

# Jaget i den Andres spegel. Postmodern roman möter seriemediet möter deckaren (Cartarescu-Baudoin-Vargas)

*Sonia Lagerwall*

”Uppriktigt sagt tror jag idag att var och en som skriver eller målar gör självporträtt, något självbiografiskt. När jag arbetade med [seriealbumet] *Un flip Coca!* hade jag oerhört svårt att hitta den unga kvinnans anletsdrag. Jag gav upp och tvingades ta till mängder av knep för att dölja hennes ansikte som läsaren aldrig får se. Långt senare förstod jag orsaken: karaktären var, på sätt och vis, jag själv! Det finns ingen annan väg, om man vill skapa ett konstverk, än att ge sig hän som arbetade man med ett självporträtt. Till och med Cézannes stilleben är på något vis självporträtt. [...] Även den som gör ett äpple, försöker förstå vad han eller hon är i äpplet [...].”

*Edmond Baudoin*<sup>1</sup>

Om man får tro Edmond Baudoin, en av Frankrikes mest intressanta ickekommersiella serietecknare under de senaste decennierna, skulle alltså allt konstnärligt skapande vara ett utforskande av det egna jaget, i klartext ett självporträtt. Baudoin, idag 68 år fyllda, hör till de tecknare som på 1980-talet inledde trenden av självbiografiskt inspirerade seriealbum och grafiska romaner, en skrivart som under det senaste årtiondet har spritt sig som en löpeld inom seriemediet i Frankrike och som har gett upphov till högkvalitativa publikframgångar av Marjane Satrapi (*Persepolis*, 2000-2003), Lewis Trondheim (*Approximativement*, 1995; *Carnet de bord*, 2001-2003), och David B. (*L'Ascension*

---

<sup>1</sup> Min översättning liksom övriga översättningar från franska till svenska i denna text, om ingenting annat anges. I originalversionen: ”Je crois sincèrement aujourd’hui que tous ceux qui écrivent ou qui peignent font des autoportraits, de l’autobio-graphique. J’ai eu beaucoup de difficultés pour trouver les traits de la jeune femme dans *Un flip Coca!*, j’y ai renoncé et j’ai dû multiplier les astuces pour cacher ce visage que l’on n’aperçoit jamais. Bien plus tard, j’ai compris la raison de cette difficulté: ce personnage, d’une certaine façon, c’était moi! Il n’y a pas d’autre possibilité pour faire une œuvre que de s’impliquer comme dans un autoportrait. Même les natures mortes de Cézanne sont en quelque sorte des autoportraits. [...] Même si on fait une pomme, on essaye de comprendre ce qu’on est dans la pomme [...]” Edmond Baudoin citerad i Philippe Sohet, *Entretiens avec Edmond Baudoin*, Mosquito; Saint-Egrève, 2001 s. 47.

