
Du trivial au labyrinthe : la place d'Arvo Valton dans la littérature estonienne

From Life into the Labyrinth. The Place of Arvo Valton in Estonian Literature
Labasusest labürinti. Arvo Valtoni koht eesti kirjanduses

Jaan Undusk



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/efo/26508>
DOI : 10.4000/15ly8
ISSN : 2275-1947

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2025
ISBN : 9782858314737
ISSN : 0071-2051

Référence électronique

Jaan Undusk, « Du trivial au labyrinthe : la place d'Arvo Valton dans la littérature estonienne », *Études finno-ougriennes* [En ligne], 57 | 2025, mis en ligne le 01 décembre 2025, consulté le 25 février 2026.
URL : <http://journals.openedition.org/efo/26508> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/15ly8>

Ce document a été généré automatiquement le 25 février 2026.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Du trivial au labyrinthe : la place d'Arvo Valton dans la littérature estonienne

From Life into the Labyrinth. The Place of Arvo Valton in Estonian Literature
Labasusest labürinti. Arvo Valtoni koht eesti kirjanduses

Jaan Undusk

Un écrivain total

- 1 Pour faire un tour d'horizon de la place d'Arvo Valton dans la littérature estonienne, je vais prendre des exemples abondants, car la place d'Arvo Valton, d'emblée, prend beaucoup de place.
- 2 Les *Œuvres complètes* d'Arvo Valton, qui nous a quittés l'année dernière, ont paru entre 1998 et 2024, c'est-à-dire qu'elles couvrent plus d'un quart de siècle, en 31 volumes, et près de 15 000 pages. Pour ce qui est du nombre de volumes, Valton n'est dépassé que par Eduard Vilde (1865-1933), prosateur réaliste, dont les *Œuvres complètes*, parues entre 1923 et 1935, comptent en tout 33 tomes. Mais si les tomes des *Œuvres complètes* de Valton font près de 500 pages chacun, la plupart de ceux de Vilde représentent en général environ la moitié. Il y a probablement un seul auteur qui est représenté en estonien par un ensemble encore plus étendu d'*œuvres complètes*, et c'est Vladimir Uljanov, connu sous le pseudonyme de Lénine, dont les *Œuvres* traduites du russe ont été publiées en estonien entre 1948-1970 en 45 tomes. Bien sûr, sur le fond, la comparaison ne tient pas la route, car si les œuvres de Lénine étaient censées fonder l'idéologie de l'État bolchevik totalitaire, l'œuvre de Valton s'emploie à caricaturer et à déconstruire les idéologies totalitaires.
- 3 Le volume des œuvres de Valton est en soi éloquent. Tout d'abord, il illustre un écrivain très prolifique, capable de travailler très rapidement. C'était aussi le cas d'Eduard Vilde, qui avait caractérisé sa production littéraire précoce avec le concept

d'« hyperproductivité imposée¹ », ce qui s'expliquait par le fait que les journaux attendaient de lui des feuilletons abondamment lus, et qu'il devait les leur envoyer à la pièce pour le numéro suivant, souvent sans même savoir lui-même ce qui allait se passer dans l'épisode suivant ou dans celui d'après. Valton n'avait pas cette obligation, bien que parfois, étant indépendant, lui aussi était tenu de gagner son pain et celui de sa famille avec sa plume, mais ce n'était pas là le facteur essentiel. Si Vilde explique les faiblesses stylistiques de ses œuvres par le manque chronique de temps résultant de la contrainte journalistique, le relâchement stylistique des œuvres de Valton, que l'on note vers la fin des années 1970, tient plutôt à des changements de ses perceptions esthétiques – ou plutôt éthiques. La priorité à l'œuvre a laissé la place à la priorité à l'écriture. La tâche de l'écrivain n'était pas de donner forme à des œuvres aussi parfaites que possible, mais de poursuivre, de veiller à ne jamais interrompre le processus d'écriture, de mettre noir sur blanc ce qui apparaît comme incontournable. L'œuvre ne doit pas commencer à l'emporter sur la conscience de l'écrivain, celui qui est appelé et chargé de faire attention, de mettre en lettres, en écriture.

- 4 Il m'est déjà arrivé de parler de l'« inintermittivité de l'écriture » à propos de Jaan Kross². Kross était animé d'une éthique qui voulait que, chaque jour, il devait régulièrement travailler sur le texte inachevé – une discipline de l'écriture, qui était seule à pouvoir garantir non seulement la permanence, mais aussi la qualité du résultat. Kross avait besoin, pour écrire, d'un endroit précis : sa chambre, un espace bien confortable. Il ne travaillait pas n'importe où, au hasard. Si Kross était un producteur de textes discipliné, Valton était au contraire un écrivain non discipliné. On pourrait même dire que c'était un écrivain total. D'après ce que l'on dit de lui, Valton travaillait sans choisir l'endroit – au sens le plus respectable du terme. Il pouvait écrire dans un train et dans une gare, dans un avion et dans un bateau, voire, si nécessaire, sur le frigo et même aux toilettes. Cette dimension totale de son écriture évoque un écrivain estonien plus ancien, prématurément disparu, Jaan Oks (1884-1918), qui au lieu de peaufiner un texte, entreprenait soi-disant de le réécrire, ce qui aboutissait à une histoire totalement neuve. Valton aussi a dit dans un entretien, en 1980, à propos de son écriture : « Peut-être est-ce de la superficialité, et cela procède sans doute de mon caractère, mais mon expérience est qu'il vaut mieux mettre tout de suite un texte de côté quand on sent qu'il est raté, et en écrire un autre, éventuellement en faisant appel au même motif³ ». Donc : ne pas perdre son temps à peaufiner, mais plutôt se concentrer sur l'histoire suivante, qui est déjà en train de germer. La continuité de l'écriture ne représentait pas pour Valton la poursuite du travail en filigrane sur une œuvre, mais le flux ininterrompu de textes toujours nouveaux. Peaufiner, cela voulait dire renforcer l'existence intrinsèque du texte, son isolement formel. La passion de Valton, en revanche, était pour la succession, le texte nouveau – peut-être meilleur – dont l'appétence se dissimule dans le premier texte lui-même.
- 5 Dans ce sens, on peut considérer Valton comme un créateur maternel. Dans ses manières extérieures, il frappait par sa masculinité, qu'il soulignait lui-même (« j'aime les femmes, et le seul problème, c'est qu'il n'y a presque aucune femme qui aime le fait que j'aime aussi les autres femmes⁴ »), en tant qu'écrivain, il représentait plutôt un principe maternel de production : laisser venir les enfants, qui sont tout aussi adorables, qu'on les ait faits facilement ou dans la douleur, qu'ils se présentent dans toute leur beauté ou dans leur laideur. Le devoir de l'écrivain est de laisser s'exprimer tout son potentiel, et de donner au monde autant de produits qu'il en vient naturellement. Notons en passant que, dans les œuvres de Valton, le plaisir sexuel ou

l'érotisme n'ont pas d'autre valeur en soi que la production d'un enfant, la reproduction d'un peuple ou comme une manière corporelle d'affirmer la liberté, la fidélité, le sens du devoir. « Dans les textes de Valton, la sphère sexuelle est surtout fonctionnelle, c'est-à-dire liée à la reproduction du genre humain », a noté une fois Mihkel Mutt⁵. Un vieux personnage pendant l'acte sexuel songe « que sa semence dans la femme donnera naissance à une vie », mais le jeune amoureux lui aussi réfléchit au « besoin clairement exprimé, sans mystère, de continuer la vie dans ce monde mauvais, contradictoire, en conflit permanent, et ignorant en permanence pourquoi et où il évolue⁶ ». Malgré la masculinité qu'il souligne, l'inconscient de Valton représentait plutôt le désir ancestralement féminin de reproduction. Valton ne supportait, d'après ses dires, aucune sorte de violence, ce qui est en soi une dimension humaine incontestablement sympathique : « je ne tue aucun insecte ou aucun animal, si celui-ci ne m'attaque pas en premier...⁷ » ; « Le bien doit l'emporter sur le mal, et toute histoire doit bien se terminer », dit-il avec un petit sourire, et en même temps, il formule son credo⁸. Cette dimension sympathique ajoute à l'écrivain une dimension conciliante de narrateur, mais en même temps, elle affaiblit, dans une certaine mesure, l'expressivité de son univers poétique.

- 6 Si Vilde, à l'âge de 50 ans, avait pratiquement terminé de créer (son dernier roman, *Le laitier de Mäeküla*, est achevé en 1915), Valton, à 50 ans, a appuyé sur l'accélérateur de sa machine à écrire, et a travaillé, inlassable chevalier de la plume, jusqu'à 88 ans, jusqu'à son dernier souffle. Sa production des dernières décennies dépasse en volume ce qu'il avait écrit avant, et, à cela, il y a aussi une raison politique : Valton a eu 50 ans en 1985, quand commençait, en Union soviétique, l'époque de Mihail Gorbatchev, quand étaient apparus les slogans sur la restructuration (*perestroïka*) et la transparence (*glasnost'*), quand le champ de l'écrivain s'était étendu aussi bien thématiquement que mentalement, bref – était arrivée la liberté longtemps attendue, mais en même temps inattendue, qui permettrait bientôt d'écrire tout ce qu'on avait envie d'écrire. Peut-être Valton comprenait-il mieux que bien d'autres que cela n'ouvrait pas uniquement à l'écrivain des possibilités, mais le mettait aussi face à de nouveaux devoirs - comme celui de mettre noir sur blanc ce qu'on ne pouvait auparavant exprimer qu'en allégories. Est-ce que cela allait conduire à de nouveaux succès dans la création ? C'est une tout autre question, une question psychologiquement délicate. Car Valton était bien un maître de l'allégorie.
- 7 Ce qui rapproche Arvo Valton et Eduard Vilde, c'est leur détermination à mettre au point leurs *Œuvres complètes*, exprimant leurs dernières volontés. On connaît trois prosateurs, dans la littérature estonienne, caractérisés par leur souci de transmission aux générations suivantes : Eduard Vilde, Friedebert Tuglas et Arvo Valton. Ils ont veillé tous les trois avec passion à établir la dernière version de leur canon d'auteur, celle qui restera dans l'histoire. Cela peut aussi être dangereux. Le principe de Vilde était de mettre de côté : les 31 volumes de ses œuvres complètes ne contiennent pas tout ce que les lecteurs auraient aspiré à y voir, mais que l'auteur ne considérait pas comme nécessaire de laisser dans son canon. Le principe de Tuglas était le peaufinage stylistique, c'est-à-dire la densité de composition et la correction de la langue. Dans un entretien daté de 2011, Valton s'exprime clairement contre ces principes : « C'est un principe : je ne réécris pas mes textes. Cela n'a pas de sens, qu'un écrivain octogénaire reprend ce qu'il a écrit à quinze ans - comme l'a fait Tuglas avec son *Loup*⁹ ». En suivant ce principe, Tuglas a regrettamment nui à ses propres œuvres, car il les a reprises à l'époque de la terreur stalinienne et juste après, et le censeur l'a obligé à effacer de son

texte des passages et des mots qui auraient pu être ressentis comme politiquement dangereux, et mettre en danger une réédition. Ce type de « relecture stylistique » a conduit à des mutilations et a aplati certains des textes importants de Tuglas¹⁰.

- 8 Valton n'a connu ni obligation extérieure ni désir intérieur de « corriger » ses textes stylistiquement ou idéologiquement. Et pourtant il est allé encore plus loin dans la mise au point de ses œuvres complètes, car il a choisi ses textes non pas en les limitant, mais par extension. Si Vilde a exclu de ses *Œuvres complètes* des productions effectivement parues et assez volumineuses, Valton ne s'est pas contenté d'y publier ce qui l'avait déjà été, mais il a ajouté aussi abondamment des œuvres restées manuscrites. Dans la formation de son canon créatif, il n'est pas parti de critères esthétiques, mais du principe d'exhaustivité, afin d'y inscrire autant que possible tout ce qu'il avait jeté sur le papier de son vivant. On pourrait parler ici de « principe cumulatif » et j'y reviendrai. Au départ, d'ailleurs, Valton avait l'intention de limiter ses œuvres complètes à 24 volumes et de dédier sa dernière décennie à traduire la littérature des peuples finno-ougriens¹¹. Mais ses désirs d'écrivain total l'ont obligé à enfreindre sa parole et, pendant le temps qui lui restait à vivre, il a rempli sept autres gros volumes.
- 9 C'est ainsi que Valton est allé chercher, pour ses *Œuvres complètes*, au fond de ses tiroirs, des textes inédits. Il faut croire qu'ils n'ajoutent pas grand-chose à son œuvre du point de vue esthétique, mais ceux qui un jour étudieront la logique de la création valtonienne y trouveront sans doute de précieux points d'appui, un matériau psychographique utile. Présenter au public des textes faibles peut très bien ne rien rapporter à la vanité du créateur (regardez, combien j'ai d'inédits dans mes tiroirs !), mais je suppose que dans le cas de Valton une sorte de pensée empirique d'ingénieur, une approche pratique ont joué un certain rôle : dès lors qu'un texte a été écrit, pourquoi ne pas l'inclure dans les œuvres complètes ? Elles sont bien censées être complètes, pas choisies... Et pourquoi les personnes potentiellement intéressées devraient-elles un jour aller dans les archives fouiller des manuscrits poussiéreux, s'il est tellement plus confortable de les lire dans un livre ?
- 10 Et encore : si Tuglas aspirait à avoir de ses textes une unique version définitive, éliminant brouillons et versions parallèles, Valton a pu créer pour certaines œuvres diverses versions, les deux faisant partie de son canon créatif, d'après ses dernières volontés. Par exemple la nouvelle *Une heure avec un athée militant* a été publiée par Valton dans deux recueils de nouvelles successifs, *Huit Japonaises* (1968) ainsi que *Le Messager* (1972), avec des changements considérables. Dans le troisième tome des œuvres complètes de Valton on trouve les deux versions, et c'est à chacun de choisir celle qu'il préfère – pour l'auteur elles ont droit toutes deux à l'existence. « Le rapport », également paru dans *Huit Japonaises*, a été aussi publié dans le premier des deux tomes des *Œuvres choisies* (1984), un peu retravaillé, sous le titre « L'être humain » ; dans les *Œuvres complètes* cette nouvelle apparaît sous son titre et sous la forme originale. C'est le type de choix que Madis Kõiv a laissé au metteur en scène en écrivant plusieurs dénouements pour ses pièces.
- 11 Mais Valton va plus loin. Il ajoute à ses *Œuvres complètes* un commentaire d'auteur détaillé, et une bibliographie concernant les œuvres. Il ne s'en tient pas là : pour chaque volume, il a demandé une postface à différents auteurs, parfois même à plusieurs d'entre eux. C'est ainsi que ces œuvres complètes possèdent un niveau métalittéraire très riche, avec le regard sur son œuvre de plus d'une trentaine de spécialistes de la littérature estonienne. Pärt Lias, sans doute l'exégète de Valton le plus dévoué et

enthousiaste dans les années 1970-1980, qui a rédigé dans l'histoire académique de la littérature estonienne (1991) le chapitre sur Valton – probablement son écrit le meilleur – est le seul à avoir eu deux fois la parole dans les *Œuvres complètes*¹². L'une des raisons de la puissante auto-canonisation de Valton pourrait bien être que le lectorat estonien – comme le mentionne ce même Pärt Lias – en dépit de sa célébrité et de sa lisibilité, n'a pas réussi à lui trouver vraiment une place dans l'histoire littéraire, n'a pas réussi à le canoniser¹³. Cette appréciation lâchée au tout début de la nouvelle ère de liberté portait bien sûr sur l'œuvre valtonienne de l'époque de l'occupation soviétique, mais cela ne veut pas dire qu'elle ait perdu de son actualité même par la suite, ne serait-ce que parce que l'œuvre de Valton a énormément gonflé, et elle s'est étendue au point où personne n'a osé lui déterminer une valeur. C'est ainsi que l'auteur lui-même a dû entreprendre de positionner son œuvre dans l'histoire littéraire, d'autant que pour ce faire, il avait une bonne comptabilité, toutes les histoires de formation, les données de publication et la chronique des échos critiques.

