elle n'avait rien à faire, elle avait trois servantes dans son domaine; elle n'avait pas d'enfants, elle avait un piano. Mais elle n'avait pas d'enfants », reproche d'ailleurs Pedersen à Madame Falkenberg après qu'elle s'est noyée.

Pour reprendre les termes de Per Arne Evensen, dans le cadre de son retour à Övrebö, « [l]e vagabond accepte de plus en plus son rôle de spectateur qui devient de plus en plus évident²⁸¹ ». En effet, son séjour se résume essentiellement à observer le déroulement du conflit entre les époux, pour ensuite œuvrer en coulisses afin d'empêcher la désagrégation de leur couple. Par exemple, il revampe le domaine pour que Madame soit impressionnée au retour d'une escapade en ville avec Lassen, ou bien, afin d'éviter que le capitaine soit au courant de leur liaison, il éloigne discrètement les autres invités du pavillon où les amants se sont enfermés. Selon Mary Kay Norseng, cette façon d'observer des événements qui ne le regardent pas, allant jusqu'à secrètement tenter de les influencer, connoterait le statut d'auteur du personnage : « Knut is, like every good author, a constant behind-the-scenes manipulator²⁸². » Sur le plan métatextuel, cela semble signifier que Pedersen n'accepte

²⁸¹ Per Arne Evensen, « “L'orgue saigne” ou le démon de l'écriture », *loc. cit.*, p. 90.

²⁸² Mary Kay Norseng, *loc. cit.*, p. 171.

désormais son identité d'écrivain qu'à condition de lui donner une nouvelle orientation en renonçant à la subjectivité pour devenir un observateur discret. Ce changement de cap est probant quand on s'attarde à la structure narratologique du récit, qui, bien que rédigé à la première personne, se rapproche à plusieurs égards de la troisième personne.

Pourtant, en surface, la narration ne semble pas différente de celle qui est employée dans le premier tome, le récit étant encore une fois raconté au « je » par Knut Pedersen. Sauf que, cette fois-ci, c'est beaucoup plus l'histoire des Falkenberg que la sienne qui est donnée à lire, ce qui fait d'eux les véritables protagonistes. D'ailleurs, le personnage de Pedersen est absent d'une bonne partie de l'histoire. Hormis les scènes qui se déroulent sous sa fenêtre, que Hamsun a astucieusement placée en surplomb d'un bosquet de lilas prisé des amants en quête d'intimité, et celles qui ont lieu dans les parties du domaine auxquelles il a accès — les champs et la cuisine — presque tous les événements importants de son récit lui ont été rapportés par des tiers. Par exemple, c'est Nils, le valet, qui le renseigne sur l'état dans lequel se trouve Övrebö à son arrivée. De la même façon, c'est par l'entremise d'un vendeur et d'un portier de la ville où il s'est engagé comme floteur qu'il apprend les plus récents développements de l'intrigue entre Madame Falkenberg et son amant. Et c'est ce même portier qui, plus tard, lui raconte les circonstances ayant mené au décès de Madame, information qui pourrait être fausse puisqu'il la tient directement de Lassen, le seul témoin.

Dans cette structure qui dote le récit à la première personne d'une certaine dimension omnisciente, Ragnild, une servante qui se plaît à écouter aux portes et à regarder par les trous de serrure, fait pratiquement office de co-narratrice. C'est elle qui assiste aux plus importantes scènes entre les Falkenberg pour ensuite aller en livrer un compte rendu détaillé aux autres employés du domaine. Selon Marie Wells, la fonction de ce personnage serait d'éviter au narrateur de sombrer dans le voyeurisme :

Several critics write of the narrator's voyeuristic role in relation to Fru Falkenberg. Hamsun, however, seems to go some lengths to distinguish between the voyeur/observer in this novel and the narrator. If anyone is the voyeur and spy it is Ragnild, and it is she who gives the narrator much of the material he narrates²⁸³.

²⁸³ Marie Wells, *loc. cit.*, p. 251.

Ainsi, Pedersen « maintiendrait une certaine façade de supériorité morale²⁸⁴ », puisque ce n'est pas lui qui, en apparence, se serait abaissé à espionner les époux. Mais sa prétention à ne pas succomber au voyeurisme est plus que relative. Par exemple, quand Ragnhild vient à sa rencontre après avoir assisté à une embrassade entre Lassen et Madame Falkenberg, il fait mine de ne pas s'intéresser à de tels ragots : « D'abord, je fis le sublime et ne voulus rien savoir de ses commérages : “Elle avait espionné! Pouah!” » (*VAG*, 615) Cependant, après que la servante se fut défendue en disant que c'était Madame qui avait exigé sa présence sur le seuil de la porte, il veut tout savoir : « Piqué par la jalousie, je cessai de faire le sublime et m'enquis scrupuleusement de tout : “Que faisaient-ils, dis-tu? Comment ça s'est-il passé?” » (*VAG*, 616)

De toute évidence, la posture de Pedersen est beaucoup plus ambivalente qu'il ne le laisse croire. S'il semble admettre qu'il est honteux d'espionner et de vivre par procuration : « Et moi, bonne âme, ce n'était quand même pas pour veiller aux intérêts bourgeois des époux dans leurs histoires d'amour que je m'étais fait vagabond » (*VAG*, 695), il ne se résout pourtant pas à abandonner la mission qu'il s'était fixée, en partie parce qu'il éprouve encore du désir pour Madame Falkenberg, comme en témoigne l'extrait suivant :

Tu es là à espionner, pensais-je à mon propre sujet, tu t'imagines qu'elle n'est que littérature pour toi, n'empêche que ton âme flétrie s'est bien mise à fleurir quand elle s'est montrée aimable envers toi et qu'elle a commencé de te regarder de ses deux yeux. Je suis confus et honteux de toi; demain tu t'en vas! » Mais je ne m'en allai pas. (*VAG*, 656)

Ce passage retient également l'attention pour la curieuse comparaison qu'il établit entre Madame Falkenberg et la littérature, laquelle avait déjà été formulée au début du récit :

Je pensais : c'est tout de même dans cet Övrebö-là que j'ai vécu autrefois quelques semaines riches en émotions, j'ai même été amoureux de madame, madame Lovise. Oh! oui, je l'ai été! Elle avait des cheveux blonds et des yeux gris foncé, c'était comme une jeune fille. Il y a si longtemps, six ans, est-ce qu'elle a beaucoup changé? Moi, le temps m'a miné, je suis devenu bête, flétri, indifférent; à présent, une femme, pour moi, c'est comme de la littérature. C'est la fin. Et alors? Il faut une fin à tout. (*VAG*, 595)

Ce parallèle définit la littérature comme étant une activité féminine. Dès l'avant-propos, les manières délicates et raffinées que Pedersen a acquises en devenant un écrivain moderniste amènent d'ailleurs un aveugle à le prendre pour une femme :

²⁸⁴ *Idem*. Traduction libre.