*du haut mal*, 1996-2003) i den unga generationen av tecknande auteurs.<sup>2</sup> Baudoins förhållande till fiktionen är omvittnat komplext och han återkommer ständigt i sitt verk, som idag omfattar över 50 titlar,<sup>3</sup> till problematiken kring den så sköra skiljelinjen mellan liv och konst: Var dra gränsen mellan verklighet och dikt när man som konstnär gör bruk av ett s.k. autentiskt material? Också genregränserna utmanas ständigt av denne tecknare som tvivelsutan intar en särställning inom serievärlden med sitt uttalade intresse för skönlitteratur och för experimentella, gränsöverskridande uttryck. Baudoin debuterade sent inom seriemediet och säger sig vara uppvuxen på romaner snarare än på serier. Som scenarist och tecknare har han alltid haft ett utpräglat litterärt anslag och öppet experimenterat med innovativa berättartekniker. Under åren har han varvat arbetet med de egna grafiska romanerna och seriealbumen med originellt illustrerade utgåvor av moderna litterära klassiker av välkända författare som Lautréamont, Jean Genet, Jean-Marie Gustave Le Clézio eller Tahar Ben Jelloun. Varken som läsare eller konstnär accepterar Baudoin att låta sig begränsas av genretillhörighet och han har aktivt bidragit till att öppna seriemediet mot dans och musik i samarbeten med utövare av dessa konstarter.<sup>4</sup> Hans okonventionella inställning och eklekticism gör honom precis lika ledig i umgänget med ett deckarscenario som med en höglitterär postmodern avantgarderoman, något vi skall se exempel på i denna artikel. År 2000 signerar han tillsammans med den goda vännen, tillika Frankrikes okrönte deckardrottning, Fred Vargas den grafiska romanen *Les Quatre fleuves* där han tecknar efter hennes specialskrivna deckarscenario;<sup>5</sup> några år senare omvandlar han på egen hand en tidig kortroman av Rumäniens postmoderna mästare Mircea Cartarescu till den grafiska romanen *Travesti* (2007). Man kan fråga sig vad två så olika författare som Vargas och Cartarescu har gemensamt som fascinerar Baudoin och båda gångerna inspirerar honom till dryga 150 sidor av levande svartvit penselgrafik. Språnget kan tyckas våldsamt från Vargas textuniversum – där ett samtidsrealistiskt Paris och polisstationen i 13:e arrondissementet utgör fonden för den handfallne men intuitive kommissarie

---

<sup>2</sup> Ordet *auteur* används här i analogi med termen *cinéma d'auteur* som kom att beteckna den franska 'nya vågens' regissörer i slutet av 1950-talet vilka många gånger själva skrev originalmanus till sina filmer istället för att systematiskt förlita sig på litterära förlagor eller särskilda scenarister. Precis som i filmens värld har nämligen också arbetet med text och bild inom seriemediet gärna varit uppdelat på två personer: en scenarist och en tecknare - som den berömda duon Goscinny och Uderzo i fallet Astérix. I Frankrike blev förlaget Futuropolis under 1980-talet ledande i den aktuella utvecklingen mot tecknare som samtidigt är sina egna scenarister, när man lanserade banbrytande representanter för *une bande dessinée d'auteur* som Jacques Tardi, Edmond Baudoin, Moebius eller Enki Bilal.

<sup>3</sup> För en presentation av titlarna, se Baudoins egen hemsida: <http://edmondbaudoin.com/>

<sup>4</sup> Med dansaren Carol Vanni och musikern Montanaro, se Sohét 2001, s. 95.

<sup>5</sup> *Les Quatre fleuves*. Paris: Viviane Hamy, 2000. För en närmare beskrivning av denna grafiska roman, se Sonia Lagerwall 2011.

Adamsbergs polisarbete med mystiska mordgåtor kryddade med magi och legender – till den postmoderne rumänske poeten Cartarescus självbiografiska romanprojekt, en fiktionssväv som spänner från efterkrigstidens kommunistiska Bukarest till vår samtid och bjuder på en barock textlabyrint med närmast megalomana anspråk och omfattande metafiktiva dimensioner. Vad är det i Cartarescus och Vargas 'äpplen' som får Baudoin att fascinerat stanna upp och fångas av deras universa?