- 12 L'initiative personnelle de Valton dans la mise en place de sa réputation littéraire est équilibrée par le nombre considérable d'auteurs de ses postfaces. Valton leur a donné carte blanche et il n'a pas censuré leurs avis, même quand ceux-ci n'étaient pas toujours aussi laudateurs. C'est ainsi que Haljand Udam par exemple a exprimé sur les nouvelles historiques de Valton l'opinion suivante :

Arvo Valton a le don original de développer [...] un noyau provenant d'un livre d'histoire et d'en faire une histoire qui se présente comme moderne. [...] Trop souvent, ces histoires vont trop loin et leur longueur les rend fatigantes. Le premier écrivain qui me vient à l'esprit à propos de ce qui vient d'être dit, c'est l'Argentin J. L. Borges, qui, cependant, la plupart du temps, parvient à mener ses histoires à terme bien plus rapidement. Valton aime son texte et ne veut pas le terminer si facilement¹⁴. »

- 13 C'est là une excellente remarque, et il faut croire que Valton lui-même partageait cette opinion. L'écriture, l'acte textuel l'emporte chez lui par rapport à l'œuvre en tant qu'unité de composition. D'une part, cela montre l'authenticité de l'écriture valtonienne, car le texte est porté par sa propre force, sans assistance d'engrais artificiel. Mais d'autre part, le contrôle de l'auteur, qui devrait éliminer les bourgeons superflus, reste souvent – et de plus en plus chez Valton qui préfère les textes tardifs et longs – relativement lâche.
- 14 J'ai écrit à la demande de Valton la postface au 28^e volume, qui présente son œuvre récente, entre 2018 et 2020. Mais ces œuvres ne m'ont pas trop convaincu, et j'ai senti le besoin de donner au lecteur des indications à propos de tout autre chose, à savoir sur le Valton antérieur, personnalité d'une importance iconique dans le paysage culturel estonien. C'est ainsi que j'ai écrit sur la manière dont Valton est entré dans ma vie de jeune garçon et de jeune homme à la fin des années 1960 et dans les années 1970, il y a près d'un demi-siècle. Ce n'est pas ce que Valton attendait de moi, mais c'était ce dont mon esprit avait besoin, se concentrant parfois sur des aspects en apparence secondaires, comme les illustrations d'Edgar Valter dans les *Huit Japonaises*¹⁵. J'ai compris que Valton avait été surpris du résultat, peut-être même un peu déçu, mais je me souviens de sa voix au téléphone après une première lecture : « On ne peut pas empêcher un créateur d'écrire comme il veut ». Il a répété cette phrase plusieurs fois. Je lui suis reconnaissant de son ouverture d'esprit. Incontestablement, une approche aussi tolérante d'une écriture différente de la sienne faisait partie de son credo d'artiste.

Le centre volatile d'une œuvre

- 15 L'immense ensemble de textes qui nous reste de Valton, et qui couvre tous les genres littéraires (dans sa dernière période, Valton a même produit un excellent résumé de l'histoire de la philosophie depuis le prophète perse Zarathoustra jusqu'à Ludwig Wittgenstein¹⁶), trône devant nous comme une montagne et nous devons lui trouver une place et un sens. On peut tenter l'exercice, par exemple, en partant de l'une des œuvres centrales de l'auteur. Une œuvre centrale n'est pas forcément la plus louée, la plus lue, la plus traduite, voire la plus épaisse ; mais elle doit transmettre l'essence de la vision du monde et de l'esthétique de son auteur, ses choix éthiques, les directions de ses quêtes artistiques, l'éclat de sa personnalité de créateur.
- 16 Si nous procédons de la sorte, nous nous retrouvons soudain devant une auge brisée, car dans l'œuvre de Valton il n'existe pas de centre bien défini, comme l'est par exemple *Printemps* pour Oskar Luts, *Vérité et justice* pour A. H. Tammsaare, *Toomas Nipernaadi* pour August Gailit, *Entre trois pestes* pour Jaan Kross, *Bal d'automne* pour Mati Unt. Voire *La Nuit des âmes* (1953) pour Karl Ristikivi, roman paru quand il était en exil politique en Suède, exceptionnel par sa forme et pourtant central dans l'œuvre de cet auteur - qui a manifestement fortement influencé les explorations littéraires de Valton. Il le dit lui-même : « Je vois Karl Ristikivi comme le meilleur écrivain estonien de tous les temps. Bien sûr une telle opinion est exclusivement la mienne, et n'importe qui a le droit de penser autrement. [...] J'ai été surtout bouleversé par *La Nuit des âmes* quand je l'ai lu pour la première fois¹⁷ ». C'est une confession totalement crédible, car l'esprit de *La Nuit des âmes*, avec son mystère rationnel, voyant la vie comme un vagabondage dans une maison à la structure énigmatique, où les pièces sont remplies de personnes familières, mais d'où personne ne peut sortir, pourrait aussi caractériser une grande partie de l'œuvre de Valton. D'ailleurs, Valton a trouvé sa vocation d'écrivain de textes historiques après avoir lu le recueil de nouvelles historiques de Ristikivi *Les Portes de Sigtuna* (1968), sur l'inspiration duquel a vu le jour la nouvelle « Comptes anciens » dans le recueil *Jeu de cour* (1972), et, plus tard, d'autres textes historiques. Ristikivi est le premier prosateur estonien qui a choisi comme sujet de ses textes l'histoire de pays et de cultures lointaines et dans ce domaine, Valton est son premier disciple. Ce disciple a noté lui-même que « Ristikivi et moi, nous sommes tous deux originaires des régions de l'ouest, d'où moins d'écrivains sont sortis que d'autres régions d'Estonie¹⁸ ». Et pourtant, malgré leur parenté spirituelle, Valton n'a pas écrit sa *Nuit des esprits*.
- 17 En 1970, le cinéma tallinnois « Kosmos » a diffusé l'un des principaux succès filmiques estoniens de tous les temps, *La dernière relique* (réalisateur Grigori Kromanov), dont Arvo Valton avait écrit le scénario sur la base d'un récit d'Eduard Bornhöhe *Le Comte Gabriel* (1893). C'était le travail de fin d'études de Valton, qui avait étudié la dramaturgie filmique au prestigieux Institut de la cinématographie de Moscou. La célébrité à venir du film l'avait devancé, et les gens sont allés savourer son romantisme de cape et d'épée ainsi que l'érotisme de l'été estonien. Les spectateurs ont afflué à Tallinn, y compris d'Estonie du Sud et de Lettonie (la protagoniste principale était la charmante actrice lettonne Ingrida Andriņa – en robe, en costume d'homme et toute nue), des files d'attente devant le cinéma, et les salles étaient pleines à craquer avec deux semaines d'anticipation. Pour les dix-quinze ans, les autres dimensions étaient effacées par l'effet conjoint de la musique et des images, tel qu'on l'a connu plus tard seulement avec

Amarcord de Federico Fellini. Le chant le plus célèbre du film, *Enfuis-toi, enfant libre*, est devenu un refrain de vie. Ceci a été mis au compte de la magie de la musique, sans pour autant se douter de l'importance de la mise en musique des Naissoo père et fils pour souligner le message de liberté de Paul-Eerik Rummo. Nous, garçons et filles, nous ne nous rendions pas encore compte nous-mêmes à quel point nous aspirions à la liberté !

- 18 Le printemps est devenu l'été, et puis est arrivé l'automne, et je suis entré en cinquième classe¹⁹. D'après la pratique de l'époque, il fallait aller chercher à l'école les nouveaux manuels une dizaine de jours avant le début de l'année scolaire. C'est ainsi que j'ai ramené à la maison, en août 1970, notre nouveau *Livre de lecture littéraire*, qui contenait une surprise. Il y avait une présentation des « mystères de l'art cinématographique » où on avait publié six pages du scénario de la *Dernière relique* d'Arvo Valton. C'était la version dite technique du manuscrit du film, avec les numéros des séquences, le plan de la séquence (du plan général jusqu'aux détails) et le contenu. J'ai dévoré rapidement ces extraits de scénario avec les photos ajoutées, et cela a suscité l'aspiration à réaliser quelque chose de semblable. Le nom de Valton a commencé à être attaché à quelque chose de désirable, à une douce liberté, à une dernière relique.
- 19 Cependant, de manière générale, le nom de Valton comme scénariste de *La dernière relique* est resté dans l'ombre. Cela était certainement dû en partie à l'attitude de Valton lui-même, car, comme on l'a découvert *a posteriori*, il avait été indigné des changements apportés au scénario sans son approbation. Ils étaient dus au, selon Valton, rédacteur du film de l'époque, Lennart Meri, futur président de l'Estonie. Le reproche principal de Valton était que, comme chez Bornhöhe, le leader des révoltés, présenté sous un jour négatif, avait été appelé Ivo Schenkenberg, qui était le nom du chef des résistants estoniens lors de la guerre de Livonie (1558-1583)²⁰. La troupe de Schenkenberg, avec plusieurs centaines de personnes, avait combattu les Russes, ce qui, bien sûr, avait suscité la prudence des réalisateurs. Mais pour Valton, Schenkenberg avait été, sous l'effet des romans historiques publiés en 1936 par Enn Kippel et Edgar Valter Saks, l'un de ses héros de jeunesse. Jusqu'à la fin de sa vie, il n'a pas pu digérer qu'un tel homme soit devenu un personnage négatif dans le scénario qu'il avait signé. En 2018, pour se réhabiliter, il a publié le roman *Une journée de la vie d'Ivo Schenkenberg* et, la même année, recevant le prix littéraire Jaan Kross, il a déclaré : « J'avoue que j'ai aussi écrit ce roman car je voulais rectifier le mensonge qui a pesé sur mon âme avec le film²¹ ». Ainsi, *La dernière relique* est certes l'œuvre d'art la plus célèbre liée au nom de Valton, mais celui-ci s'en est distancé.
- 20 Apparemment, nous ne réussissons pas à identifier dans l'une de ses créations le centre de son œuvre. Ce n'est pas plus dans l'un de ses romans que nous y parviendrons. On pourrait commencer par envisager les premiers. Son premier roman, paru en 1978, *Chemin à l'autre bout de l'infini*, coïncidait bien avec le point culminant à venir de l'enthousiasme pour la philosophie orientale. On avait cherché, après les années de terreur stalinienne, des traits humanistes, un potentiel de socialisme à visage humain dans le rationalisme utopiste imposé par le marxisme, mais, après les événements de 1968 en Tchécoslovaquie, il était devenu clair qu'en Union soviétique, tombée dans les griffes de la stagnation, il n'y avait aucun espoir. Les aspirations orientalisantes étaient renforcées par différentes formes de contre-culture, dont la musique rock et le mouvement hippy. En 1977, le lecteur estonien avait eu accès, grâce à la traduction de Linnart Mäll, au livre sacré des bouddhistes : le *Dhammapada*, suivi du texte fondateur du taoïsme : le *Daodejing*, du *Bhagavadgītā* hindouiste et de bien d'autres. Le roman de

Valton, qui associe les extrêmes du pouvoir temporel et du pouvoir spirituel, le leader mondial Gengis Khan et le moine taoïste Chang Chun, a moins inspiré la critique professionnelle (laquelle a été pourtant globalement positive), que les étudiants, et cela surtout à Tartu, où le Cabinet d'études orientales de l'université était l'un des principaux centres de débat. Valton avait fait tourner le sang des jeunes en prouvant une chose simple, à savoir qu'un écrivain vivant *hic et nunc* en Estonie pouvait écrire un roman sur d'anciennes cultures, et entraîner les jeunes de son époque dans leur quête d'un frêle sens à la vie. Quelques décennies plus tôt, la même gageure avait été emportée en Finlande par Mika Waltari, quand il avait publié son œuvre maîtresse *Sinouhé l'Égyptien* (1945). Le père spirituel du Cabinet d'études orientales de l'époque, Linnart Mäll, a admis *a posteriori* que « *Voyage à l'autre bout de l'infini* est le meilleur roman estonien sur l'Orient²² », et l'écrivain historien Tiit Aleksejev a résumé ainsi la situation de manière souveraine : « pour laisser sa trace dans la littérature estonienne, il aurait suffi à Arvo Valton d'une seule œuvre en prose, bien sûr *Voyage à l'autre bout de l'infini*²³ ». Tiit Aleksejev soulignait ainsi qu'en l'année de grâce 1978, année miraculeuse pour le roman historique estonien, avec la parution du *Fou du tzar* de Jaan Kross, qui a fait le tour du monde, et de *L'Empereur Julien* de Leo Metsar, c'est bien le roman de Valton qui ouvre le regard le plus large sur la nature de la vie. En effet, il y est question de la forme d'infini en même temps la plus proche de l'homme et la plus inaccessible, l'immortalité.