Comment avait-il pu me prendre pour Ingeborg, la femme qu'il avait appelée? J'avais dû arriver silencieusement, j'avais oublié de marcher lourdement, mes chaussures étaient trop légères. J'avais été déformé par les délicatesses que j'avais pratiquées bien des années : il allait falloir que je m'exerce à redevenir paysan. (*VAG*, 595)

La séparation entre voyeurisme et narration décrite par Wells contribue elle aussi à cette féminisation de la littérature, en ce qu'elle permet au récit d'établir une opposition claire entre la frivolité de Ragnhild, prête à tout pour pouvoir raconter une bonne histoire, et le sens des responsabilités des hommes, qui, pendant ce temps, travaillent « à remettre le domaine sur pied²⁸⁵ ». La problématique de *Sous l'étoile d'automne* n'est donc pas encore résolue, Hamsun laissant entendre qu'un homme qui se soucierait de littérature au lieu de travailler la terre aurait de quoi se sentir coupable.

Il y aurait toutefois un sens encore plus important à cette comparaison. Toujours selon Wells, elle permettrait « au narrateur de s'accrocher au mythe défensif voulant qu'il regarde maintenant les femmes comme de la littérature — les deux ne sont rien de plus qu'un matériau pour la narration, et son rapport aux femmes est aussi détaché que son rapport à la littérature²⁸⁶ ». Que ce soit l'Uyalali de *Faim*, la Dagny Kielland de *Mystères*, l'Edvarda de *Pan* ou la Victoria du roman éponyme, la femme désirée a toujours fait ressortir ce qu'il y a de plus irrationnel et fantasque chez le héros hamsunien. Lovise Falkenberg ne fait pas exception, et pour rompre avec sa figure d'auteur moderniste, Knut Pedersen se doit de garder ses distances. Dans cette optique, veiller discrètement au bien-être de Madame Falkenberg pour ensuite écrire son histoire demeure un moyen illusoire de procéder à ce détachement, car par sa simple présence dans le récit cette femme lie Pedersen à son ancienne vie, attisant sa subjectivité et déchaînant son esprit neurasthénique, comme c'est le cas dans ce passage qui aurait pu être tiré de *Faim* :

Mais elle était là, et toi, tu étais là. Tu sentais tout contre toi son haleine, qui avait un goût de chair. Elle venait des ténèbres, elle n'appartenait pas à cette terre. Te rappelles-tu ses yeux? Et chaque fois, tout tournait en moi, j'en avais le cœur chaviré. Déferlaient en moi, en une succession incohérente, des noms sauvages et tendres, de lieux d'où, peut-être, elle venait : Ouganda, Tananarive, Honolulu, Venezuela, Atacama. Étaient-ce des poèmes? Étaient-ce des couleurs? J'étais sans défense contre eux. (*VAG*, 691)

²⁸⁵ *Idem*. Traduction libre.

²⁸⁶ *Idem*. Traduction libre.

Quand Pedersen utilise à nouveau la littérature en tant que comparatif, cette fois pour décrire la scie qu'il avait construite dans *Sous l'étoile d'automne*, le parallèle avec sa propre situation — et, par extension, avec celle de Hamsun — devient manifeste : « À présent, cette scie, pour moi, c'est de la littérature. Voilà ce que les années font de nous tous. » (*VAG*, 600) En s'exprimant ainsi, le héros se moque de l'engagement dont il a fait preuve six ans plus tôt, alors qu'il semblait déterminé à renouer avec le mode de vie de sa jeunesse. Maintenant, il ne cache plus qu'il lui est impossible de retrouver cette existence paisible; tout ce qu'il peut faire, c'est la défendre dans des livres, sans s'impliquer en chair et en os, comme en témoigne sa tentative de manœuvrer en coulisses pour sauver le mariage des Falkenberg. Ainsi, la dimension métatextuelle d'*Un vagabond joue en sourdine* signale que la quête personnelle amorcée dans *Sous l'étoile d'automne* cède tranquillement le pas à un projet de société dans le cadre duquel le vagabond Pedersen serait libre de se servir de la littérature pour combattre la modernité et préserver l'ancien ordre rural, seul moyen de moyen de concilier son passé d'écrivain moderniste et son intérêt de plus en plus marqué pour la paysannerie. Mais les commentaires sibyllins qu'il formule à l'endroit de la littérature²⁸⁷ et sa passion pour Madame Falkenberg prouvent que l'ironie romantique demeure présente, rendant incertaine sa posture, qui se trouve à mi-chemin entre l'engagement et la prise de distance, voire entre la première et la troisième personne. C'est pourquoi Wells insiste tant sur la nature transitoire de la trilogie du vagabond :

Certainly Hamsun has created a narrator who is transitional between the tortured first-person narrators of the early novels and the epicly detached narrators of the later novels, but the transitional position of Knut Pedersen is part of the charm of *Under the Autumn Star* and *On Muted Strings*, for the narrator is involved, but at the same time detached enough to be gently ironic and elegaic, and Hamsun has found narrative devices by which he may impart vital clues to the significance of his story²⁸⁸.

Conformément à la nature évolutive de la trilogie, ce n'est que dans le dernier tome que cette transition trouve son terme. En effet, après qu'*Un vagabond joue en sourdine* eut esquissé les contours d'une possible voie à suivre pour l'écrivain-vagabond, *La dernière joie* décrit un contexte social qui l'incite à occuper le sommet de la poétocratie.

²⁸⁷ « Mais la littérature ne me manque pas » (*VAG*, 713), dit-il dans l'épilogue.

²⁸⁸ Marie Wells, *loc. cit.*, p. 253.

3.5. L'affirmation de la critique sociale dans *La dernière joie*

Au premier chapitre, j'ai souligné que le lien entre *La dernière joie* et les tomes précédents s'avère ténu. Si j'ai montré que c'est toujours Knut Pedersen qui fait office de narrateur autodiégétique, les lieux et les autres personnages sont, pour leur part, nouveaux. Quittant le domaine des Falkenberg, situé dans le Sud-Est du pays, non loin de la capitale, l'action de ce dernier volet se déroule principalement dans une auberge jouxtant les Toretinder, une chaîne de montagnes fictive du Nordland²⁸⁹. Dans cet environnement plus familial, le désir de passer incognito du personnage semble s'être estompé; il ne se formalise pas que les gens le reconnaissent et fassent preuve de déférence à son endroit, sauf qu'il s'imagine qu'ils agissent ainsi en raison de son âge avancé et non à cause de sa réputation en tant qu'écrivain, moyen quelque peu illusoire de garder son ancienne figure d'auteur à distance :

Hé oui ! On fait preuve à mon égard d'une courtoisie sans frein à présent, cela vient de mon âge. On est indulgent pour la gêne que j'occasionne à autrui, pour mes bizarreries, ma tête dérangée, on me pardonne parce que me voilà devenu si grisonnant... Toi avec ton compas, tu dois vouloir dire que l'on m'honore pour le travail d'écrivain que j'ai accompli depuis si longtemps; mais en ce cas, j'aurais dû être récompensé quand j'étais plus jeune, alors que je le méritais, pas maintenant où, de toute manière, je ne le mérite pas autant. (*JOI*, 774)

Il s'agit aussi du seul tome où Pedersen fait part de l'aspect « professionnel » de sa pratique d'écriture. En plus de ce qu'il révèle dans l'extrait ci-dessus, il évoque ses projets de poésie et dit même être sur le point d'envoyer à son éditeur « un manuscrit incroyablement remarquable » (*JOI*, 792).