Med Baudoins inledande citat till intäkt vill jag i den här artikeln pröva hypotesen att ett konstnärskaps dialog med ett annat kan utgöra en spegelyta genom vilken ett pågående 'självpporträtt' förmår anta nya och fördjupade uttryck. Valfrändskaper över genregränserna med en annan författares estetiska förhållningssätt och (auto)fiktiva universum skulle utgöra en fundamental pusselbit i utforskandet av det egna jaget och erbjuda en distanserad självbespeglning s.a.s. 'genom ombud'. Gemensamt för de tre författare som här skall intressera oss – Baudoin, Vargas och Cartarescu – är deras upptagenhet med tvillingtemat, i verkligheten såväl som i fiktionen som vi snart skall se. Med utgångspunkt i Edmond Baudoins grafiska arbete vill jag låta några valda texter ur de tre författarnas respektive produktion gå i intertextuell dialog med varandra (först mellan Baudoin och Cartarescu, därefter mellan Vargas och Baudoin). Min strävan är att visa hur gränsen mellan fiktiva karaktärer och verklighetens författare, mellan romanpakt och självbiografisk pakt blir flytande när verken en gång sätts i relation till varandra. Både Baudoins och Cartarescus arbeten har uttalat självbiografiska förtecken, men Baudoins grafiska adaptation av rumänens kortroman kommer lika mycket att sätta ljus på *maskspelets* betydelse för den egna undersökningen av Jaget. Omvänt tycks Fred Vargas i sina deckare å sin sida vara tryggt förankrad i fiktionen, tills en närmare blick på dialogen mellan hennes verk och tecknaren Baudoins låter ana att saker och ting kanske är komplexare än man först kunnat tro... Gömmer sig bakom denna dialog måne element till ett självporträtt? Och i så fall för vem i första hand? Kanske för *både* tecknare och deckarförfattare? Någon uttömmande undersökning tillåter inte artikelformatet, men det är min förhoppning att ge en inblick i den spegelsal av intertextuella relationer och ekon som öppnar sig vid en sådan samläsning.

I fokus för vårt intresse kommer att stå två titlar: å ena sidan den grafiska romanen *Travesti*, som alltså utgör Baudoins transmediering från 2007 av Mircea Cartarescus kortroman med samma namn (på rumänska 1994); å andra sidan Fred Vargas roman från 2004, *Sous les vents de Neptune*, hennes åttonde deckare med kommissarie Adamsberg i huvudrollen och en text som kastar

fängslade rikoschetter tillbaka in mot Baudoins autofiktiva serier.<sup>6</sup> Men innan vi närmar oss brottets stig och de snirklande rumänska barockbågarna är det dags att bättre lära känna Edmond Baudoins verk och värld.

## Konstnärskapet – en familjehistoria med förhinder

Låt oss inledningsvis försöka att tydligare ringa in Baudoins position inom franska serier och, inte minst, ställa frågan hur hans debut i början av 1980-talet förhåller sig till det övriga litterära fältet i Frankrike vid samma tidpunkt. Den självbiografiska dimensionen har alltid varit för handen i Edmond Baudoins arbete, men den uppträder gärna deformerad och manipulerad i ett systematiskt maskspel som luckrar upp gränserna mellan fakta och fiktion. Det är ett drag som han delar med en viktig strömning av sin samtids romanförfattare, skall vi strax konstatera.

Vägen till seriemediet har varit långt ifrån rak för Baudoins del och vindlingarna är intressanta att följa. Edmond växer upp i Nice i södra Frankrike i en modest familj under 1940-50-talen som det näst yngsta barnet av fyra. Genom faderns konstnärsdrömmar intar tecknandet en central plats i hemmet och passionen för bild kommer att gå i arv från fadern till de två yngsta sönerna, Edmond och Pierre. För att livnära familjen har pappan offrat sin dröm om ett konstnärsliv för en tjänstemannatillvaro som hårt arbetande kamrer på ett av stadens lyxpalats, med vilket det baudoinska hemmet knappast har några likheter. De två sistfödda, Edmond och Pierre, växer upp nära som tvillingar och ägnar varje ledig stund åt tecknandet. Men när det blir så dags att sända iväg dem till konstskola, tillåter familjens kärva ekonomi bara att skicka en av de båda och valet faller på minstingen kallad Piero. Storebror Edmond kommer istället att följa i sin fars fotspår och under dryga tio års tid gå till jobbet som kamrer på hotellet, innan han en vacker dag beslutar att lämna allt och kasta sig ut i osäkerheten som frilansande illustratör. Under tiden har brodern hunnit avbryta sin utbildning på konstfack i besvikelse över vad han uppfattar som en kastrerande akademisk rigiditet.<sup>7</sup> Bröderna Edmond och Pieros inträde i, respektive utträde ur, den fria konstnärsprofessionen kommer alltså att gå omlott och de båda närmast att avlösa varandra; den ene tar vid där den andre har tvingats avbryta – som vore de en och samma kropp. Baudoin kommer i några av sina mest personliga album att använda sig av denna livsberättelse och gestalta den nära relationen till brodern, som till en början

---

<sup>6</sup> Edmond Baudoin, *Travesti de Mircea Cartarescu*. Paris: L'Association, 2007; Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*. Paris: Viviane Hamy, 2004.