- 21 La critique courante est restée à la parution de ce roman quelque peu plus tiède, pour ne pas dire hésitante. « Je n'ai pas souvenir que la lecture d'un autre roman ait suscité dans ces dernières années autant de sentiments et de pensées aussi contradictoires », reconnaît Linnart Mäll, avec ses lunettes d'orientaliste²⁴. Même les esthéticiens sont restés embarrassés. Il faut, de ce point de vue-là, souligner une critique sous forme d'essai parue sur deux numéros de la revue de l'Union des écrivains *Looming*, dont l'auteur est l'homme de confiance de Valton parmi les écrivains : le poète Hando Runnel. C'était là pour Runnel la première tentative d'analyse de l'œuvre de Valton, et il est dominé par le principe des mouvements opposés, alternant le bâton et la carotte de sorte que le lecteur ne parvient pas à comprendre ce que le roman a apporté au critique²⁵. Quand Mäll parle d'approfondissement insuffisant et que Runnel parle de l'impatience de Valton, Pärt Lias, pour sa part, amateur des nouvelles valtoniennes, reproche au roman sa structuration et son caractère statique. Mais en tant que théoricien, il trouve aussi à la méthode de Valton une bouée de sauvetage -, il est ici question d'un nouveau type de roman, d'une fresque historico-philosophique²⁶. En tout cas, avec son premier roman, Valton a conduit la littérature estonienne de manière très marquante dans l'univers des peuples orientaux, où sa véritable attraction serait un jour ses frères finno-ougriens. *Voyage à l'autre bout de l'infini* est le plus important des romans de Valton, et pourtant nous n'avons pas davantage là sa *Nuit des esprits* ou son *Sinouhé*, le couronnement de son œuvre, car Valton fonce vers l'avant, vers de nouvelles orientations, et ne s'arrête pas pour assurer la position qu'il semblait venir de conquérir.
- 22 L'ouvrage *Les Voyages d'Arvid Silber* (1984) a été baptisé « roman » après coup et sous l'influence de la critique. Il s'agit de dix nouvelles, dont chacune présente le voyage fantastique d'un couple d'amants dans des villes estoniennes, lettonnes, lituaniennes, hongroises, allemandes, grecques, brésiliennes, ou des îles Hawaï. Mais, de fait, dans l'œuvre, il n'y a aucune trace précise de ces villes et leurs noms sont dus au hasard ; en fait, il n'y a pas non plus de voyage, il n'y a que des propos sur le voyage, et sur toute

autre chose dans le monde, qui s'expriment dans une temporalité onirique, brisée et changeante. Cette œuvre verbalement errante, est, d'après une appréciation peut-être exagérée, « l'une des œuvres les plus caractéristiques du roman moderne du xx^e siècle » dans la littérature estonienne²⁷, et divers critiques lui ont attribué toutes sortes de termes ambitieux, soit la rapprochant du surréalisme (trait accepté par Valton lui-même) soit du réalisme magique²⁸, mais peut-être qu'il serait plus informatif de résumer son contenu, comme l'a fait en son temps Astrid Reinla : « Quelqu'un (Arvid Silber? Karl Beuve ?) est parti (?) quelque part (à Riga ? à Budapest ? à Athènes ?) et y a rencontré à chaque fois une femme (des femmes ?) appelée Ilma (?)²⁹ ». L'essentiel de l'œuvre consiste en un dialogue entre un homme et une femme sous toutes sortes de variantes (père et fille, mère et fils, amant et amante), il s'agit d'une sorte de rencontre et d'un mélange de deux inconscients. Ce livre est un parangon de texte chaotique, mais incontestablement, en le quittant, il reste en bouche quelque chose comme un goût de vérité psychologique, à quel point frêle, chaotique, supposé est tout contact humain, même entre deux amants, et à quel point seul est, en fin de compte, tout un chacun. En tant qu'œuvre, *Les Voyages d'Arvid Silber* est sans doute acceptable par peu de lecteurs, pourtant, elle a été traduite en plusieurs langues, par exemple en néerlandais (1991), en allemand (1995) et partiellement en français³⁰. En Allemagne, une bonne recension a été publiée dans le célèbre journal *Frankfurter Allgemeine Zeitung*³¹. Dans sa critique de ce livre, Mihkel Mutt touche à un point important concernant Valton : « Quand tout ce qui est mutuel est relativisé, tout coup de pouce cesse de faire de l'effet »³². Quand tout passage fantaisiste d'une situation à l'autre est autorisé d'emblée, la dimension de surprise du texte s'estompe. Tel est le danger que présente l'écriture valtonienne dans plus d'une œuvre.

- 23 Valton lui-même considérait comme son œuvre la meilleure un livre que presque personne, parmi les lecteurs ordinaires, ne connaît, et qui a laissé une fois de plus la critique perplexe³³. L'ouvrage *Images de la vie d'un philosophe, d'un prophète, d'un artiste et d'un poète* (1992) contient quatre courts romans portant sur la vie d'aristocrates de l'esprit : *La Vie et l'Œuvre de In-Sei*, *La Foi et la Souffrance d'O-gen*, *La Montée et la Chute de Te-wang* et *L'Extase et l'Ennui de Co-co*. Trois d'entre eux ont été écrits dans la deuxième moitié des années 1980, mais il faut surtout examiner *La Vie et l'Œuvre de In-Sei*, que Valton avait déjà couché sur papier en 1968, sentant au fur et à mesure qu'il l'écrivait qu'il avait mûri en tant qu'écrivain et qu'il était temps de commencer à travailler comme écrivain indépendant. C'est bien ce qu'il a fait -, mais l'œuvre qui, chez l'éditeur, était déjà prête et qui aurait dû paraître début 1969 dans la série *Loomingu Raamatukogu*, ne fut pas publiée, et ce même malgré une deuxième tentative en 1981, car la censure allait la retenir encore bien une décennie³⁴. Souvenons-nous qu'en août 1968 en Tchécoslovaquie, Moscou avait imposé son pouvoir politique et militaire avec 300 000 gardes rouges et plus de 6000 tanks, après quoi le contrôle idéologique s'était durci, entre autres en Estonie.
- 24 Si *La Vie et l'Œuvre de In-Sei* était paru en 1969, il aurait pu devenir une sensation littéraire et politique. Malgré le nom du personnage principal et sa connotation orientale, le lieu de l'action semble plutôt être l'Europe. Enfermé en prison, In-Sei écrit entre les lignes de l'œuvre du dictateur Rasmus Le Grand, son propre traité anarchiste sur « comment tout change et tout est en même temps plusieurs, il n'y a pas de certitude, c'est le hasard qui fait les choix », « les maisons de cartes de la dialectique se perdent dans les poubelles de l'histoire, deux n'est qu'un peu plus que un », « les points

de vue se valent », « le matériel et l'idéal sont nécessaires l'un à l'autre, pour que l'un puisse rire de l'autre », etc³⁵. Il met même sa vision du monde en formule, la formule de la dépendance fonctionnelle totale : « $x = f(y, z, a, b, u... n)$, où $y = f(x, g, p, z, a... m)$, etc., où nous voyons le retour, la répétition et le fait que nous n'avons pas la moindre idée de la plupart des facteurs, et que la ronde ne se résout par n'importe quel côté³⁶ ». Est révélateur le simple fait que In-Sei écrit physiquement « entre les lignes » (à l'époque soviétique, le message de la bonne littérature devait être lu, comme on dit, entre les lignes), l'une des idées de son traité est de parodier la dialectique marxiste-léniniste, dont l'application politique était de mettre en chaînes ou de décapiter toute personne qui apparaîtrait incommode pour le pouvoir, quelle que soit l'étiquette qu'on lui suspende au cou – nationaliste ou cosmopolite – voire les deux en même temps³⁷. Éminemment « dialectique » est aussi la réalité carcérale dans laquelle est enfermé In-Sei, de sorte que les prisonniers et leurs gardiens changent de rôle et cherchent tous dans le noir de la nuit la sortie du bâtiment, dont personne n'arrive à trouver la porte. L'œuvre s'achève sur l'exécution publique d'In-Sei.

- 25 S'il était paru en 1969 et sur le fond des événements sanglants de Tchécoslovaquie, voire simplement sur fond de rhétorique philosophico-politique soviétique, cette œuvre aurait atteint ton but, justement par l'allégorie entre les lignes : la société autoritaire est une prison, où tous, gardés et gardiens sont victimes, autant les uns que les autres, et où une conscience de pouvoir non seulement irrationnelle, mais aussi impersonnelle, joue avec les mots tout à fait au hasard. Un quart de siècle plus tard, l'accueil critique montre que les commentateurs n'ont pas été capables (ou n'ont pas voulu ?) lire cette œuvre à l'aide de la clé politique, et, qu'en tant que manifeste esthétique ou philosophique, elle ne les intéressait guère. Haljand Udam avoua, par exemple, qu'il avait depuis longtemps peur des longs textes de Valton, car ils avancent comme une caravane de chameaux vers l'horizon, sans qu'il y ait de plaisir de la lecture ; même Astrid Reinla qui, en général, a de la sympathie pour Valton, ne suggère qu'à moitié de se plonger dans « la totalité chaotique » de Valton, car, dans son imperception, il y a quelque chose qui peut, en plus de la dépression, susciter aussi l'espoir³⁸.
- 26 *La Détresse et l'Espérance* (1989) est d'ailleurs le titre du roman le plus long de Valton, qui reflète les cinq années passées par l'auteur en Sibérie. Au cours des déportations de masse de 1949, Arvo, qui avait 13 ans, a été envoyé en exil avec ses parents. Il a ainsi dû continuer ses études en russe, d'abord dans la région de Novossibirsk, puis dans celle de Magadan. À l'âge de 18 ans, et ayant terminé le lycée en Sibérie, il a été autorisé, en 1954, à retourner en Estonie, où il a commencé des études d'ingénieur à l'Institut polytechnique de Tallinn. Si les années d'exil et de prison de Jaan Kross étaient assez connues du grand public, la biographie officielle de Valton n'arrivait pas jusqu'en Sibérie. Dans le *Lexique biographique de la littérature estonienne* paru en 1975, sous le nom de Kross, on lit (quel innocent euphémisme !) « qu'il avait passé quelques années dans la République Autonome Komi et dans le kraï de Krasnoïarsk » ; alors que dans la biographie de Valton on oublie tout simplement ses années de lycée laissant un trou d'information, qui donne l'impression que l'écrivain est entré à l'université seulement en ayant terminé l'école primaire !
- 27 Valton lui-même n'a pas exposé son expérience sibérienne, qui ne transparaît qu'en passant, dans quelques-unes de ses œuvres. La première fois qu'il y glisse une allusion, c'est dans son recueil de nouvelles le plus triste et le plus beau *En traversant des paysages*

oniriques, où tous les passages en italiques sont des extraits de souvenirs. Dans l'un d'entre eux, intitulé *Pensée*, nous trouvons un paysage esquissé à traits laconiques : « Un chemin longe la rivière glacée, -55°, une école³⁹. » Dans l'oblast' de Magadan, au village de Susumani, Valton, qui y est allé six mois à l'école, a connu des températures allant jusqu'à -64°⁴⁰. Son roman sur la Sibérie, Valton l'a écrit entre 1983-1984, délibérément pour son tiroir, car à l'époque il n'avait aucun espoir qu'il puisse paraître, puis il a reproduit le manuscrit, l'a caché à différents endroits et à tout hasard, à l'aide de connaissances, il l'a envoyé sous forme de microfilms en Californie et en Australie⁴¹. Le moment propice à sa publication est arrivé plus tôt que prévu. Kalle Kurg a appelé l'œuvre de Valton un « détournement unique par rapport à soi », car stylistiquement il ressemble à tout sauf à la « totalité chaotique » susmentionnée, ou aux nouvelles allégoriques dont on parlera plus bas⁴². Le projet de l'auteur est de se départir de toute littéarité, de toute intrigue et invention, aussi bien que d'une langue imagée, polysémique, de pathos émotionnel, de plans symboliques qui demanderaient à être interprétés, introduisant le hasard de l'écrivain ou du lecteur. Il entend écrire un texte blanc, sans couleurs, noter les choses dans leur succession chronologique, présenter 44 Estoniens et ce qui leur est arrivé à eux et à leurs cinq enfants en Sibérie, de manière totale. Il s'agit ainsi sans doute de l'écrit littéraire le plus détaillé à ce jour sur la déportation de 1949⁴³. Maie Kalda a appelé ce pavé de 600 pages – peut-être un peu ironiquement – « encyclopédie de la déportation », car on y trouve énormément de vignettes « chrestomathiques » de toutes sortes sur la vie et les conditions en Sibérie⁴⁴. Et c'est peut-être bien pour cela que cette chronique écrite sous l'effet de l'esprit de responsabilité n'est pas devenue le centre névralgique de l'œuvre de Valton.

- 28 Une autre raison tient certainement au roman *Marie en Sibérie* de Heino Kiik, qui était déjà prêt en 1978 et qui avait circulé pendant une dizaine d'années dans un cercle choisi de lecteur sous forme de manuscrit, accumulant la brume bleue de la légende. Avant même sa publication, l'œuvre de Kiik était passée par les filtres de la censure, et l'année même de sa parution elle avait été menacée de destruction, si quelqu'un osait la présenter au public⁴⁵. Elle n'en a pas moins été publiée dans la revue *Looming* à l'été 1987 et sous forme de livre en 1988. La parution de ce livre a été l'un de ces événements littéraires majeurs, qui ont marqué la libération du joug de la censure, de même que la conférence de deux jours en 1987 pour marquer le 75^e anniversaire de Karl Ristikivi. Heino Kiik n'avait aucune expérience personnelle de la Sibérie et il avait écrit d'après les évocations de sa mère et de son petit frère, mais il a su atteindre, dans la représentation d'un milieu qui lui était étranger, une précision de détail qui dépassait même l'appréciation d'expert de Valton⁴⁶. À la différence de Valton, Kiik s'est concentré sur le sort d'un individu et a fini par créer une figure de protagoniste féminine mémorable, qui a pénétré bien des cœurs de lecteurs. Pour toutes ces raisons, c'est le livre de Kiik qui a fait sensation, et l'œuvre de Valton est restée dans l'ombre.