Parallèlement, les passages rédigés au présent de l'énonciation sont plus nombreux et font davantage référence à l'acte d'écrire, comme c'est le cas dans l'exemple suivant :

Si! j'entrai, je pensais y passer la nuit; mais je saute le fait, voilà pourquoi je dis, pour faire bref, que je n'y entrai pas. En réalité, j'ai déjà écrit aujourd'hui quelque chose d'amusant sur Madame, la souris que j'avais laissée ici au printemps; mais je le retire ce soir parce que je ne suis plus dans la même humeur et que c'est inutile. (*JOI*, 805)

²⁸⁹ Que Hamsun fasse séjourner son personnage dans un lieu fictif du Nordland, région où il a grandi, est symptomatique du jeu entre le fictionnel et le référentiel à l'œuvre dans la trilogie du vagabond.

Pour Per Arne Evensen, cela prouverait que le protagoniste « accepte tout à fait son rôle d'écrivain²⁹⁰ »; par conséquent, il n'a plus à se dissimuler et peut ironiser à propos de ce qu'il y avait de factice à essayer de jouer au paysan : « Bon, je fais un tour par le défrichement et le regarde dans tous les sens. Puis je prends de la terre dans ma main, la tâte et hoche la tête, exactement comme si je m'y entendais en sorte de terre. De la marne, une pure richesse. » (*JOI*, 861) Toujours selon Evensen, que Pedersen finisse par assumer son statut montrerait que *La dernière joie* est libérée de l'ironie romantique qui hantait *Un vagabond joue en sourdine* et, surtout, *Sous l'étoile d'automne* : « Dans les deux premiers romans du vagabond, il y avait une tension en partie significative entre le narrateur détaché et l'«amant engagé». Dans *La dernière joie*, la tonalité souffrante est descendue au rang de mélancolie²⁹¹. »

Ainsi, même si Mlle Torsen, le principal personnage féminin, semble lui plaire, Pedersen est conscient d'être désormais trop vieux pour s'enamourer et jure que ce n'est qu'en tant que littérateur qu'il s'intéresse à elle :

Et pour prendre le taureau par les cornes : tu me soupçonnes sûrement de m'attarder sur le cas de Mlle Torsen par intérêt personnel? Je pense avoir bien caché dans ces feuilles que j'aie jamais pensé à elle autrement que comme à un sujet d'observation; feuillette donc ce que j'ai écrit, et vois! On ne s'amourache pas, à mon âge, sans se rendre grotesque, sans faire rire les pharaons. Fini, tout cela. (*JOI*, 793)

L'importance qu'il accorde à cette ex-institutrice vient du fait qu'elle représente, à ses yeux, le désœuvrement dans lequel est en train de sombrer la jeunesse norvégienne, arrachée aux valeurs traditionnelles par l'argent et l'éducation :

Mlle Torsen, qu'y a-t-il de plus à dire d'elle? Rien, sans doute, mais elle ne s'en va pas, elle reste ici, parachevant l'image du type Torsen, l'enfant de la classe moyenne qui a lu de bout en bout les livres scolaires pendant tout sa jeunesse, qui a appris ce qu'il fallait savoir d'*Artemis cotula* mais qui a sous-alimenté sa vraie nature. C'est ce qu'elle fait ici. (*JOI*, 791)

²⁹⁰ Per Arne Evensen, « "L'orgue saigne" ou le démon de l'écriture », *loc. cit.*, p. 92.

²⁹¹ *Idem.*

Pour remédier à la situation, il l'aiguille discrètement vers Nikolai, un paysan peu loquace qui se démarque par sa simplicité, sa débrouillardise et son ardeur au travail²⁹². Puis, à la toute fin du récit, alors que deux années se sont écoulées depuis sa dernière rencontre avec Mlle Torsen, Pedersen croise Nikolai dans une foire agricole, et ce dernier offre de l'héberger pour quelques jours. Une fois sur place, le vagabond est ravi de découvrir une Mlle Torsen transformée, elle qui « n'avait sans doute pas pensé qu'un jour son baccalauréat aboutirait [là] dans l'étable et le nettoyage du samedi? » (*JOI*, 857) Bien que ses cheveux gris et la perte d'une dent font qu'« elle n'os[e] plus se regarder dans un miroir » (*JOI*, 858), elle vit un bonheur indescriptible depuis qu'elle est devenue mère : « Des enfants? Une pure merveille! Et quand vient l'âge, l'unique joie, La dernière joie. J'en aurai plusieurs, beaucoup, oh cher ami, je voudrais bien avoir des enfants, alignés par ordre de taille, comme ça, exactement comme des tuyaux d'orgue. Ils sont si adorables... » (*JOI*, 858), avoue-t-elle à Pedersen. En demeurant en retrait, se contentant de jouer aux intermédiaires entre Mlle Torsen et Nikolai, le héros quitte donc la scène en aidant les autres à trouver le bonheur et la tranquillité d'esprit dont lui-même ne pourra jamais profiter.

Certes, l'âge est une donnée non négligeable dans sa décision de prendre ses distances en acceptant un nouveau rôle d'écrivain, mais il reste que c'est surtout du côté du contexte social, et plus spécifiquement de l'état du champ littéraire, que se trouvent les motivations qui ont pu pousser Hamsun à donner une telle conclusion à l'existence de son alter ego. Tel que vu précédemment, à l'époque de la rédaction de *La dernière joie*, l'inéluctable modernisation de l'ensemble de la Norvège et la montée des tensions entre l'Allemagne et ses rivaux faisaient qu'il était désormais pressant pour Hamsun de protéger la séculaire tradition rurale. Il s'agit aussi du seul tome de la trilogie à avoir été écrit après la mort de Bjørnson, laquelle avait rendu vacant le rôle de poétocrate en chef, pour reprendre le vocabulaire employé par Ingeborg Tornes. Il y avait donc une accumulation de facteurs favorables à l'approfondissement de la veine socialement engagée amorcée dans *Un vagabond joue en sourdine*, d'où le ton plus didactique évoqué par Sverre Lyngstad :

²⁹² En cela, Nikolai préfigure Isak, le protagoniste de l'utopie paysanne *L'éveil de la glèbe*, parue en 1917.