<sup>7</sup> Sohet 2001, s. 22f. Se också Edmond Baudoin, *Piero*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

alltså utgör hans ställföreträdare i drömmen om konstnärssyrket: ”Kan man våga skriva att man älskar någon mer än sig själv? När min bror skrattade, skrattade hela världen”,<sup>8</sup> heter det i det självbiografiska albumet *Piero* som skildrar barndomens och de tidiga tonårens fusion med brodern, vilken alltså blir den som skickas till konstskola när livets realiteter faller avgörandet. De två bröderna kan inte tänka sig den ene utan den andre och den nu vuxne berättaren minns tillbaka:

det var alltså Piero som skulle få bli konstnär. [...] Och, jag upplever än idag att jag var glad att det blev så. Eftersom min bror var som jag själv, skulle jag fortsätta vår dröm genom honom.<sup>9</sup>

När Baudoin i början av 1980-talet sent omsider beslutar viga sitt yrkesverksamma liv åt tecknandet kommer han i kontakt med det idag legendariska serieförlaget Futuropolis, lett av radarparet Etienne Robial och Florence Cestac. Futuropolis erbjuder honom hans första fullängdsalbum och intuitivt väljer Baudoin att berätta en historia ur sin egen uppväxt; det blir *Passe le temps* (1982), en berättelse om tiden då barndomen övergick i tonår och då han som ung pojke tillbringade somrarna i mormoderns bergsby ovanför Nice i sällskap med brodern och de gemensamma vännerna. Valet att från första början behandla ett självupplevt stoff förklarar han idag så här:

När jag första gången fick chansen att göra ett helt album på 44 sidor tänkte jag att debutromaner ofta är självbiografiska, så varför inte göra samma sak? [...] Senare upptäckte jag att självbiografien var något relativt nytt i serier och att jag var en av pionjärerna i Frankrike. Nu gör många unga författare knutna till förlaget L'Association [ett kollektiv av serietecknare] eller till oberoende labels så kallade självbiografiska serier. Det ligger väl i tiden, eller närmare bestämt, det svarar väl mot något slags ’nödvändighet’, ett ’behov’ i vår samtid.<sup>10</sup>

Det är alltså skönlitterära förlagor, och inte serier, som leder Baudoin i riktningen mot ett självbiografiskt material vid debuten. Sådär i början av 1980-

---

<sup>8</sup> Baudoin, *Piero*, s. 111 : ”Peut-on oser écrire qu’on aime quelqu’un plus que soi-même? Quand mon frère riait le monde entier riait.”

<sup>9</sup> Ibid., s. 113: ”c’est donc Piero qui allait devenir l’artiste”. S. 114: ”Et, il me semble encore aujourd’hui, j’étais heureux que ce soit ainsi. Mon frère étant comme moi-même, j’allais à travers lui continuer notre rêve.”

<sup>10</sup> ”Lorsqu’on m’a proposé pour la première fois de faire un récit de 44 planches, j’avais en tête que les premiers romans étaient souvent autobiographique[s]: alors, pourquoi ne pas faire de même?” [...] Plus tard, j’ai découvert que l’autobiographie était quelque chose de relativement neuf en bande dessinée et que j’étais un des pionniers en France. Maintenant beaucoup de jeunes auteurs, à L’Association ou dans les ‘labels indépendants’, font ce qu’on appelle des bandes dessinées autobiographiques. Cela devrait être dans l’air du temps ou, plus exactement, dans la ‘nécessité’ de ce que nous vivons aujourd’hui.” Baudoin citerad i Sohet 2001, s. 39.

talet är självbiografiskt baserade serier lika ovanliga i Frankrike som annorstädes. Visserligen har Will Eisners banbrytande självbiografiska grafiska roman *A Contract with God* utkommit i USA fyra år tidigare, men den självbiografiska serievägens start låter alltjämt vänta på sig – på båda sidor om Atlanten. Bortom seriemediets domän däremot, inom romanens höglitterära genre, är det självbiografiska anslaget emellertid av alldeles särskild aktualitet i Frankrike under åren kring decennieskiftet 1980. Det är en helt omvälvande tid för romankonstens del.