Le maître de l'allégorie

- 29 C'est ainsi qu'on peut vagabonder entre des dizaines de textes en quête d'un axe, ou d'une œuvre centrale dans la production de Valton : dans le cycle *Solitaires dans le temps*, composé de six courts romans (I-II, 1983/1985), où, dans la première histoire du cycle *Une journée dans le bonheur*, l'histoire de Juku, l'idiot du village, qui vit une vie pieuse consacrée à l'alcool et à son instrument, qui a particulièrement attiré l'attention des

critiques ; ou encore au moins une douzaine d'œuvres baptisées « roman », plus de dix recueils de poèmes, un épais volume d'aphorismes, et ainsi de suite. Mais nous n'y trouverons pas l'axe de Valton, son texte souche personnel. Son œuvre n'est pas caractérisée par une structure clairement délimitée, mais par une cumulativité naturelle, le même principe que Valton a choisi comme point de départ de ses *Œuvres complètes*. L'accumulation tumultueuse de textes de types divers n'exprime pas seulement la spécificité individuelle de l'écrivain, mais aussi sa valeur culturelle.

- 30 Ci-dessus, j'ai nommé Valton écrivain total. C'est un écrivain qui apprécie moins la naissance d'une œuvre indépendante, que l'instinct de reproduction textuelle, chaque texte dissimulant l'aspiration (ou le désir) du texte suivant. L'écrivain total se met au travail, il atteint son plein élan, mais il ne le dirige pas uniquement vers le texte qu'il est en train d'écrire, afin d'employer ses énergies à le terminer, il prépare déjà la mise en route du suivant. Un texte n'en est toujours qu'à la moitié, que Valton se met déjà à programmer le suivant. Il ne tolère pas les freins, le sentiment d'écrire à vide, le moment de faiblesse après un fort dénouement. Il est séduit par l'initiative, pas par son achèvement. Ses histoires, lancées avec un début brûlant, se refroidissent souvent avant la fin, ou restent suspendues en l'air, mais cela permet de détourner l'énergie sur l'entreprise suivante. « Une histoire ou une relation fascinante, qui appellent une solution ou au moins qui suscitent l'attente d'une suite, sont tout simplement laissées en plan », fait remarquer Maie Kalda⁴⁷.
- 31 Pour décrire le rapport à l'écriture de Valton, je n'utiliserai pas des concepts médians, précis, en relation avec la structure environnante, mais plutôt les concepts indéterminés de totalité et de cumulativité. Il est crédible que Valton lui-même n'ait pas voulu ou n'ait pas été en mesure d'arriver à une conclusion. Et il souhaitait d'autant moins que les autres le fassent. Quand il sentait que l'on essayait de mettre en paroles son credo créatif, ou de forcer sa personnalité dans des cadres psychologiques précis, il se raidissait et accumulait les contre-arguments. Cela m'amène encore à une remarque.
- 32 Si, dans les œuvres de Jaan Kross ou de Mati Unt, par exemple, on trouve souvent des discours de personnages assez proches de l'auteur, Valton avait tendance à refuser les tentatives d'identification entre lui et ses personnages. Il faisait tout pour qu'ils n'apparaissent pas comme un prétexte pour exprimer sa voix. Les personnages les plus frappants de ses œuvres sont ceux qui présentent le moins de traits extérieurs communs avec l'auteur. Ne serait-ce que Juku, l'idiote du village, qui aime une vie simple et paresseuse et qui n'hésite pas à chercher une mort bienheureuse dans l'alcool, les autres escapistes des courts romans dans la série *Les Solitaires dans le temps* ou encore l'artiste Hong dans le court roman *La Branche de cerisier* (2010/2022), qui peint tout le temps un seul et unique motif, justement, la branche de cerisier. Qu'est-ce qui pourrait être plus à l'opposé de l'œuvre de Valton, qui bouillonne d'un flux de motifs ? L'aspiration nostalgique à un mode de vie méditatif et inatteignable, à une inatteignable nostalgie traverse toute l'œuvre de Valton et elle s'incarne en tout premier dans le personnage du moine taoïste Chang Chun (*Voyage à l'autre bout de l'infini*). Valton aimait se plonger dans des univers où, en tant que personne en chair et en os, il savait qu'il n'arriverait jamais. On a parfois l'impression que, plus il s'éloigne des conditions dans lesquelles lui-même vivait, plus il était tenté d'exprimer des émotions authentiques, surtout positives, le bonheur de l'existence. Ainsi, dans sa nouvelle *Spiritual*, il se dissimule, d'après ses propres paroles, dans la peau d'une vieille femme noire qui trouve un sens à la vie, alors que personne ne le lui avait révélé, en

suivant l'exemple de sa mère⁴⁸. Et nous en revenons à la maternité, maintenant, grâce à la définition par Valton de ses couches les plus profondes. Ilmar Mikiver en Amérique est allé jusqu'à parlé du féminisme de Valton, des droits des femmes et de sa foi naturelle en la matrilinéarité (matriarcat)⁴⁹.

- 33 S'il n'est pas possible d'identifier dans l'œuvre de Valton une nette structure, on peut néanmoins distinguer des couches thématiques, des genres, qui, dans la littérature estonienne, restent liées au nom de Valton. L'une est certainement le thème de l'Orient, historique et folklorique, depuis la Chine, le Japon et les Mongols jusqu'aux peuples du nord de la Sibérie et aux peuples finno-ougriens. Dans ce domaine, Valton a été pionnier, aussi bien en tant que romancier, nouvelliste, conteur (*La Pression de l'Étoile polaire*, 1983) et traducteur qu'en tant qu'organisateur de la vie littéraire. La pénétration de l'Orient dans la réalité boueuse de l'Europe orientale date de la nouvelle *Huit Japonaises*, écrite dès 1967 et plus tard abondamment traduite, dans laquelle les danseuses japonaises en frêles kimonos sont conduites en visite dans une usine chimique. On voit là germer le rêve de l'Orient dans la perception ethnique et biologique valtonienne, car le guide Georg aspire à épouser toutes les huit femmes-poupées, en même temps que ses réflexions « nationales étaient réduites au silence en se disant que la Japonaise deviendrait bientôt une locale et que [...] le sang qu'elle donnerait à ses enfants n'était pas un sang ennemi⁵⁰ ».
- 34 L'apport principal de Valton à la littérature estonienne demeure pourtant la rénovation de la nouvelle surtout dans sa « décennie dorée » – qu'il me soit permis de la nommer ainsi – avec les recueils *Huit Japonaises* (1968), *Le Marais aux cygnes. Un carrousel* (1968), *Le Messager* (1972), *Jeu de cour* (1972), *Visite une nuit de solstice* (1974), *En traversant des paysages oniriques* (1975) et, finalement, *L'Amour à Mustamäe* (1978), qui propose une sélection de textes antérieurement publiés en plus de nouveaux. À l'une des extrémités de la période se trouve le premier roman de Valton, *Chemin à l'autre bout de l'infini*, qui marque son désir de produire des textes plus longs. C'est bien à la fin de cette période que Pärt Lias a observé que « le nom de Valton [a tendance à] devenir synonyme de nouvelle⁵¹ », et malgré l'accumulation de textes qui va suivre, j'ose, moi aussi, affirmer que l'un des phénomènes les plus marquants de la littérature estonienne dans la deuxième moitié du xx^e siècle est la nouvelle valtonienne, que l'on peut mettre en parallèle avec le roman historique de Kross. Si, dans l'œuvre de Valton, il n'y a pas de livre central, il y a cependant un genre littéraire dont le pouvoir magnétique a été, est et demeurera, y compris dans l'avenir. Valton, dans une Estonie accablée par le joug soviétique, développait la nouvelle estonienne, et d'autres écrivains estoniens faisaient de même : en Suède, Ilmar Jaks, un homme de l'Ouest du pays comme Valton, et Ristikivi, qui dans la construction de ses courts récits est clairement resté plutôt fidèles aux principes formels classiques⁵².
- 35 Valton avait une approche libre de la structuration de son œuvre. On le voit bien quand on regarde comment il répartissait ses nouvelles dans les rééditions, en bouquets toujours différents. *L'Amour à Mustamäe* contient 44 nouvelles, dont 29 publiées pour la première fois, les quinze restantes ayant été prises dans les recueils *Huit Japonaises* et *Visite une nuit de solstice*. Le livre est subdivisé en quatre sous parties, contenant chacune entre dix et douze nouvelles : « Le retour du prophète » « L'Amour à Mustamäe », « La maison des fantômes » et « Spiritual ». Les nouvelles provenant de *Visite une nuit de solstice* figurent dans les quatre sous parties, celles des *Huit Japonaises* sont réparties entre les deux premières. Cela veut dire qu'il n'a pas gardé ensemble les

textes précédemment parus dans un même livre, il les a éparpillés à nouveau et les a mis dans un nouveau contexte et sous un nouveau titre, planifiant ainsi quatre nouveaux recueils. Dans les deux volumes de ses *Œuvres choisies* (1984), ces mêmes nouvelles figurent dans de tout autres cycles. On ne peut tirer de cette approche qu'une seule morale : pour l'auteur, ces œuvres ne sont pas en relations hiérarchiques ou structurelles, elles se situent librement dans des champs toujours nouveaux, où il est possible de les assembler de manières différentes.

- 36 Nous rencontrons le même effet quand il publie la même nouvelle dans deux recueils successifs, donc dans deux contextes entièrement différents. Ainsi la nouvelle *A posteriori* est parue aussi bien dans *Visite une nuit de solstice* que, un an plus tard, dans le recueil *Traversant des paysages oniriques*. L'auteur voyait son texte comme un cube de construction qui peut être utilisé pour ériger des murs différents. On a déjà mentionné que Valton a pu changer son texte initial, lui donner un nouveau titre, et le publier tranquillement en tant que deuxième version du premier, les deux ayant droit à parts égales à l'existence, l'existence de l'un n'annulant pas l'autre. De même, il a publié divers textes sous une forme courte et sous une forme longue, par exemple *La Guérisseuse* et *La Branche de cerisier* sont parus d'abord dans une revue (2010) puis sous forme de livre (respectivement 2012 et 2022).
- 37 Ce dernier point suggère que la forme cumulative de l'œuvre de Valton, l'absence de centre névralgique, est proche de la construction de ses propres textes. Si une œuvre prête à être publiée peut encore être raccourcie ou rallongée, et si pour l'auteur l'une et l'autre sont « mûres » à parts égales, son principe de composition ne peut pas être graduel et hiérarchique, il est successif, accumulateur, cumulatif.
- 38 Le nombre des nouvelles de Valton est énorme et ses histoires comportent toutes sortes de squelettes. Il a des nouvelles qui atteignent un dénouement époustouflant, comme *Le glas*, où un homme jouit en même temps qu'une femme, sonneuse de cloches, tire la corde de la cloche annonçant un enterrement : l'acte de procréation et l'enterrement fonctionnent main dans la main. Mais la nouvelle valtonienne type a tendance à ignorer les règles classiques de composition, d'après lesquelles, idéalement, le texte doit distinguer une exposition (introduction), une disposition (le nœud), une culmination, un dénouement et une conclusion (solution). Ce schéma suit une ligne plus ou moins montante qui redescend ensuite, formant une gradation. À l'inverse, Valton écrit à un seul niveau, il n'apprécie pas les grands gestes classiques, il n'aime pas les montées et descentes pathétiques, une construction hiérarchique du texte. On pourrait même dire que Valton n'aime pas la composition artificielle, il n'aime pas resserrer les boulons, et ensuite en arriver au coup de foudre de sorte que le lecteur éprouve une purification intérieure, une catharsis. On trouve très rarement cet effet de catharsis chez Valton. Il le reconnaît lui-même : « Je n'ai jamais été capable d'écrire une pièce de théâtre et j'ai du mal à créer des gradations. Peut-être que parfois il faudrait un plan de construction, mais la plupart du temps ça vient comme ça vient⁵³ ». Andrus Org, à propos du *Voyage d'Arvid Silber*, parle d'une « composition horizontale du texte », dans laquelle « les événements se suivent sans ordre précis, sans verticalité, les épisodes deviennent segmentaires, de sorte que leur ordre peut être librement modifié⁵⁴ ». Cette remarque est valable pour la prose de Valton de manière plus générale. Maie Kalda note que Valton est caractérisé par « une inventivité exceptionnelle dans la création de situations, et une certaine impuissance à les développer⁵⁵ ».

- 39 Valton aime prendre comme point de départ le quotidien, il est séduit par l'écriture en tant que besoin naturel, sans grands gestes, comme dans le travail d'un ouvrier. C'est le fondement de son réalisme. Il est convaincu que l'originalité de la vie provient de la banalité. Il faut seulement la décrire avec précision, aller jusqu'au bout de l'épluchage de la banalité. Valton part d'une situation ordinaire, ou d'une action triviale, qui à un certain moment deviennent bizarres. Un homme va à la pêche, mais il ne trouve pas de point d'eau. Il est sorti pour pêcher, alors il ne renonce pas à son désir, et il pêche, contrarié, dans une flaque d'eau, mais bien sûr il n'attrape rien, et, sans s'y résigner, ordonne à sa femme de cuire le poisson qui n'existe pas. Celle-ci, faute de mieux, cuit des pommes de terre et les donne à manger à son mari (*Le Pêcheur*). C'est tout, c'est terminé, on est revenu à la routine. C'est comme si le personnage se retrouvait dans un labyrinthe, où il n'y a ni descente ni montée aventureuse, et où tout a lieu dans un contexte quotidien, et pourtant la situation devient peu à peu sans issue. Le problème ne fait que s'approfondir, on se perd dans le labyrinthe. Il n'y a aucune solution émotionnelle, aucune purification, aucune catharsis. Parfois les choses en restent là. Une autre éventualité est que la situation se termine, le labyrinthe disparaît de manière aussi inattendue qu'il nous était apparu, comme sur une scène de théâtre. En tout cas on ne sort pas de la situation bizarre par les moyens de la construction de l'histoire, de la composition avec une gradation (la composition n'est-elle pas une machine à susciter les émotions et à les faire retomber ?). La situation n'émerge de rien ou presque et elle disparaît, quand elle disparaît, dans le néant. C'est là la méthode valtonienne. Une méthode qui ne convient pas à des textes longs, car l'égaré dans le labyrinthe y deviendrait ennuyeux. L'important, c'est le fait de se retrouver dans le labyrinthe, le moment de son émergence. Et cela requiert les dimensions de la nouvelle.
- 40 La plupart du temps, le lecteur de la nouvelle valtonienne reste émotionnellement insatisfait. On a dit que Valton n'était pas un écrivain pour les masses, car son abstraction n'attire pas le lecteur ordinaire. Mais la question n'est pas tant l'abstraction, que le fait que Valton ne propose pas, à l'angoisse surgissant de la banalité quotidienne, de solution émotionnelle. Si seulement il apparaissait un monstre, sur lequel reporter sa peur... mais cela n'arrive jamais ! Valton ne croyait pas qu'avec les moyens émotionnels de l'art on puisse régler les problèmes principaux de l'existence, que l'art soit capable de soumettre l'existence, de la maîtriser esthétiquement. Pour lui, l'art se contente de présenter l'existence. Franz Kafka a lui aussi joué avec des abstractions, mais à sa manière personnelle, froide, il faisait monter les émotions autour d'une violence abstraite. Valton ne supportait pas la torture, même de manière abstraite. Kafka, Camus et Sartre n'ont pas été exilés en Sibérie – ils pouvaient hardiment expérimenter sur le papier.
- 41 La nouvelle la plus célèbre et la plus traduite de Valton est *L'Homme au sac à dos vert*. Elle raconte l'histoire suivante : un homme au sac à dos vert entre dans une gare et se met à lire un livre à haute voix. Le livre est une édition soviétique ordinaire, ce n'est pas un ouvrage clandestin, la lecture à haute voix n'est pas non plus interdite, et la population de la gare, prise d'ennui, apprécie. Le seul problème est que cela n'est jamais arrivé avant et que l'homme n'a pas coordonné son action avec les autorités. Les jours suivants, il continue à lire. Le labyrinthe est tombé du ciel. Que faire ? Les fonctionnaires sont terriblement perplexes, on se met à suivre l'homme, à noter tout ce qu'il fait, puis on crée une commission pour élaborer des instructions, on commence à former des lecteurs professionnels, pour étouffer dans l'œuf les initiatives spontanées,

etc. Un jour, l'homme au sac à dos vert ne se présente plus dans la gare, le labyrinthe disparaît et la société enregistre un nouveau choc, car ce n'était pas prévu. Que faire de toute la machinerie mise en place ?