« The occasional stridency of its [*La dernière joie*] style and its overt didacticism make the moralism of *A Wanderer* seem moderate²⁹³. »

Un tel contexte instaure un sentiment d'urgence, particulièrement palpable dans les multiples passages où Pedersen interpelle un narrataire externe à la deuxième personne du singulier. Si l'identité de ce dernier demeure énigmatique durant pratiquement tout le récit, la nature des reproches proférés à son endroit indiquent néanmoins qu'il s'agit de quelqu'un qui aurait adopté le mode de vie moderne, comme le prouve l'extrait suivant :

Tu as ton foyer en ville, dame oui, tu l'as meublé de bibelots, de tableaux et de livres; mais tu as une femme, une fille et force dépenses. Vaillant ou endormi, il te faut rivaliser de vitesse avec les choses, jamais tu n'as la paix. Moi, j'ai la paix. Garde tes trésors de l'esprit, livres, art, journaux, garde aussi tes cafés et ton whisky qui ne fait que me rendre malade chaque fois. Ici, je vais par les forêts, je m'en trouve bien. (*JOI*, 728)

Ce n'est que dans les toutes dernières pages du livre, sorte d'épilogue, que Pedersen révèle finalement à qui il s'est adressé tout au long de son récit :

À toi, l'esprit nouveau de la Norvège! J'ai écrit ceci pendant une peste, à cause d'une peste. Je ne peux pas arrêter cette peste, non, elle est invincible maintenant, elle sévit sous la protection nationale et sous le tararabomdeay. Mais elle s'arrêtera sûrement un jour. En attendant, je fais ce que je peux contre elle, toi, tu fais l'opposé. (*JOI*, 870)

En mettant directement en garde cet « esprit nouveau de la Norvège » contre une modernité qui se propagerait, selon lui, à une vitesse aussi épidémique que la peste, le narrateur use de rhétorique afin de défendre la nécessité pour lui de devenir une figure d'autorité. En effet, selon Gasparini,

[l]a représentation du narrataire trahit, d'une façon générale, le désir de l'auteur de contrôler la réception de son texte, donc sa propension à y occuper toutes les positions. En se substituant au lecteur, il simule la négociation d'un contrat aux termes duquel le récit est accepté, admiré et compris dans toutes ses dimensions. Il s'agit bien sûr d'un pacte fictif et léonin, qui n'engage que le personnage auquel il est imposé, mais que le lecteur réel va devoir prendre en compte pour saisir les enjeux du récit²⁹⁴.

À la lumière des propos que Pedersen adresse au narrataire, le lecteur risque effectivement de mieux saisir que le récit de *La dernière joie* ne concerne pas que le simple destin de Mlle

²⁹³ Sverre Lyngstad, *op. cit.*, p. 143.

²⁹⁴ Philippe Gasparini, *Est-il je?*, *op. cit.*, p. 182-183.

Torsen, en ce qu'il prend la forme d'une marche à suivre pour l'ensemble de la jeunesse norvégienne. Par le fait même, la critique sociale passe à un autre niveau. Rien n'est épargné : la montée du tourisme, la popularité du sport, du théâtre et du cinéma, l'éducation des femmes, la course à l'argent, les médias, l'Angleterre... Davantage que les simples doléances d'un homme vieillissant, c'est une véritable réflexion sociopolitique sur l'avenir de la Norvège qui est donnée à lire car, comme le précise Ternes, « [l]es temps nouveaux et la mentalité qu'ils diffusent exigent, selon le personnage-écrivain, une nouvelle forme²⁹⁵ ». Ce désir d'être désormais utile sur le plan social, de mettre sa plume au service de la Norvège en plaidant en faveur d'une société agraire et patriarcale, fait dire à Ferguson que *La dernière joie* vise à hisser Hamsun au rang de guide de la nation : « *The Last Joy*, may be seen as Hamsun's first extended shot at becoming the conscience of the nation, his first major work as Norway's unofficial Poet Laureate²⁹⁶. »

D'autant plus que, dans les quelques pages qui font office d'épilogue, Pedersen admet que sous le récit de la métamorphose de Mlle Torsen se cache un métarécit en lien avec sa trajectoire d'écrivain :

J'ai écrit sur les êtres humains. Mais à l'intérieur d'un récit que l'on fait, il y en a un autre, qui est comme la veine sous l'épiderme, un roman dans le roman. J'ai suivi pas à pas le septuagénaire commençant de la littérature, j'ai rapporté le procès de sa désagrégation. J'aurais dû le faire avant, mais je n'étais pas assez âgé, je commence, directement et indirectement, maintenant. J'aurais dû le faire quand le pays tâtonnait pendant maintes longues époques sous les ombres sans talents des gens hors d'âge... et puis je le fais maintenant que l'on commence à m'attribuer des dons pour faire de l'ombre. (*JOI*, 869)

Son expérience du vagabondage a joué un rôle déterminant dans le parcours ayant mené à l'adoption de cette nouvelle forme d'écriture, laquelle lui a donné, de son propre avis, l'inspiration nécessaire afin de bientôt réaliser de « grands projets » (*JOI*, 869). En effet, au gré de ses pérégrinations, il a non seulement appris à devenir observateur plutôt qu'acteur, mais aussi à se servir de ses dispositions d'écrivain pour faire œuvre utile et ainsi pallier son incapacité à renouer avec la vie de paysan. Grâce à cette approche, *La dernière joie*,

²⁹⁵ « De nye tidene og mentaliteten som brer om seg, krever ifølge den skrivende protagonisten en ny form. » Ingeborg Ternes, *op. cit.*, p. 94.

²⁹⁶ Robert Ferguson, *op. cit.*, p. 223.

contrairement aux deux autres tomes, se termine sur une réussite, Mlle Torsen ayant trouvé le bonheur dans son nouveau rôle de mère de famille.

Les romans autobiographiques formant la trilogie du vagabond auront donc servi de vaste chantier expérimental dans lequel Hamsun était libre de se projeter en vagabond afin de problématiser les tensions qui caractérisent son rapport à l'écriture. S'identifier à cette figure porteuse d'ironie romantique reflétait le déchirement entre son image d'auteur moderniste et son idéalisation de la paysannerie, une indétermination qui perdurera jusqu'à ce que la mort de Bjørnson, conjuguée au contexte social, lui permette d'occuper le seul rôle viable pour un écrivain-vagabond de sa stature : celui de conscience de la nation.

Puisqu'elle marque la fin de ce cheminement, *La dernière joie* annonce, selon Marc Auchet, « une nouvelle orientation de l'œuvre²⁹⁷ » de Knut Hamsun. Conformément au parcours de son alter ego, il abandonnera l'écriture à la première personne, convaincu, d'après Kolloen, que « maintenant, il importait plus que jamais d'écrire, car les mots étaient appelés à servir un destin plus élevé. L'écrivain avait désormais pour tâche de magnifier l'agriculteur²⁹⁸. » La figure de l'écrivain-vagabond aura donc été d'une grande portée stratégique pour l'auteur, dans la mesure où elle a contribué à rendre légitime l'adoption d'un rôle contredisant les principes théoriques modernistes qui avaient jusqu'alors guidé son écriture. En redéfinissant ainsi son image, Hamsun a su donner un nouveau souffle à sa carrière : *L'éveil de la glèbe*, œuvre utopique mettant en application son idéal social, lui valant le prix Nobel de littérature en 1920.