- 42 *Le Messenger* est aussi une nouvelle connue : un cavalier fonce à toute vitesse à travers la ville, annonçant à haute voix qu'il est le messenger. Bien sûr, aussi bien les habitants de la ville à l'intérieur de la nouvelle, que les lecteurs qui se sont penchés sur le texte, attendent de connaître l'important message, à savoir un dénouement à l'histoire. Mais le dénouement de l'histoire, le seul message que le messenger a à apporter est qu'il est le messenger, qui n'a rien de plus à dire en dehors de cela. Ce n'est donc pas un dénouement, c'est un anti-dénouement. Nous avons là une situation banale qui ne devient rien de bouleversant, mais qui reste sur place, statique tout en posant une question philosophique : est-ce que mon grand message au monde peut simplement être d'annoncer que je suis ? Je suis qui je suis ? J'existe ? Est-ce que c'est un message ? et pourquoi pas. L'existence de chacun est une information d'importance existentielle, chaque personne apporte au monde quelque chose de spécial, que personne ne pourra jamais répéter. Chacun est lui-même un message unique d'existence. Et voilà, déjà un aphorisme a émergé, un fragment de philosophie pratique. En soi, le contenu est une reconnaissance, une acceptation, le tout premier fondement de la tolérance, le respect de l'autre en tant que totalité distincte.
- 43 Il se trouve des critiques un peu aigres qui affirment que les textes de Valton en restent souvent à l'étape de textes satiriques, alors que dans le meilleur des cas, les mélanges d'humour et de peur peuvent devenir des reflets de l'absurdité de l'existence - à la manière de Ristikivi dans *La Nuit des âmes* et d'Ilmar Jaks. C'est ainsi que pense l'ancien rédacteur de la revue *Mana* aux États-Unis, Hellar Grabbi ; Hando Runnel partage conditionnellement son avis, lui que Valton considérait comme son seul ami parmi les écrivains⁵⁶. Et d'ailleurs ce n'est pas grave, si on lit un texte une fois comme un écrit satirique, une fois comme un brin de philosophie. Ce qui compte, c'est que la deuxième lecture elle aussi existe, sans quoi il n'y aurait pas de parabole. Valton a lui-même commenté l'impulsion qui l'a amené à écrire *Le Messenger* : « J'ai reçu l'impulsion à l'écrire grâce à un certain type de poésie, qui parle de l'importance d'écrire de la poésie sans qu'on précise sur quoi.⁵⁷ ». En comparaison avec mon interprétation stylistiquement élevée, cette interprétation (celle de l'auteur !) apparaît comme modeste, et politique (de politique culturelle), comme si l'auteur indiquait que *Le Messenger* est un écrit satirique, qui se moque d'un mode d'écriture poétique. Mais ce qui a poussé Valton à écrire cette nouvelle, sans indication de l'auteur lui-même, personne aujourd'hui ne pourrait le deviner. Cette information est importante avant tout pour l'histoire littéraire, dans le domaine esthétique elle ne joue plus aucun rôle.
- 44 La parabole, dans son sens biblique, est un genre particulier car elle contient une formule, un schéma ou un sujet très simple, mais de valeur universelle, autour duquel on peut enrouler des histoires à l'infini. Le potentiel d'une bonne parabole ne fait que grandir avec le temps, et il peut faire ressortir toutes sortes de nuances de sens. L'humour n'empêche pas entièrement la généralisation, mais en complique l'émergence. Valton a écrit des paraboles pendant la plus grande partie de sa vie, c'est-à-dire des histoires qui suggèrent d'autres histoires, plus importantes ou plus redoutables, ou qui marquent un événement plus marquant. L'œuvre de Valton en matière de nouvelles a incité les critiques estoniens à travailler sur la notion de parabole et à en identifier les potentialités artistiques de généralisation. C'est ainsi que

Pärt Lias écrit que la parabole est « un algorithme qui génère une quantité infinie d'unités » et que Martin Neithal parle de « renaissance de la parabole » dans la littérature estonienne, en faisant ressortir la part du paradoxe dans la parabole moderne et l'influence de Kafka sur Valton⁵⁸. Valton reconnaissait lui-même, qu'au début, il n'était aucunement un faiseur conscient de paraboles, mais une fois que les critiques⁵⁹ lui eurent affiché cette étiquette, il semble bien que celle-ci ait commencé à lui plaire, de sorte que son dernier recueil porte comme titre *La voyante et d'autres paraboles* (2018).

- 45 Il est facile de lire l'un des meilleurs récits de Valton, *Le Collet*, comme un récit satirique. Ce récit a été édité en deux recueils successifs de nouvelles *Le Marais aux cygnes*, *Carrousel* et *Le Messenger*. Dans une steppe vide, un homme se retrouve devant vingt sentiers qui mènent dans la même direction, mais au-dessus de l'un d'entre eux est suspendu un collet. Quel but a, dans une plaine, un collet suspendu ? Cela ne peut pas être réellement un piège, car aucun animal ne va grimper pour y passer la tête. Seul un être humain, qui a à choisir entre dix-neuf autres manières sûres de poursuivre son chemin, peut réfléchir à la question, et l'homme décide de voir s'il peut le franchir. Pourquoi ? « S'il existe c'est pour que quelqu'un s'y faufile ». C'est logique – ou bien non ? Ainsi pense l'homme et il passe au travers. Mais la raison d'être du piège n'en devient que plus confuse. La curiosité s'accroît et l'homme tente une deuxième fois, mais cette fois le piège se referme et l'homme est pris. C'était donc bien un piège. Avec la présence d'une victime, la connaissance est assurée. Valton termine de la sorte : « C'est ainsi que l'homme fut pris dans le collet, et il s'y trouve peut-être encore aujourd'hui, si le conducteur d'un tracteur ou d'une voiture ne l'en a pas délivré au passage⁶⁰ ». Nous revoilà devant une chose triviale, un piège par-dessus une plaine, qui pour une personne – et seulement pour une personne, pas pour un animal ! – devient un problème. Seul un homme, va savoir pourquoi, se retrouve au milieu du désert-labyrinthe. Car le labyrinthe est dans sa tête.
- 46 *Le Messenger* offre au *Collet* de Valton encore deux suites, qui seront publiées sous les titres *Le Collet II* et *Le Collet III*. Elles racontent les pensées et les sentiments de l'homme suspendu - Valton ne le laisse pas mourir ! - et elles confirment la dimension cumulative du corpus textuel valtonien : un texte achevé peut toujours être poursuivi.
- 47 À côté de *L'Homme au sac à dos vert*, *L'Amour à Mustamäe* est parmi les textes de Valton les plus connus et les plus traduits, et il lui a valu, en 1979, le prix Friedebert Tuglas de la nouvelle. À Tallinn, dans le quartier de Mustamäe, il y a un homme seul et une femme seule qui ne se rencontrent jamais et n'échangent jamais un seul mot ; mais ils se regardent le soir par la fenêtre de leurs HLM. Cela devient une habitude et un amour émerge. En se regardant, ils imaginent chacun de leur côté leur mariage ; à un certain moment la femme tombe enceinte et donne naissance à un enfant. Après quoi ils vivent en pensée une vie de famille, qu'ils confirment le soir en échangeant des regards tendres. Tous à leur manière sont heureux. « N'était-ce pas là le mariage idéal, dont rêvent parfois les hommes : être sûr de quelqu'un en conservant sa liberté⁶¹ ». Et les choses en restent là. Une fois de plus, le lecteur a devant les yeux une situation simple à l'extrême : deux personnes se regardent par la fenêtre. Rien d'autre de « réel » n'a lieu dans cette nouvelle. Mais la situation s'approfondit de plus en plus, et le labyrinthe s'impose. Cette fois on y est bien, car on y est à deux. L'existence humaine n'est qu'une situation banale qui apparaît comme compliquée.

- 48 *Le Courant d'air* est un autre récit marquant. Valton l'a écrit en 1974, mais il n'a été publié que dans le recueil *Dans une ville étrangère* (1980). L'action se déroule encore dans une HLM de Mustamäe. Un samedi matin, un habitant du rez-de-chaussée découvre que les autres habitants ont commencé à passer par son appartement pour raccourcir leur chemin. Au lieu de contourner la maison et de faire un grand tour, ils grimpent dans l'appartement par un balcon, traversent les pièces et sautent par un autre balcon de l'autre côté. Et tout reste ainsi, la situation se prolonge, il ne se passe rien d'autre dans la nouvelle. Bien que le propriétaire de l'appartement essaye de trouver toutes sortes de réponses astucieuses, il n'arrive pas à déraciner l'habitude de leurs voisins. Il doit se résigner, et trouve dans cette entreprise un sens à son existence, qui devient ainsi raisonnée. Au lieu de gradation artistique des événements, nous voyons une simple accumulation, une situation simple se transforme en problème existentiel.
- 49 Une fois arrivé là, je me dois de présenter une longue citation de Haljand Udam, car c'est lui, comme je l'ai découvert en préparant cet article, qui a utilisé en premier le concept de labyrinthe pour expliquer avant moi l'univers de Valton. Udam écrit :

Alors que je cherchais dans le livre de Valton [*Images de la vie d'un philosophe, d'un prophète, d'un artiste et d'un poète*] un mot-clé imagé pour les récits qui y sont contenus [...], je n'ai cessé de trébucher sur l'idée de labyrinthe, toutes les autres idées étaient moins adaptées. Ce labyrinthe, autrement dit l'univers, dans lequel l'homme vit, est en même temps spatial et temporel ; on vit sa vie comme la souris cybernétique dans une multiplication de carrefours. Il essaye de lire dans la série de tournants qui se présentent sur son chemin une régularité, afin de se faire une compréhension systématique du monde et de s'appuyer sur elle pour continuer à agir – mais il est naïf de croire que le bonheur tient à trouver un sens à l'univers. Car dans le labyrinthe terrestre, il n'y a aucun système. Face à l'absence de système de la réalité, l'homme qui cherche un système est fondamentalement tragique. Dans l'absence de système terrestre il peut bien sûr exister des îlots isolés, où il n'y a ni système ni absence de système, et où cette opposition ne fonctionne pas – dans une de ces îles de solitude se trouve l'homme et il est heureux⁶².

L'aphorisme et l'existentialisme

- 50 La spécificité de la parabole semble être, qu'avec relativement peu d'efforts, il est possible de la reformuler en aphorisme. Bien sûr, chaque parabole peut donner lieu à différents aphorismes, tout dépend du mode de lecture et de l'habileté verbale de chacun. On peut presser dans le cadre étroit de l'aphorisme certains des récits de Valton évoqués ci-dessus, par exemple, de la sorte. *Le Pêcheur* : « la passion est plus ancienne que son objet » ou bien « un pêcheur passionné n'a même pas besoin d'eau pour pêcher ». *L'Homme au sac à dos vert* : « Le principal problème d'une société totalitaire est de savoir comment exercer la violence sur qui n'enfreint aucune loi ». *Le Messager* : « chaque personne est un message unique sur l'existence ». *Le Collet* : « Seul l'homme peut se retrouver dans un piège dans le désert ». *L'Amour à Mustamäe* : « grâce à l'amour, les enfants peuvent être conçus même sans père ». Et ainsi de suite. Ce sont là des phrases surgies à la va-vite, relativement fortuites, et leur seul objectif est de montrer que la parabole et l'aphorisme fonctionnent avec un bon métabolisme réciproque. Bien sûr, les nouvelles de Valton contiennent encore beaucoup plus : des fragments de réalité sensorielle, de l'humour, de la critique sociale, le plaisir des mots, etc. Mais si on part du principe qu'il s'agit de paraboles, leur contenu devrait amener à toujours trouver quelques aphorismes.

- 51 Valton avait l'air d'aimer follement les aphorismes, de sorte que Maie Kalda a nommé l'aphorisme pour Valton « son vieux Pégase⁶³ », une monture sur laquelle on s'installe toujours avec plaisir. Kalda s'est même livrée, bien avant, à l'exercice auquel j'ai consacré le paragraphe précédent, c'est-à-dire à essayer de réduire les récits de Valton – non pas à des aphorismes, mais à une phrase, un simple slogan pour améliorer le monde⁶⁴.
- 52 Le premier recueil d'aphorismes que Valton a publié est *Les portes grincent la nuit*, seulement en 1977 (le manuscrit était prêt dès 1972), mais il en avait glissé parmi ses nouvelles auparavant, en tant que catalyseurs de sujets. Le premier recueil a été suivi de bien d'autres, de sorte que le 22^e volume de ses *Œuvres complètes* est un volume épais et entièrement consacré aux aphorismes. Pourtant on en trouve encore dans les derniers volumes, c'est-à-dire dans les volumes 26, 27, 28, 30 et 31. Ainsi, ces brins de philosophie pratique ont passionné Valton pendant les dernières années de sa vie, peut-être même plus qu'auparavant. Ce qui réunit la parabole et l'aphorisme, c'est le paradoxe, et Valton s'en est abondamment servi pour produire les titres de ses recueils d'aphorismes : *La cible bouclier* (1980), *Retour dans l'avenir* (1985), *Dans les chaînes de la liberté* (1983), *Solitude en compagnie* (2001), et puis des recueils publiés uniquement dans les *Œuvres complètes* : *Superficialité de plus en plus profonde*, *Rajeunir en vieillissant*, *Infinitude finie*, *Éternité passée*, *Immobilité tumultueuse*, *L'innovativité de la routine*.
- 53 Les aphoristes classiques, comme La Rochefoucauld, ont écrit leurs sentences et leurs maximes afin de marquer de manière plus ou moins claire les contours de leur philosophie de la vie, et cela vaudrait la peine, pour Valton également, de regarder si une telle reconstruction peut marcher. Lui-même, de toute manière, était convaincu que malgré certaines phrases parfois contradictoires entre elles, les aphorismes devaient révéler une vision du monde relativement intégrale⁶⁵. Il n'y a aucun doute que la pensée de Valton se nourrissait de tout ce qui s'opposait à la violence politique, à la bureaucratie, à la mesquinité spirituelle, à l'arrogance de la pensée scientifique, et à d'autres pressions du même genre, mais en même temps il était séduit par l'élégance verbale de l'aphorisme, par sa qualité ludique, par la légèreté de la phrase qui devient sentence, qu'elle exprime une sagesse expérimentée personnellement ou le retournement d'une vérité reconnue – ou bien, tout simplement, une galipette de pensée issue directement de la langue elle-même. On trouve chez Valton des phrases sorties de sa manche à l'image de celle-ci : « le regard est le miroir inversé de l'âme », dont l'impulsion inspiratrice laisse à désirer. Mais Valton s'était fait les dents avec la traduction du recueil d'aphorismes de Stanisław Jerzy Lec *Pensées échevelées* (1977), dont la traduction était parue la même année que le premier recueil de Valton lui-même. Celui-ci était bien sûr déjà achevé avant même la traduction, mais l'inspiration ne lui faisait nullement défaut. Qu'il ait choisi de travailler sur le recueil enthousiasmant de Lec est aussi un signe de son attirance pour ce court genre philosophique. Il n'a pourtant pas réussi à traduire directement du polonais, par manque de connaissances linguistiques, de sorte qu'il a dû appeler un expert réputé pour l'aider, Aleksander Kurtna, qui lui a fait les traductions mot à mot⁶⁶. Le choix d'aphorismes de Lec est paru dans la série *Loomingu Raamatukogu* la même année où je suis entré à l'Université, et parmi les étudiants en lettres de Tartu, cet ouvrage avait une excellente réputation, de sorte qu'il a servi d'étalon à l'expression artistique de bien des jeunes.
- 54 Ce qui présente un intérêt particulier dans le cas de Valton est l'influence mutuelle des aphorismes et de la parabole dans sa psychologie et sa technologie artistiques. Si

chaque parabole peut donner lieu à des aphorismes, en lisant les brins de philosophie de Valton, il semble aussi possible de faire le chemin inverse : c'est-à-dire que Valton avait pu noter des phrases aphoristiques comme l'essence de paraboles à venir. Sa propre confession le suggère : « Si avant [la parution du premier recueil d'aphorismes] mes observations avaient pour la plupart donné lieu à des idées de nouvelles, désormais mon attention est tout autant concentrée sur les aphorismes et j'en ai noté tout au long de ma vie littéraire à venir⁶⁷. »

- 55 Nous trouvons, par exemple, dans le premier recueil d'aphorismes de Valton, la constatation suivante : « plus l'homme s'éloigne de l'animal, plus il a plaisir à reconnaître sa proximité avec lui⁶⁸ ». Ceci rappelle une nouvelle couchée sur papier en septembre 1968 (*sic !* Encore la Tchécoslovaquie...) *Retour !* qui a été écrite comme pour illustrer la pensée précédente. Elle offre, en même temps, un exemple de la vision existentialiste de la vie, surtout depuis *l'acte gratuit* attribué à André Gide, et du droit premier de l'homme à sortir de tout système et à faire ses choix sous sa responsabilité personnelle⁶⁹ (voir *L'Homme au sac à dos vert*). L'acte gratuit est devenu, dans le renouvellement de la prose estonienne des années 1960 et 1970, l'un des traits caractéristiques, aussi bien de Valton, de Mati Unt que de certains autres auteurs. D'après Maie Kalda, les actes des personnages de Valton sont pour la plupart « bizarres, énigmatiques, absurdes ; leur contexte, leur motivation et leurs objectifs à plus long terme peuvent rester secrets jusqu'au bout⁷⁰. » Dans le regard porté sur eux par Valton, il y a aussi bien de la compassion que de l'ironie. C'est lui qui a mis en œuvre le motif de l'acte gratuit le plus souvent parmi les écrivains estoniens. Ainsi, par exemple, Raoul est dans la ville un juge respecté, qui passe sa journée en robe de magistrat et dispense la justice humaine la plus élevée. À la fin de la journée de travail, il entre dans une boucherie au milieu des pis, des cornes, des museaux brûlés et des foies sanguinolents pour acheter un gros os. Il le met dans un étui à instrument de musique fourré et rentre rapidement chez lui. Arrivé à destination, il va dans le coin arrière de la cour, près de la niche du chien, sorte l'os de son étui, se met à quatre pattes sur lui et se met à grogner et à saliver. « Son grognement mélodieux lui chatouillait la gorge, descendait encore plus bas, remplissait ses poumons, son ventre et bientôt son corps tremblait tout entier du plaisir du grognement qui s'emparait de lui⁷¹ ». Cette action terminée, Raoul, satisfait, poursuit sa vie ordinaire d'époux et de père de famille.
- 56 Les membres sanglants qui remplissent la boucherie sont bien sûr en opposition avec le palais de justice stérile et, en même temps, ils sont révélateurs (les vies brisées), mais en soi la pénétration dans la boucherie ne suscite pas de sentiment d'aliénation. Ce n'est que lorsque Raoul emballe l'os acheté dans l'étui à instrument que nous comprenons que le labyrinthe est tombé et que l'homme est pris dedans. Chez lui, devant la niche à chien, il erre déjà dans les profondeurs les plus intimes du labyrinthe - jusqu'à ce que comme sous l'effet d'un *deus ex machina*, celui-ci disparaisse. De même, on peut mettre au travail notre imagination pour développer d'autres aphorismes : « Les forts sont devenus des singes, les faibles et les inadaptables - des hommes », « Qui singer, si autour de nous il n'y a que des singes ? », « Pour que ton œuvre ne meure pas, ne l'écris pas » et ainsi de suite.
- 57 Dans cet écrit, je ne vais pas chercher à trouver un mot nouveau pour désigner la philosophie personnelle de Valton, mais je rappellerai que cet enfant est baptisé depuis longtemps. On peut attribuer la « faute » à Valton si la critique estonienne a lancé au milieu des années 1960 ce qu'on a appelé le débat de l'existentialisme, qui a en retour

encore accru la célébrité de Valton après la décennie dorée. Tout a commencé avec les réflexions du jeune Ülo Tuulik (il avait alors vingt-cinq ans), *Les jeunes hommes en littérature*, où il donnait à l'émergence dans la conscience moderne du sens de l'absurde une explication courte et élégante : comme le rythme de vie s'est accéléré à grande vitesse, la normalité d'aujourd'hui apparaîtra dès demain comme absurde, c'est pourquoi l'absurde d'aujourd'hui pourra être la réalité de demain. Ainsi le sens de l'absurde se trouve légitimé et protégé par la réalité, il tourne « sens dessus dessous nos perceptions de l'existence ». C'est ainsi que l'idée d'existence s'est trouvée incluse dans la justification de l'absurde. Et là où il y a l'existence, l'existentialisme n'est pas loin. Il semble justement à Tuulik qu'« avec les dernières nouvelles d'Arvo Valton, il y a quelque chose dans l'atmosphère et dans les couches fondamentales de la philosophie à propos de quoi on entend au loin l'écho du terme existentialisme⁷² ».

- 58 C'était honnêtement dit, et Tuulik reconnaissait les mérites de Valton, mais c'était un peu imprudent. La même année, en février 1966, eut lieu le 5^e congrès de l'Union des écrivains de la RSS d'Estonie, avant et pendant lequel on a discuté de la prose novatrice, surtout de *Monument* de Enn Vetemaa et de *La Dette* de Mati Unt ainsi que de quelques nouvelles de Valton. Dans le même temps paraissait le deuxième volume de prose de Valton : *Entre les roues*, dans la recension duquel Tuulik citait sa phrase sur l'existentialisme, tout en lui ajoutant un commentaire critique plus détaillé, où il dit par exemple que « je suis opposé à la conception d'après laquelle le travail, malgré les petites joies quotidiennes, devient une sorte de ce que Marx appelle aliénation et dont aujourd'hui parle Garaudy, en suscitant bien des racontars⁷³ ». Cette réflexion se termine par une décision d'opposer l'esthétique de Valton et sa philosophie, les cinq derniers mots étant mis en relief par des espaces : « C'est bon de lire les histoires d'Arvo Valton. On y trouve une pensée liée et un sérieux de la parole, mais aussi du plaisir de la pensée et de la parole. Ils sont sérieux et font de l'effet. Mais ils sont soutenus par une philosophie qui n'offre aucune perspective⁷⁴ ». Le nom de cette philosophie est l'existentialisme, mais cela personne ne l'a répété.
- 59 En réfléchissant aux coutumes soviétiques, nous avons l'impression que les conclusions critiques de Tuulik étaient contraintes, donc écrites à la demande de quelqu'un d'autre pour s'excuser d'avoir laissé passer sous sa plume une trop grande « reconnaissance de l'existentialisme ». Mais Tuulik lui-même aujourd'hui ne se souvient de rien. Est-ce que l'autocensure a encore frappé a posteriori, ou bien le goût de l'écrivain a-t-il changé en quelques mois ? Bien sûr, lors du Congrès des écrivains, la voie des rénovateurs s'était fait entendre, c'est là le « Congrès où a été mis en place un changement de génération dans la vie littéraire estonienne⁷⁵ » -, mais il fallait toujours être prudent dans l'utilisation de certains concepts, et ce encore pour une longue période.
- 60 Mais la véritable danse de Valton autour de l'existentialisme n'a démarré qu'après la parution des *Huit Japonaises* début 1968. Endel Nirk a exprimé sur le recueil de nouvelles un avis totalement positif, dans lequel il disait que l'aliénation héritée du capitalisme « n'est pas du tout entièrement dépassée même dans le socialisme », c'est ce que montrent les œuvres de Valton, mais celui-ci « a tiré un trait clair entre lui et l'existentialisme⁷⁶ ». L'homme de l'existentialisme se sent abandonné et sans espoir, alors que les personnages de Valton n'ont pas perdu l'espoir de trouver le contact avec leur prochain. Ainsi, le critique essaye-t-il de laver l'écrivain du soupçon de chercher un compromis entre deux concepts « dangereux » : Valton fait ressortir les phénomènes d'aliénation sociale, mais il ne le fait pas en tant qu'existentialiste. C'est

une nouvelle tactique adoptée pour dédouaner Valton. « L'écrivain qui travaille sur l'existence est tout aussi existentialiste que l'ouvrier d'une fabrique de conserves est conservateur », observait avec esprit Lembit Remmelgas⁷⁷. Être écrivain soviétique et en même temps existentialiste dans le sens le plus respectable n'était pas envisageable pendant encore longtemps.

- 61 Dans le camp contraire, c'est un militant expérimenté, Eduard Päll, qui s'est construit un monument en critiquant Valton, et en publiant à la fin de l'année 1968 une lettre critique sur deux numéros de l'hebdomadaire *Sirp ja Vasar* (La faucille et le marteau), intitulée : « L'existentialisme, l'absurdisme et sur le centre de tension de notre critique littéraire », le texte étant encore plus long dans la version publiée en livre. C'est sans doute le travail le plus cité de Päll. Bien sûr, à long terme, toutes ces critiques n'ont eu pour Valton que des effets positifs, il en a tiré des bénéfices. Päll commence par reprendre la phrase fatale lâchée par Ülo Tuulik (à noter l'effet de l'« arrogance » d'un jeune !), la prenant pour un aveu « extraordinaire », et découvre que les personnages des nouvelles de Valton sont tous, d'une manière ou d'une autre, « en conflit avec la société socialiste⁷⁸ ». Pour Päll cela expose Valton comme étant bien plus dangereux que les existentialistes français, Sartre et Camus, parce qu'eux expriment leur colère face au monde capitaliste, et donc en opposition avec lui. Ne peut aller contre la société soviétique, pense Pälli, que quelqu'un qui hait la société en tant que telle, les masses, les gens « simples et idiots », et qui chante « les louanges suprêmes à la mort ». D'après l'opinion synthétique de Päll, Valton est « le premier écrivain de type existentialiste en Estonie⁷⁹ », ce qui *a posteriori* apparaît comme une couronne de laurier à son cou. Qu'il l'ait voulu ou non, cet hommage revient à jamais à Eduard Päll.
- 62 Cet échange d'idées sur l'existentialisme et l'aliénation a continué après l'intervention de Päll, de manière encore plus vive, et s'y sont mêlés les philosophes, les sociologues et les lecteurs. D'après un intervenant postérieur, les partisans de Valton l'ont emporté de manière claire, avec « des méthodes assez démagogiques⁸⁰ ». Mais, à l'époque, la démagogie ne voulait rien dire d'autre que le combat contre le système avec ses propres armes, c'est pourquoi on peut l'excuser. Valton lui-même n'a pas participé à ce débat ; mais une fois ce dernier clos, c'est lui qui a emporté la palme : il était le plus incisif, le plus courageux, et pour certains établissements d'État, le plus redouté.
- 63 Traduit par Eva Toulouze.

BIBLIOGRAPHIE

AKSIIM Maria, 2024, *Arvo Valtoni varajastest novellidest tõukuv debatt võõrandumise üle Nõukogude Eesti ühiskonnas. Filosoofiline vaade* [Le débat sur l'aliénation dans la société de l'Estonie soviétique, tel qu'il a été lancé par les premières nouvelles d'Arvo Valton. Un regard philosophique], Mémoire de fin d'études, Tartu Ülikool, Filosoofia ja semiootika instituut [Université de Tartu, Institut de philosophie et de sémiotique], Tartu.