²⁹⁷ Marc Auchet, « Knut Hamsun, un “génie vagabond” de *Faim* à *La dernière joie* », *loc. cit.*, p. 203.

²⁹⁸ Ingar Sletten Kolloen, *op. cit.*, p. 275.

CONCLUSION

Dans *Est-il je?*, Philippe Gasparini définit le roman autobiographique comme un texte où l'on dénombre suffisamment d'indices pour supposer que l'auteur aurait sciemment rendu ambiguë l'identité du protagoniste, qui pourrait être lui sans toutefois que ce soit clairement revendiqué. En faisant de l'identité du héros le facteur permettant de circonscrire le roman autobiographique, cette théorie sous-entend que l'histoire racontée n'a pas d'importance dans l'identification du genre : « Dans cette optique, le degré de véridicité importe peu²⁹⁹ », précise-t-il d'emblée. Cela signifie que les romans autobiographiques ne sont pas nécessairement tous semblables sur le plan de l'approche qu'ils préconisent. C'est notamment le cas des œuvres qui ont été étudiées dans le cadre de ma recherche. D'une part, dans *Faim*, Hamsun s'inspire directement de ses séjours infructueux à Kristiania et à Copenhague, revenant sur ces années de misère afin de s'objectiver en une figure d'auteur moderniste susceptible d'intégrer le champ littéraire. D'autre part, le périple de Knut Pedersen dans la trilogie du vagabond n'a, en vérité, jamais eu lieu. Certes, on note des recoupements entre certains des épisodes racontés et quelques événements survenus lors de la jeunesse de Hamsun, alors que celui-ci bourlinguait, mais après être parvenu à faire sa place dans le milieu littéraire l'auteur n'a jamais tout abandonné pour vagabonder à la campagne. C'est pourquoi dans son essai sur les romans de Hamsun, Sverre Lyngstad définit comme suit l'essence de la trame narrative de la trilogie : « The story is that of a life unlived, of a parallel world that might have been³⁰⁰. » Autrement dit, grâce à son alter ego Knut Pedersen, Hamsun explique avec lucidité ce qui se produirait s'il essayait de renouer avec le mode de vie de son enfance, problématisant ainsi la tension entre ses origines paysannes et sa figure d'auteur moderniste.

Étant donné cette différence sur le plan du contenu, il semble légitime de douter de l'existence d'une poétique hamsunienne du roman autobiographique. Malgré tout, je persiste à croire que mon travail de recherche a su prouver que, chez Knut Hamsun, ce genre littéraire

²⁹⁹ Philippe Gasparini, *Est-il je?*, *op. cit.*, p. 14.

³⁰⁰ Sverre Lyngstad, *op. cit.*, p. 124.

a toujours été utilisé en tant que stratégie de positionnement auctorial. Que ce soit en restant généralement fidèle à un passé rapproché ou, à l’opposé, en mélangeant souvenirs de jeunesse, projection et périple fictif, ce sont invariablement l’écrivain, sa pratique, sa place dans le champ littéraire et dans la société, qui se trouvent au cœur des œuvres à l’étude. D’autant plus que ces romans autobiographiques — les seuls de sa carrière, rappelons-le — servent de point de démarcation entre les deux blocs de l’œuvre de Hamsun : *Faim* inaugure la phase moderniste de ses débuts, alors que la trilogie marque la fin de celle-ci en effectuant la transition vers la phase sociale. Publiées à des moments aussi charnières, elles font office d’œuvres-programmes dont le rôle consiste à expliciter la réflexion qui se cache derrière la nouvelle esthétique. À cet égard, le potentiel métalittéraire du personnage de roman autobiographique s’avère un précieux outil en mesure d’aiguiller le lecteur « de sorte que tout en lui donnant à découvrir une technique romanesque autre, il lui livre en même temps les moyens de la comprendre³⁰¹ », comme l’écrit Frédérique Toudoire-Surlapierre.

Puisque, selon Bourdieu, la pratique d’un artiste est dictée par la dynamique entre ses dispositions et l’état du champ dans lequel il évolue, on ne peut pas ignorer la relation entre ces esthétiques opposées et la trajectoire de Hamsun dans le champ littéraire. Plus précisément, chacune des phases de la carrière de l’écrivain s’est esquissée en fonction d’une position particulière du champ. Avec *Faim*, il s’agissait de créer une nouvelle façon d’écrire afin de se faire un nom sur une scène littéraire dominée par les auteurs de la Percée moderne, tandis qu’à la fin de la trilogie c’est plutôt une position d’autorité qui est visée. Sur ce plan, le roman autobiographique est d’un grand secours, car en permettant de travailler sur son propre statut d’écrivain à travers le récit d’un alter ego, il donne la possibilité de se construire une figure d’auteur susceptible d’occuper la position souhaitée.

Dans *Faim*, le narrateur revient sur ses insuccès pour montrer qu’il avait déjà devant lui tout le matériel nécessaire à la rédaction d’une grande œuvre, sans toutefois arriver à lui donner une forme littéraire satisfaisante. Par le fait même, Hamsun adopte la figure de l’écrivain moderniste, c’est-à-dire un auteur qui a su objectiver sa propre expérience au point d’identifier un angle mort dans la façon dont ses prédécesseurs ont traité de la modernité.

³⁰¹ Frédérique Toudoire-Surlapierre, *L’imaginaire nordique*, op. cit. p. 228.

Porteuse d'une approche littéraire plus subjective, cette figure a élevé Hamsun au rang d'acteur incontournable d'un champ désormais renouvelé.

Plus tard, c'est le désir de se défaire de cette même figure d'auteur moderniste qui met en branle la trilogie du vagabond. En se projetant en Knut Pedersen, Hamsun indique dès le premier tome que ce n'est pas en devenant paysan qu'il réussira à redéfinir son image. Il faut cependant attendre *La dernière joie* avant que l'auteur présente la voie dans laquelle l'écrivain-vagabond peut s'engager. En effet, après qu'*Un vagabond joue en sourdine* eut donné un aperçu d'un style d'écriture qui servirait à protéger le monde rural de la modernité, le dernier tome de la trilogie dépeint un contexte dans lequel il est devenu urgent pour Pedersen d'agir sur le plan social. En employant une rhétorique sommant les Norvégiens de préserver leur mode de vie traditionnel, il montre qu'il compte jouer le rôle de conscience de la nation, longtemps joué par Bjørnson. Par là, le métarécit de la trilogie du vagabond rend légitime le déplacement de Knut Hamsun dans le champ littéraire, passant d'un créneau près de l'art pour l'art à une position plus autoritaire, à partir de laquelle sa voix pouvait également résonner sur les plans social et politique.