- ALEKSEJEV Tiit, 2019, „Teekond koju“ [Chemin pour rentrer chez soi] in VALTON VALLIKIVI Arvo *Kogutud teosed 25* [Œuvres complètes 25], *Novellid. Romaanid* [Nouvelles, romans], Tallinn, Kirjastuskeskus.
- GRABBI Hellar, 1997, *Vabal häälel. Mõtteid kahesajast eesti raamatust* [D'une voix libre. Réflexions sur deux cents livres estoniens], Virgela, Tallinn.
- HASSELBLATT Cornelius, 2011, *Estonische Literatur in deutscher Übersetzung. Eine Rezeptionsgeschichte vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden.
- HINRIKUS Rutt, 1990, „Proosamaastik; unustada või loota“ [Aperçu de la prose : oublier ou espérer], *Looming* [Création], vol. 4.
- KALDA Maie, 1968, „Fööniks ja karussell“ [Lé phénix et le carrousel] in *Looming* [Création], vol. 6.
- KALDA Maie 1990, „Küüditamise entsüklopeedia“ [Encyclopédie de la déportation] in *Looming* [Création], 1990, vol. 5.
- KALDA Maie, 2000, „Maailma parandamas ja unesid nägemas“ [Améliorer le monde et rêver] in VALTON VALLIKIVI Arvo, *Novellid III*, Virgela, Tallinn.
- KIIK Heino, 1993, „„Maria” saamine (aasta 1978)“ [Obtenir « Maria »], Õllu, Tallinn.
- KÖST Endla, 1986, *Loomine ja lugemine* [Créer et lire], Eesti Raamat, Tallinn.
- KURG Kalle, 2006, „Arvo Valtoni valge raamat” [Le livre blanc d'Arvo Valton] in VALTON VALLIKIVI Arvo, *Kogutud teosed 9. Roman*. [Œuvres complètes 9, Roman], Kirjastuskeskus, Tallinn.
- KURG Kalle, 25 mars 2023, „Tsensuur nõudis Heino Kiige Siberi-romaanide hävitamist” [La censure a exigé la destruction du roman sibérien de Heino Kiik], *Postimees - Arvamus-Kultuur* [Le facteur. Opinion, culture], vol. 25, URL : <https://arvamus.postimees.ee/7738665/ak-kirjanduskool-tsensuur-noudis-heino-kiige-siberi-romaanide-havitamist>.
- LIAS Pärt, 1972, „Lademete kihi alt” [Sous la couche des sédiments], *Looming* [Création], vol. 10.
- LIAS Pärt, 1979, „Arvo Valtoni tee romaani juurde” [Le cheminement d'Arvo Valton vers le roman] in *Keel ja Kirjandus* [Langue et littérature], vol. 6.
- LIAS Pärt, 1991, „Arvo Valton” in KALDA Maie (dir.), *Eesti kirjanduse ajalugu. V. köide. 2. Raamat* [Histoire de la littérature estonienne, vol. 5, livre 2], Eesti Raamat, Tallinn.
- MIKIVER Ilmar, 1974, „Vabadus - Armastus - Võim” [Liberté – Amour – Pouvoir] in *Mana*, vol. 41.
- MUTT Mihkel, 1981, „Lõhkipuhutav pill” [Un instrument à faire exploser] in *Looming* [Création], vol. 9.
- MUTT Mihkel, 1986, *Kõik on üks ja seesama. Kirjandusest ja teatrist 1975-1985* [Tout est toujours le même. De la littérature et du théâtre 1975-1985], Eesti Raamat, Tallinn.
- MÄLL Linnart, 2005, „Romaani teekond” in VALTON VALLIKIVI Arvo, *Kogutud teosed 6* [Œuvres Complètes 6], *Romaan, Reisikiri* [Roman, journal de voyage], Kirjastuskeskus, Tallinn.
- MÄLL Linnart, 1979, „Sinoloogilise vaatepunktist” [D'un point de vue de sinologue] in *Looming* [Création], vol. 5.
- MÄLL Linnart, 2005, „Romaani teekond” [L'itinéraire d'un roman] in VALTON VALLIKIVI Arvo, *Kogutud teosed 6* [Œuvres Complètes 6], *Romaan. Reisikiri* [Roman, journal de voyage], Tallinn, Kirjastuskeskus.

- NEITHAL, Martin, 1983, „Parabooli taassünnist” [La renaissance de la parabole] in *Looming* [Création], vol. 6.
- NIRK Endel, 1968, „Inimesed „süsteemis” ja valtonlik inimene. Sõnavõtt kõrvalepõigete ja vahelehiüetega” [Les hommes « dans le système » et l'homme de Valton. Prise de parole avec détours et exclamations] in *Sirp ja Vasar* [La faucille et le marteau], vol. 5.
- OLESK Sirje, 2015, „Kolm kongressi. ENSV Kirjanike Liidu ajaloost aastatel 1954–1966” ([Trois congrès. Sur l'histoire de l'Union des écrivains de la RSS d'Estonie entre 1954 et 1966] in *Keel ja Kirjandus* [Langue et littérature], vol. 3.
- ORG Andrus, 2024, „Valtoniana lõpmatus” [L'infini de la Valtoniana] in VALTON VALLIKIVI Arvo, *Kogutud teosed 31* [Œuvres complètes 31], Kirjastuskeskus, Tallinn.
- PCELOVODOVA Nadežda [= Muš Nadii], 2009, *Arvo Valton tõlkijana ja kultuuride vahendajana* [Arvo Valton traducteur et passeur de cultures], Mémoire de master, Tallinna Ülikool [Université de Tallinn], Tallinn.
- PÄLL Eduard, 1973, *Eesti nõukogude kirjanduse noorusmailt* [De la jeunesse de la littérature de l'Estonie soviétique], Eesti Raamat, Tallinn.
- REMMELGAS Lembit, 1968, „Satiirist ja dialektikast ehk elusad inimesed ja surnud normid” [De la satire et de la dialectique, soit hommes vivants et normes mortes] in *Keel ja Kirjandus* [Langue et littérature], vol. 6.
- REINLA Astrid, 1984, „Kirjutamisrõõm” [La joie d'écrire] in *Sirp ja Vasar* [La faucille et le marteau], vol. 31.
- REINLA Astrid, 1993, „Asi on mitu asja ja mitmetes suhetes asjadega” [Une chose est beaucoup de choses et a des relations diverses avec la chose] in *Vikerkaar* [Arc-en-ciel], vol. 6.
- RUNNEL Hando, 1984, „Võidujooks Valtoniga” [Course contre Valton] in RUNNEL Hando, *Ei hõbedat, kulda* [Ni argent, ni or], Eesti Raamat, Tallinn.
- SEMPER Johannes, 1929, *André Gide'i stiili struktuur* [La structure du style d'André Gide], Akadeemilise Kirjandusühingu Kirjastus [Éditions de l'association littéraire académique], Tartu.
- TALVET, Jüri, 2005, „Arvo Valtoni imelised ilmareisid” [Les voyages extraordinaires d'Arvo Valton dans le monde] in VALTON VALLIKIVI Arvo, *Kogutud teosed 8, Romaanid* [Œuvres complètes 8, Romans], Kirjastuskeskus, Tallinn.
- TUULIK Ülo, 1966, „Noored mehed kirjanduses” [Les jeunes hommes en littérature] in *Looming* [Création], vol. 1.
- TUULIK Ülo, 1966, „Rataste vahel” [Entre les roues] in *Sirp ja Vasar* [La faucille et le marteau], vol. 16.
- UDAM Haljand, 1993, „Valtoni labürint ja liivale joonistatud paat” (Le labyrinthe valtonien et la barque dessinée sur le sable). *Looming* [Création], vol. 7.
- UDAM Haljand, 2003, „Arvo Valtoni ajaloo fantaasiad” [Les fantaisies historiques d'Arvo Valton] in VALTON VALLIKIVI Arvo, *Kogutud teosed 5, Ajalooainelised novellid* [Œuvres rassemblées. Nouvelles historiques], Kirjastuskeskus, Tallinn.
- UNDUSK Jaan, 2009, „Täiusetaotlus ja ettehooldamistung. Eessõna asemel” [Aspiration à la perfection et instinct de prédisposition. En guise de préface] in TUGLAS Friedebert, *Valik proosat. Kommenteeritud autoriantoloogia. Koostanud ja saatetektid kirjutanud Jaan Undusk* [Friedebert Tuglas, Prose choisie. Anthologie commentée. Établie et paratextes par Jaan Undusk], Avita, Tallinn.

UNDUSK Jaan, 2013 „Sotsialistliku realismi lenduv reaalsus. Esteetika kui reaalpoliitika riist” [La réalité volatile du réalisme socialiste. L'esthétique comme outil de realpolitik] in *Vikerkaar* [Arc-en-ciel], vol. 6.

UNDUSK Jaan, 2016a, *Eesti kirjanike ilmavaatest* [Sur la vision du monde des écrivains estoniens], Ilmamaa, (Eesti mõttelugu) [coll. Histoire de la pensée estonienne], Tartu.

UNDUSK Jaan, 2016b, „Neetud dialektika” [Maudite dialectique], *Tuna*, vol. 3.

UNDUSK Jaan, 2021, „Varaseid mälestusi Valtonist” [Souvenirs précoces de Valton] in VALTON Vällikivi Arvo, *Kogutud teosed 28*, Kirjastuskeskus, Tallinn.

VAHER Maret, 2011, „Meenutus: eksistentsialismiväitlus 1968-1969” [Évocation : le débat de l'existentialisme, 1968-1969] in *Looming* [Création], vol. 12.

VALTON Arvo, 1968a, *Luikede soo. Karussell* [Le Marais aux cygnes. Carrroussel], Eesti Raamat, Tallinn.

VALTON Arvo, 1968b, *Kaheksa jaapanlannat* [Huit Japonaises], Loomingu Raamatukogu [Bibliothèque de Looming], vol. 1.

VALTON Arvo, 1972, *Sõnumitooja* [Le Messenger], Eesti Raamat, Tallinn.

VALTON Arvo, 1975, *Läbi unemaastike* [En traversant des paysages oniriques], Eesti Raamat, Tallinn.

VALTON Arvo, 1978, *Mustamäe armastus* [L'Amour à Mustamäe], Eesti Raamat, Tallinn.

VALTON Arvo, 1992a, *Le porteur de flambeau*, trad. CHALVIN Antoine, Viviane Hamy, Paris.

VALTON Arvo, 1992b, *Pildikesi filosoofi, prohveti, kunstniku, poeedi elust*. [Images de la vie d'un philosophe, d'un prophète, d'un artiste et d'un poète], Kupar, Tallinn.

VALTON Arvo, 2018, „Ajalooinimese kirjanduses” [L'histoire en littérature] in *Sirp* [Faucille], vol. 23.

VALTON VÄLLIKIVI Arvo, 2000, *Kogutud teosed 3. Novellid III* [Œuvres complètes 3. Nouvelles III], Virgela, Tallinn.

VALTON VÄLLIKIVI Arvo 2003a, *Kogutud teosed 4. Novellid IV* [Œuvres complètes 4. Nouvelles IV], Kirjastuskeskus, Tallinn.

VALTON VÄLLIKIVI Arvo 2003b, *Kogutud teosed 5. Ajalooinimeselised novellid* [Œuvres complètes 5. Nouvelles historiques], Kirjastuskeskus, Tallinn.

VALTON VÄLLIKIVI Arvo, 2005, *Kogutud teosed 8. Romaanid* [Œuvres complètes 8, Romans], Kirjastuskeskus, Tallinn.

VALTON VÄLLIKIVI Arvo, 2006a, *Kogutud teosed 9. Romaan* [Œuvres complètes 9, Roman], Kirjastuskeskus, Tallinn.

VALTON VÄLLIKIVI Arvo, 2006b, *Kogutud teosed 10. Romaanid. Arutlused* [Œuvres complètes 8, Romans, débats], Kirjastuskeskus, Tallinn.

VALTON VÄLLIKIVI Arvo, 2013, *Kogutud teosed 22. Mõttetead* [Œuvres complètes 22. Aphorismes], Kirjastuskeskus, Tallinn.

VALTON VÄLLIKIVI Arvo, 2014a, *Kogutud teosed 23. Artikleid, ettekandeid* [Œuvres complètes 23, Articles, rapports], Kirjastuskeskus, Tallinn.

VALTON VÄLLIKIVI, Arvo 2014b, *Kogutud teosed 24* [Œuvres complètes 24], *Meenutusi, reisipäevikuid, intervjuusid* [Évocations, journaux de voyage, entretiens], Kirjastuskeskus, Tallinn.

VALTON VALLIKIVI Arvo, 2019, *Kogutud teosed 25. Novellid. Romaanid* [Œuvres complètes 25. Nouvelles, romans]. Tallinn, Kirjastuskeskus.

VALTON VALLIKIVI Arvo, 2020, „Ühises hoovuses. Mälestusi kirjanikest” [Dans un élan commun. Évocations d'écrivains] in *Kogutud teosed 26. Varia*. [Œuvres complètes 26. Varia], Kirjastuskeskus, Tallinn.

VALTON VALLIKIVI Arvo, 2020, „Killuke si filosoofia ajaloost (2018)” [Des fragments sur l'histoire de la philosophie. 2018], *Kogutud teosed 26. Varia* [Œuvres Complètes, 26, Varia], Kirjastuskeskus, Tallinn.

VALTON VALLIKIVI Arvo, 2021, *Kogutud teosed 28. Varia* [Œuvres complètes 28. Varia], Kirjastuskeskus, Tallinn.

W[ILDE] E[duard], 1923, Eduard Wilde, *Kogutud teosed* [Œuvres complètes], Novellid II [Nouvelles II], Warrak, Tallinn.