On remarque ainsi que la succession des figures adoptées par un auteur durant sa carrière relève d'un processus synthétique, chaque nouvelle figure s'élevant par rapport à l'ancienne. Selon Diaz, le lecteur aurait toutefois tendance à davantage retenir la première image projetée par un écrivain :

Dirigée en fonction de stéréotypes d'époque, la reconstitution de l'« auteur de synthèse » l'est également en vertu d'une tendance à l'économie, qui ne retient d'un auteur qu'un seul aspect. Souvent, c'est la première œuvre publiée qui assume cette fonction. Le public impose à l'écrivain de s'y conformer : soit donc de rester fidèle à la recette littéraire dont il a été le promoteur et à la première apparence qu'il s'est donnée. Ce qui le coince dans un rôle dont il aura du mal à se départir ensuite³⁰².

Le cas de Knut Hamsun semble confirmer cette hypothèse, lui qui a eu recours à une trilogie complète pour transiter vers une nouvelle figure d'auteur. Et même au terme de ce processus, l'image d'auteur moderniste continue d'exister en filigrane : c'est elle qui engage Pedersen sur la voie du compromis consistant à endosser le rôle de conscience de la nation. Autrement dit, à cause de sa première figure d'auteur, Knut Hamsun ne peut que prêcher à distance en

³⁰² José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 203.

faveur d'un modèle agraire auquel il ne participera jamais directement. À preuve, Kolloen prend soin de spécifier que l'auteur a vendu Skogheim après seulement quelques années, et que Nørholm, le vaste domaine où il a vécu de 1918 jusqu'à sa mort, n'avait rien de la modeste exploitation autosuffisante vantée dans *La dernière joie* et dans les romans de la phase sociale de son œuvre :

Ceux qui avaient lu ses livres ne manquaient pas de s'étonner : l'auteur se faisait le chantre d'une vie frugale liée à l'agriculture et raillait sans retenue tous ceux qui croyaient pouvoir s'acheter n'importe quoi. Cependant, à peine était-il sorti de sa cabane d'écrivain que, tournant le regard vers sa propre exploitation, il semblait avoir tout oublié. Il lui arrivait d'employer jusqu'à dix ouvriers agricoles, sans compter deux ou trois servantes ou filles de ferme pour l'entretien de la maison et l'étable³⁰³.

Ferguson ne peut pas, lui non plus, s'empêcher de noter ce décalage entre les agissements de Hamsun et ce qu'il prêche dans ses livres : « But for the Hamsuns it was, temporarily at least, a case of "do as I say, not as I do"³⁰⁴. »

En définitive, après avoir été construites dans les romans autobiographiques de Knut Hamsun, les figures d'auteurs que j'ai décrites servent de clés guidant la lecture et l'interprétation de la suite de son œuvre. Par exemple, comment analyser un personnage aussi complexe que Nagel, le protagoniste de *Mystères*, sans faire cas des principes théoriques qui caractérisent l'image d'auteur moderniste adoptée par Hamsun dans *Faim*? De la même façon, tenir compte de la problématique qui a mené l'écrivain-vagabond à adopter le rôle de conscience de la nation rend d'autant plus crédible la thèse d'Helge Vidar Holm, pour qui les romans de la seconde moitié de la carrière de Hamsun seraient, sous leur couche didactique, beaucoup plus polyphoniques qu'il ne le semblerait.

Pour appuyer ses dires, le chercheur norvégien prend *L'éveil de la glèbe* comme exemple dans son article « La terre : esclavage et liberté. Étude sur Knut Hamsun et Tarjei Vesaas à travers les romans *Markens grøde* et *Det store spelet* ». S'il choisit cette œuvre, c'est parce qu'elle a la forme d'un « évangile de la terre défrichée, une sorte de poème

³⁰³ Ingar Sletten Kolloen, *op. cit.*, p. 453.

³⁰⁴ Robert Ferguson, *op. cit.*, p. 254.

didactique dans la tradition classique de l'Antiquité³⁰⁵ » et qu'elle semble ainsi dépourvue de toute perspective ironique. Holm avance pourtant que, même dans ce roman d'apparence monologique, Hamsun n'adhère pas strictement à la perspective d'Isak, le fermier exemplaire qui fait figure de protagoniste. S'appuyant sur Øystein Rottem, Ole Wøide³⁰⁶ et Atle Kittang³⁰⁷, Holm croit que ce serait plutôt le personnage de Geissler, un énigmatique vagabond qui aide Isak à quelques reprises, qui refléterait le mieux la pensée de Hamsun en ce qui concerne l'utopie pastorale qu'il a créée. Sans que Holm fasse le lien avec la trilogie du vagabond, on comprend, à la lumière de l'extrait suivant, que Geissler est un héritier de la figure construite par l'entremise de Knut Pedersen :

Pour Rottem et Wøide, *MG* [*Markens grøde*, titre original de *L'éveil de la glèbe*] est, dans une large mesure un métaroman : — au fond de lui-même, Hamsun avait compris les faiblesses de son utopie au moment de l'écrire. C'est à travers son alter ego Geissler (qui peut signifier "flagellant", du verbe allemand "geisseln" = fouetter en public, flageller), qu'il traite ce dilemme, qui est aussi le dilemme de l'écrivain : — comme Geissler, il ne peut que décrire et louer l'utopie; il ne peut pas en faire partie lui-même. Il est condamné au rôle de l'observateur, du vagabond, de l'artiste marginalisé. Selon Rottem et Wøide, *MG*, contrairement à la thèse communément admise, est un roman extrêmement complexe qui décrit l'utopie aussi positivement que possible en même temps qu'il en indique les limites et les faiblesses, et qui réfléchit sur la position de l'utopiste (l'artiste) dans l'utopie. Que ces références à Rottem/Wøide et à Kittang nous mettent en garde contre l'interprétation répandue, mais trop univoque et donc erronée, qui veut que l'idéologie de l'auteur soit incarnée dans son protagoniste Isak. Cela ne doit être vrai qu'en partie³⁰⁸.

Difficile, pour conclure, de trouver un meilleur exemple afin de consolider la thèse que j'ai défendue tout au long du présent mémoire, laquelle supposait que la fonction du roman autobiographique hamsunien est d'objectiver son auteur en une figure née de la dynamique entre ses propres dispositions et l'état du champ littéraire, annonçant par le fait même l'esthétique des œuvres à venir.

³⁰⁵ Helge Vidar Holm, « La terre : esclavage et liberté. Étude sur Knut Hamsun et Tarjei Vesaas à travers les romans *Markens grøde* et *Det store spelet* », *Germanica*, no 4, « Les valeurs de la terre dans la littérature scandinave moderne », 1988, p. 68.

³⁰⁶ Øystein Rottem et Ole Wøide, « Utopi på leirføtter », *Norskkrift*, vol. 41, no 86, Universitetet i Oslo, 1983, p. 12-64.

³⁰⁷ Atle Kittang, *Luft, Vind, Ingenting. Hamsuns desillusjonromanar frå Sult til Ringen sluttet*, Gyldendal, Oslo, 1984, 318 p.

³⁰⁸ Helge Vidar Holm, *loc. cit.*, p. 68-69.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

- Hamsun, Knut, « Faim [Sult] », *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque. Classiques modernes », 1999 [1890], première traduction française en 1895, p. 41-177.
- , « Sous l'étoile d'automne [Under høststjærnen] », *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque. Classiques modernes », 1999 [1906], première traduction française en 1923, p. 499-583.
- , « Un vagabond joue en sourdine [En vandrer spiller med sordin] », *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque. Classiques modernes », 1999 [1909], première traduction française en 1924, p. 591-716.
- , « La dernière joie [Den siste glæde] », *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque. Classiques modernes », 1999 [1912], première traduction française en 1979, p. 727-870.

Autres éditions

- Hamsun, Knut, *La faim [Sult]*, Paris et Leipzig, Albert Langen, 1895 [1890], 323 p.
- , *La faim [Sult]*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le livre de poche », 1961 [1890], première traduction française en 1895, 285 p.
- , *La faim [Sult]*, Paris, Imprimerie nationale, André Sauret, éditeur, coll. « Terre des hommes », 1950 [1890], première traduction française en 1895, 285 p.
- , *Hunger [Sult]*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1967 [1890], 231 p.

Corpus secondaire

- Hamsun, Knut, *De la vie inconsciente de l'âme et autres textes critiques*, Nantes, Joseph K., 1994, 151 p.
- , *Littérature à la mode et autres textes [Paa Turné]*, Nantes, Joseph K., 1996 [1960], 121 p.
- , *Au pays des contes. Choses rêvées et choses vécues en Caucasic [I Æventyrland. Oplevet og drømt i Kaukasien]*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 2000 [1903], première traduction française en 1923, 242 p.
- Mill, John Stuart, *L'utilitarisme*, Montréal, Les Éditions CEC, coll. « Philosophies vivantes », 2009 [1863], 136 p.

Rousseau, Jean-Jacques, *Les confessions. Tome I*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche. Classique », 1965 [1782], 511 p.

Études sur Knut Hamsun et sur la littérature norvégienne

Auchet, Marc, « Knut Hamsun, un “génie vagabond” de *Faim* à *La dernière joie* », dans Régis Boyer (dir. publ.), *Knut Hamsun*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Les Dossiers H », 2002, p. 197-208.

Auster, Paul, *L'art de la faim* suivi de *Conversations avec Paul Auster*, Arles, Actes Sud, 1992 [1982], 299 p.

Boyer, Régis, « Introduction », dans Knut Hamsun, *De la vie inconsciente de l'âme et autres textes critiques*, Nantes, Joseph K., 1994, p. 7-19.

—————, *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Éditions Fayard, 1996, 561 p.

—————, « Vagabonder parmi ses rêves », dans Knut Hamsun, *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque. Classiques modernes », 1999, p. 7-26.

—————, « [Introduction à *Faim*] », dans Knut Hamsun, *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque. Classiques modernes », 1999, p. 36-40.

—————, « [Introduction à *Sous l'étoile d'automne*] », dans Knut Hamsun, *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque. Classiques modernes », 1999, p. 492-497.

—————, « [Introduction à *Un vagabond joue en sourdine*] », dans Knut Hamsun, *Romans*, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque. Classiques modernes », 1999, p. 586-589.

—————, « [Introduction à *La dernière joie*] », dans Knut Hamsun, *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1999, p. 718-725.

Briens, Sylvain, *Paris. Laboratoire de la littérature scandinave moderne, 1880-1905*, Paris, L'Harmattan, 2010, 388 p.

—————, « Topographies littéraires de la modernité. Copenhague, Oslo (Kristiania) et Stockholm lus par August Strindberg, Herman Bang et Knut Hamsun », *Le Globe*, no 152, 2012, p. 7-21.

Evensen, Per Arne, « “L'orgue saigne” ou le démon de l'écriture » dans Régis Boyer et Jean-Marie Paul (dir. publ.), *Présence de Knut Hamsun. Lettres inédites*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Diagonales », 1994, p. 73-94.

—————, « Art et vie. Knut Hamsun, l'ironiste », dans Régis Boyer (dir. publ.), *Knut Hamsun*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Les Dossiers H », 2002, p. 181-195.

- Eydoux, Éric, *Histoire de la littérature norvégienne*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2007, 527 p.
- Ferguson, Robert, *Enigma. The Life of Knut Hamsun*, London, Melbourne, Auckland and Johannesburg, Hutchinson, 1987, 453 p.
- Gouchet, Olivier, « Du sensoriel dans l'art ou l'écriture vagabonde », dans Régis Boyer (dir. publ.), *Knut Hamsun*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Les Dossiers H », 2002, p. 169-180.
- Gide, André, « Préface », dans Knut Hamsun, *La faim*, Librairie Générale française, coll. « Le Livre de Poche. Biblio », 1961 [1950], p. 5-8.
- Haarder, Jon Helt, « Det særlige forhold vi havde til forfatteren : Mod en teori om performativ biografisme », *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, vol. 8, no 1, 2005, p. 2-16.
- Holm, Helge Vidar, « La terre : esclavage et liberté. Étude sur Knut Hamsun et Tarjei Vasaas à travers les romans *Markens grøde* et *Det store spelet* », *Germanica*, no 4, « Les valeurs de la terre dans la littérature scandinave moderne », 1988, p. 65-78.
- Humpál, Martin, *The Roots of Modernist Narrative. Knut Hamsun's Novels Hunger, Mysteries and Pan*, Oslo, Solum Forlag, 1998, 167 p.
- Kittang, Atle, *Luft, Vind, Ingenting. Hamsuns desillusjonromanar frå Sult til Ringen sluttet*, Gyldendal, Oslo, 1984, 318 p.
- , « Knut Hamsun's *Sult* : Psychological Deep Structures and Metapoetic Plot », dans Charlotte Constans et Janet Garton (dir. publ.), *Facets of European Modernism. Essays in Honour of James McFarlane Presented to Him on His 65th Birthday. 12 Dec, 1985*, Norwich, University of East Anglia, 1985, p. 295-308.
- , « Proto-Hamsun : Modernist and Critic of Modernity », dans Ståle Dingstad, Ylva Frøjd, Elisabeth Oxfeldt et Ellen Rees (dir. publ.), *Knut Hamsun : Transgression and Worlding*, Trondheim, Tapir Academic Press, coll. « Acta Nordica. Studier i språk — og litteraturvitenskap », 2011, p. 105-118.
- Knutsen, Nils Magne « *Benoni* et *Rosa*, de Hamsun : un règlement de comptes avec les années 1890 », dans Régis Boyer et Jean-Marie Paul (dir. publ.), *Présence de Knut Hamsun. Lettre inédites*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Diagonales », 1994, p. 95-105.
- Kolloen, Ingar Sletten, *Knut Hamsun, rêveur et conquérant*, Montfort-en-Chalosse, Gaïa Éditions, 2010 [2005], 749 p.
- Kunnas, Tarmo, *L'aventure de Knut Hamsun. Étude sur les romans du Prix Nobel norvégien et sur son engagement politique*, Le Vaumain, Nouvelles Éditions Latines, 2010, 216 p.