NOTES

1. W[ILDE], E[duard], 1923, p. 6.
2. UNDUSK, 2016a, p. 666-673.
3. KÖST, 1986, p. 128.
4. VALTON VALLIKIVI, 2014b, p. 85-86.
5. MUTT, 1986, p. 249.
6. VALTON VALLIKIVI, 1972, p. 169 ; VALTON VALLIKIVI, 1968a, p. 23.
7. VALTON VALLIKIVI, 2014b, p. 160.
8. VALTON VALLIKIVI, 1992a, p. 51.
9. VALTON VALLIKIVI, 2014b, p. 449. Manifestement, Valton faisait ici référence à l'œuvre de Tuglase, *Le Hérisson*, que celui-ci avait publiée à quinze ans en 1901, et qu'il avait retravaillé exactement 50 ans plus tard.
10. Voir UNDUSK, 2009.
11. VALTON VALLIKIVI, 2014b, p. 468.
12. Voir aussi VALTON VALLIKIVI, 2020, p. 323-324.
13. LIAS, 1991, p. 448.
14. UDAM, 2003, p. 407.
15. UNDUSK, 2021, p. 449-459.
16. VALTON VALLIKIVI, 2020 (2018), p. 365-390.
17. VALTON VALLIKIVI, 2020, p. 261.
18. VALTON VALLIKIVI, 2003b, p. 419.
19. Équivalent de la sixième dans le système français.
20. VALTON VALLIKIVI, 2014b, p. 452 et 456 ; VALTON VALLIKIVI, 2020, p. 292.
21. VALTON, 2018. Voir aussi VALTON VALLIKIVI, 2019, p. 381-382.

22. MÄLL, 2005, p. 463.
23. ALEKSEJEV, 2019, p. 377.
24. MÄLL, 1979, p. 740.
25. RUNNEL, 1984, p. 182-195.
26. LIAS, 1979, p. 368.
27. LIAS, 1991, p. 458.
28. TALVET, 2005, p. 469-472.
29. REINLA, 1984, p. 4.
30. VALTON VALLIKIVI, 2005, p. 475.
31. HASSELBLATT, 2011, p. 357.
32. MUTT, 1981, p. 1332.
33. VALTON VALLIKIVI, 2006, p. 514 ; VALTON VALLIKIVI, 2014b, p. 171.
34. Voir VALTON VALLIKIVI, 2003b, p. 427 ; VALTON VALLIKIVI, 2000, p. 447.
35. VALTON, 1992a, p. 14, 15 et 22.
36. *Ibid.*, p. 23.
37. Voir UNDUSK, 2016b.
38. UDAM, 1993, p. 995-998 ; REINLA, 1993, p. 83-85.
39. VALTON, 1975, p. 61.
40. VALTON VALLIKIVI, 2014b, p. 132.
41. VALTON VALLIKIVI, 2006, p. 565-566 ; VALTON VALLIKIVI, 2014a, p. 362.
42. KURG, 2006.
43. Voir HINRIKUS, 1990, p. 553.
44. KALDA, 1990, p. 709.
45. KURG, 2023.
46. KIIK, 1993, p. 12 ; VALTON VALLIKIVI, 2020, p. 286.
47. KALDA, 1990, p. 709.
48. KÖST, 1986, p. 130.
49. MIKIVER, 1974, p. 46.
50. VALTON, 1968b, p. 53.
51. LIAS, 1979, p. 366.
52. Sur Ilmar Jaks, voir UNDUSK, 2016a, p. 706-744.
53. KÖST, 1986, p. 128. Plus tard, Valton écrira néanmoins quelques pièces de théâtre.
54. ORG, 2024, p. 584.
55. KALDA, 1968, p. 948.
56. GRABBI, 1997, p. 259-260 ; RUNNEL, 1984, p. 185 ; VALTON VALLIKIVI, 2014b, p. 90 ; VALTON VALLIKIVI, 2020, p. 315. On avait déjà comparé Ristikivi et Jaks avec Valton auparavant aux États-Unis (MIKIVER, 1974, p. 50-51).
57. VALTON VALLIKIVI, 2000, p. 449.
58. LIAS, 1972, p. 1741 ; NEITHAL, 1983, p. 829-831.

59. VALTON VALLIKIVI, 2003a, p. 489-490.
60. VALTON, 1992b, p. 51.
61. VALTON, 1992b, p. 179.
62. UDAM, 1993, p. 997.
63. KALDA, 1990, p. 709.
64. *Ibid.*, p. 947.
65. VALTON VALLIKIVI, 2013, p. 589.
66. PCHELOVODOVA [= Muš Nadii], 2009, p. 40 et 115 ; VALTON VALLIKIVI, 2014b, p. 419.
67. VALTON VALLIKIVI, 2013, p. 587-588.
68. *Ibid.*, p. 9.
69. Voir aussi SEMPER, 1929, p. 29-32.
70. KALDA, 2000, p. 442.
71. VALTON, 1972, p. 100.
72. TUULIK, 1966, p. 145 et 147.
73. C'est Jaak Kangilaski qui avait présenté aux lecteurs estoniens les vues du marxiste français Roger Garaudy sur l'aliénation fin 1965. Voir UNDUK, 2013, p. 42-43.
74. TUULIK, 1966, p. 7.
75. OLESK, 2015, p. 159.
76. NIRK, 1968, p. 4, 5.
77. REMMELGAS, 1968, p. 377.
78. PÄLL, 1973, p. 127.
79. *Ibid.*, p. 141.
80. VAHER, 2011, p. 1713. Voir aussi AKSIIM, 2024.

RÉSUMÉS

Arvo Valton a été l'un des écrivains les plus prolifiques, sinon le plus prolifique dans la littérature estonienne et l'a quasiment pratiqué dans tous ses modes d'expression. Cet article rend compte aussi bien de sa psychologie créative et de sa stratégie stylistique, en notant qu'elles suivent le principe cumulatif. Cela signifie que l'acte d'écriture domine par rapport à la perfection de l'œuvre d'art. Valton pouvait produire deux versions de la même nouvelle et les publier toutes deux dans ses « Œuvres complètes », avec une version courte et une version longue d'un même texte, ou encore les assembler différemment dans des recueils différents. Cela signifie aussi qu'il est impossible de distinguer une œuvre centrale, une œuvre principale dans sa production, une œuvre qui représenterait le sommet de ses aspirations.

La structure poétique des textes de Valton est, elle aussi, fondamentalement cumulative. Il compose surtout de manière horizontale, sans gradations verticales montantes ou descendantes, et de ce fait, il ne compose pas, il continue à écrire de manière bizarre.

Une situation banale se révèle être une énigme : dans une gare, un homme au sac à dos vert se met à lire un livre à voix haute, et c'est tout ; un autre homme, un juge respecté, rentre chez lui et aboie comme un chien une demi-heure tous les jours ; un homme et une femme se regardent par la fenêtre dans un quartier HLM, ils tombent amoureux, ils ont un bébé et ils s'imaginent former une famille heureuse, alors même qu'ils ne se rencontrent et ne se parlent jamais. Ce tournant dans la réalité quotidienne est ce que j'appelle « la chute dans le labyrinthe ». Celui-ci peut disparaître tout aussi brusquement qu'il est apparu ou bien durer à tout jamais. Il ne se passe rien d'autre. Le seul message est que la vie est un problème existentiel.

Ce type de technique de composition fonctionne bien dans la nouvelle, genre court, et Valton est ingénieux à inventer des situations bizarres. Dans des textes plus longs, l'utilisation constante de ce type d'aliénation semble être moins efficace. Le type de nouvelle valtonien a été l'un des résultats majeurs du renouveau de la prose des années 1960 et 1970. Les critiques de Valton lui ont fait l'honneur de l'appeler « le premier écrivain existentialiste d'Estonie ». Sur le fond, ses nouvelles sont des paraboles au cœur desquelles on peut souvent découvrir un aphorisme, une sage sentence. Et effectivement, l'aphorisme est l'une des grandes passions de Valton.

Arvo Valton was one of the most prolific, if not the most prolific author in Estonian literature, practicing in almost all modes of expression. In the article, both his creative psychology and the stylistic strategy of his writing are being described as following the cumulative principle.

This means, firstly, the dominance of the act of writing over the perfect work of art. Valton could produce two versions of the same short story and publish them both in his "Collected works", he could publish a shorter and a longer version of the same text or regroup texts differently in different collections. This means also that one cannot detect some single central, or principal, literary work in Valton's production, which could be seen as the symbolic summit of his aspirations. Secondly, the poetic structure of Valton's texts is also basically cumulative. He composes for the most part horizontally, without vertical gradations up and down, and consequently, he even does not compose but simply goes on with weird writing.

A banal situation just turns out to be a puzzle: in a railway station, a man with a green rucksack begins to read a book in a loud voice, that's all; another man, a respectable judge, goes home and just barks as a dog for an half of an hour every day; a man and a woman watch each other through the windows of big living houses in the suburb, they fall in love, they get a baby and they imagine to be a happy family together, although they never meet and never speak to each other. The turning point in an everyday reality I call the falling down of a labyrinth. The labyrinth can disappear as suddenly as it appears, or it stays forever. Nothing more happens. The only message is that life is an existential problem.

This kind of composition technique works well in the form of a short story, and Valton is ingenious at inventing weird situations. In a longer text, the continuous use of this kind of alienation effects seems not to be so effective. The Valtonian type of short story was one of the most important achievements in the Estonian prose renewal of the 1960s and 1970s. The critics of Valton honoured him with the title "the first Existentialist writer in Estonia". Essentially, his short stories are parables in the heart of which one can often discover some aphorism, a paradoxical wise saying. And indeed, aphorisms were another great passion of Valton's.

Arvo Valton oli üks kõige viljakamaid, kui mitte viljakaim eesti kirjanik, kes proovis oma kätt sisuliselt kõigis žanrides. Artiklis kirjeldatakse nii tema loomingulist psühholoogiat kui ka stilistilist strateegiat vaatekohalt, mida nimetatakse kumulatiivsuse printsipiiks.

See tähendab kõigepealt, et kirjutusprotsess oli autorile tähtsam kui lõpetatud ja viimistletud kunstiteos. Valton võis ühest ja samast novellist anda mitu varianti ja avaldada need mõlemad oma „Kogutud teostes“; ta võis ühe ja sama teksti ilmutada kord lühemal, kord pikemal moel; rühmitada samu novelle eri kogudes erinevateks alapeatükkideks. Ühtlasi tõi kumulatiivsuse kaasa selle, et Valtoni loomingust ei saa leida mingit keskset või teistest üle ulatuva üldistusjõuga

teost, mida võiks käsitleda autori kirjanduslike püüdluste sümboolse haripunktina. Teiseks on ka Valtoni tekstide poeetiline struktuur olemuslikult kumulatiivne. Tekst rullub lahti enamasti tasapinnal, ilma vertikaalsete gradatsioonideta üles ja alla, kompositsioon on horisontaalne, ning seetõttu võiks isegi väita, et autor ei harrasta kunstilist kompositsiooni, vaid lihtsalt jätkab oma üha kummastavamaks muutuvat üleskirjutust.

Inimese elu ehk eksistents polegi muud kui komplitseerituks osutuv banaalne olukord: rohelise seljakotiga mees hakkab ükspäev raudteejaamas valjusti ette lugema tavalist raamatut, aga viib sellega tasapisi kogu ühiskonna rivist välja; lugupeetud kohtuametnik haugub iga päev pärast tööd oma koduaia taganurgas nagu koer; mees ja naine vaatlevad teineteist äärelinna paneelmajade akendest, armuvad, saavad lapse ja kujutlevad end õnneliku perekonnana, ilma et oleks teineteist kunagi kohanud või omavahel kõnelnud.

Pöördepunkti argireaalsuses, millest saab alguse üha hämmastavam tegelikkus, nimetatakse artiklis labürindi laskumiseks. Labürint võib haihtuda niisama kiirelt, nagu ta ka välja ilmub, aga ta võibki loo lõpuni püsima jääda. Midagi muud ei juhtu.

Ainus autorilt laekuv sõnum on see, et elu on eksistentsiaalne mõistatus. Säärane kompositsioonitehnika võib tulemuseks anda efektseid lühilugusid, eriti kui autor on osav leiutama üha uusi kummalisi olukordi, mida Valton tõesti ka on. Pikemates tekstides võib sedalaadi üllatus- ja võõritusefektide kuhjumine mõjuda väsitavalt ning minetada oma avastusväärtuse.

Valtoni-tüüpi novell oli üks 1960.-1970. aastate eesti proosauenduse olulisemaid saavutusi. Valtonist hakati rääkima kui eesti kirjanduse esimesest järjekindlast eksistentsialistist, mis võis tähendada nii tunnustust kui ka hukkamõistu.

Olemuslikult on Valtoni novellid mõistujutud ehk paraboolid, mille tuumas peitub sageli mingi aforistlik, paradokslev tarkussõna. Ja tõepoolest oligi aforismide kirjutamine üks Valtoni eluaegseid kirgi.

INDEX

Index chronologique : XXe et XXIe siècles

mots-cleset kirjandus, Arvo Valton, eksistentsialism, parabool, aforism, kumulatiivsuse printsiip, labürint

Mots-clés : littérature, Arvo Valton, existentialisme, parabole (allégorie), aphorisme, principe cumulatif, labyrinthe

Keywords : literature, Arvo Valton, existentialism, parable, aphorism, cumulative principle, labyrinth

Thèmes : Littérature

nomsmots-cles Tiit Aleksejev, Eduard Bornhöhe, Albert Camus, Federico Fellini, August Gailit, Mihail Gorbatchev, Hellar Grabbi, Ilmar Jaks, Franz Kafka, Maie Kalda, Heino Kiik, Enn Kippel, Grigori Kromanov, Jaan Kross, Kalle Kurg, Aleksander Kurtna, Madis Kõiv, Stanisław Jerzy Lec, Pärt Lias, Oskar Luts, Lennart Meri, Leo Metsar, Ilmar Mikiver, Mihkel Mutt, Linnart Mäll, Endel Nirk, Jaan Oks, Andrus Org, Eduard Päll, Astrid Reinla, Karl Ristikivi, Paul-Eerik Rummo, Hando Runnel, Ivo Schenkenberg, Anton Hanson Tammsaare, Friedebert Tuglas, Ülo Tuulik, Haljand Udam, Vladimir (Lénine) Uljanov, Mati Unt, Edgar Valter, Arvo Valton (Vallikivi), Enn Vetemaa, Eduard Vilde, Mika Waltari


Index géographique : Australie, Californie, Chine, Estonie, Japon, Komi, Krasnojarsk, Magadan, Mongolie, Novosibirsk, Suède, Susumani, Tallinn, Tartu, Tchécoslovaquie

AUTEUR

JAAN UNDUSK

 **IDREF** : <https://idref.fr/073428167>

 **VIAF** : <http://viaf.org/viaf/7507090>

 **ISNI** : <https://isni.org/isni/0000000042610289>

 **BNF** : <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb125726017>

Membre de l'Académie estonienne des sciences

Institut Under-et-Tuglas de littérature