- Larsen, Lars Frode, « Le jeune Knut Hamsun », dans Régis Boyer (dir. publ.), *Knut Hamsun*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Les Dossiers H », 2002, p. 125-131.
- Lyngstad, Sverre, *Knut Hamsun, Novelist. A Critical Assessment*, New York, Peter Lang, 2005, 394 p.
- McFarlane, J.W., « The Whisper of the Blood. A Study of Knut Hamsun's Early Novels », *PMLA*, vol. 71, no 4, September 1956, p. 563-594.
- Mirbeau, Octave, « Introduction », dans Knut Hamsun, *La faim*, Librairie Générale française, coll. « Le Livre de Poche. Biblio », 1961 [1926], p. 9-12.
- Nilson, Sten Sparre, *Knut Hamsun. Un aigle dans la tempête*, Puiseaux, Pardès, 1991 [1960], 389 p.
- Norseng, Mary Kay, « The Startling Vagueness of Knut Pedersen (From an American Point of View) », *Edda*, vol. 79, no 3, 1979, p. 157-173.
- Østerud, Erik, « Hamsun : Navnets og navngivningens mytos : Anonymitet og berømmelse », dans Even Arntzen (dir. publ.), *Knut Hamsun og 1890-tallet : 10 foredrag fra Hamsun-dagene på Hammarøy 2002*, Hammarøy, Hamsun Selskapet, 2002, p. 79-102.
- Paulhan, Jean, « Préface », dans Knut Hamsun, *La faim [Sult]*, Paris, Imprimerie nationale, André Sauret, éditeur, coll. « Terre des hommes », 1950 [1890], p. 11-20.
- Rees, Ellen, « Hamsun's Problematic "I": The Wanderer Trilogy as Performative Biographism » dans Ståle Dingstad, Ylva Frøjd, Elisabeth Oxfeldt et Ellen Rees (dir. publ.), *Knut Hamsun : Transgression and Worlding*, Trondheim, Tapir Academic Press, coll. « Acta Nordica. Studier i språk — og litteraturvitenskap », 2011, p. 65-83.
- Rottem, Øystein og Ole Wøide, « Utopi på leirføtter », *Norskraft*, vol. 41, no 86, Universitetet i Oslo, 1983, p. 12-64.
- Skagen, Axel, « "Den aldrende vandrers vei mot resignasjon" — bidrag til analyse av Knut Hamsuns vandrertologi », Universitetet i Oslo, 1966, 108 p.
- Stecher-Hansen, Marianne, « Whose Hamsun? Author and Artifice. Knut Hamsun, Thorkild Hansen and Per Olov Enquist », *Edda. Scandinavian Journal of Literary Research*, vol. 9, no 3, 1999, p. 246.
- Tornes, Ingeborg, « "Med Blod i Blekket". Fra romantisk inspirert kunstner til poetokrat. En studie i Hamsuns ulike forfatterroller fra 1888-1912. [Du sang dans l'encre. De l'artiste d'inspiration romantique au poétocrate. Une étude des différents rôles d'auteur de Hamsun entre 1888 et 1912] », Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2011, 110 f.

Toudoire-Surlapierre, Frédérique, « Le vagabond : latitude géographique, l'attitude imaginaire », dans Monique Dubar et Jean-Marc Moura (dir. publ.), *Le Nord, latitudes imaginaires*, Villeneuve-d'Ascq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, coll. « UL3 Travaux et recherches », 2000, p. 55-63.

—————, *L'imaginaire nordique. Représentations de l'âme scandinave (1870-1920)*, Paris, L'improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2005, 340 p.

Truc, Olivier, « Un demi-siècle après sa mort, Knut Hamsun divise encore la Norvège », *LeMonde.fr*, 5 mars 2009, en ligne, <http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/03/05/un-demi-siecle-apres-sa-mort-knut-hamsun-divise-encore-la-norvege_1163510_3260.html>, consulté le 17 février 2015.

Tyndall, Christopher R., « The Obstinate Narrator. An Examination of the Early Fiction of Knut Hamsun », Thèse de doctorat, University of California Los Angeles, 1998, 279 p.

Wells, Marie, « A Narratological Analysis of Knut Hamsun's Novel *En Vandrers spill med Sordin* », *Scandinavica*, vol. 42, no. 2, 2003, p. 239-254.

Poétique et théorie des genres

Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche. Classiques », 1990 [vers 335 av. J.-C.], 216 p.

Baudelle, Yves « Du roman autobiographique. Problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, no 1, 2003, p. 7-26.

Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981 [1978], 315 p.

—————, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001 [1999], 261 p.

Gasparini, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 393 p.

—————, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, 339 p.

Genette, Gérard, « Discours du récit, essai de méthode », *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 65-282.

—————, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1987, 426 p.

Glowinski, Michal, « Sur le roman à la première personne », dans Gérard Genette (dir. publ.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 229-245.

Lecarme, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie. Deuxième édition*. Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004 [1997], 315 p.

Lejeune, Philippe *Le pacte autobiographique, Nouvelle édition augmentée*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1996 [1975], 381 p.

Rousset, Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1972, 157 p.

Wagner, Frank, « Du structuralisme au post-structuralisme », *Études littéraires*, vol. 36, no 2, 2004, p. 105-126.

Théories de la lecture, de la réception et de l'interprétation

Chartier, Daniel, *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, 307 p.

Eco, Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985 [1979], 315 p.

Gervais, Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire, tome I*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, 243 p.

Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976], 405 p.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1972-1975], 333 p.

Champ littéraire, institution et société

Aron, Paul, « Stratégie littéraire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, coll. « Dicos poche », 2012 [2002], p. 734-735.

Belleau, André, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours », 1980, 155 p.

Benjamin, Walter, *Paris capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1997 [1982], 972 p.

Biron, Michel, « Portrait de l'écrivain en autodidacte », dans Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir. publ.), *@nalyse*, « Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise », automne 2007, p. 70-87.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1998 [1992], 567 p.

Diaz, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, 695 p.

Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Éditions Labor, 2005 [1978], coll. « Espace Nord », 238 p.

Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1985, 317 p.

Autres ouvrages théoriques

Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998, 306 p.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013 [1975], 156 p.

Magris, Claudio, *L'anneau de Clarisse : grand style et nihilisme dans la littérature moderne*, Paris, L'esprit des péninsules, 2003, 589 p.

Nobel Media AB, « Facts on the Nobel Prize in Literature », *Nobelprize.org*, 2014, en ligne, <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/facts/literature/index.html>, consulté le 18 mars 2016.

Nunez, Laurent, *Les écrivains contre l'écriture (1900-2000)*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2006, 256 p.

Paulhan, Jean, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1941, 249 p.

Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1971, 461 p.

Tillard, Patrick, *De Bartleby aux écrivains négatifs. Une approche de la négation*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2011, 469 p.