### **Romanen – där gränserna osäkras mellan fakta och fiktion**

1978 publicerar Serge Doubrovsky den första s.k. ”autofiktiva” romanen, *Fils*, varmed begreppet *autofiction*, som tjugofem-trettio år senare kommer att vara på allas läppar, myntas. Ungefär samtidigt som Doubrovsky lägger grundstenen för den autofiktiva genren har åldrande företrädare för 1950- och 60-talets Nouveau Roman med Alain Robbe-Grillet i spetsen börjat utforska den självbiografiska ådran av sitt skrivande i grunden. Strömningen får rent av ett eget namn: Robbe-Grillet kallar den “la Nouvelle Autobiographie” (“den Nya Självbiografen”) i analogi med den tidigare ”Nya [franska] Romanen”, och jämte texter av honom själv (*Le Miroir qui revient*, 1985; *Romanesques* 1984-94) utmärker sig barndoms- och levnadsskildringar av Marguerite Duras (*L’Amant*, 1984), Claude Simon (*L’Acacia*, 1989) och Nathalie Sarraute (*Enfance*, 1983). Robbe-Grillet lanserar denna nya variant av självbiografen som en genre som radikalt går på tvärs mot det traditionella självbiografiska skrivandet eftersom det här är minnesluckorna snarare än minnena som utgör det centrala för författarens intresse. Han beskriver ’Den Nya Självbiografen’ som en text vilken

ägnar sin uppmärksamhet åt just det som uppstår ur fragment och hål snarare än åt den uttömmande och sanningsenliga beskrivningen av ett eller annat element ur det förflutna som det bara skulle vara fråga om att översätta.<sup>11</sup>

Här dras – in extremis kan man tycka – konsekvensen av det självbiografiska skrivandets apori: minnets brister förvandlas till en odelad tillgång för den skrivande författaren genom att hål och luckor görs till noder för textproduktion. Ansatsen väjer alltså knappast för självbiografins ambivalens –

---

11 “[S’il existe un « nouveau roman », il doit exister quelque chose comme une « nouvelle autobiographie » qui fixerait en somme son attention sur le travail même opéré à partir de fragments et de manques, plutôt que sur la description exhaustive et véridique de tel ou tel élément du passé, qu’il s’agirait seulement de traduire”. Alain Robbe-Grillet, “Je n’ai jamais parlé d’autre chose que de moi”, i Michel Contat (red.), *L’auteur et le manuscrit*, (s. 37–50), s. 50.

tvärtom upphöjer den just denna ambivalens till genrens själva motor. Den Nya Självbiografins författare förblir därmed också trogna det hyperrealistiska ideal som de hade formulerat i och med 50-talets Nya Roman, genom att i sina texter fortsatt beakta berättandets specifikt litterära väsen. Så väljer t.ex. Nathalie Sarraute i sin idag klassiska barndomsskildring *Enfance* (1983) att iscensätta en dialog mellan två berättare istället för att ge ordet åt en: ett ”je” (’jag’) och ett ”tu” (’du’) bråkar öppet om sanningshalten i de skildrade minnena. En spaltning i två som litterärt får gestalta det förrådiska gungfly som är förknippat med det sanningsenliga självporträttet.

### **Ett postmodernt serietecknande**

Nathalie Sarraute, denna ledande representant för en roman som ofta har stämplats som intellektuell, introvert och abstrakt metalitterär, citeras av Edmond Baudoin som en omistlig inspirationskälla för hans eget arbete inom seriemediet. Baudoin talar om Sarrautes verk som ett fascinerande exempel på den meningskomplexitet som ett skönlitterärt berättande är kapabelt till:

Jag drömmer om att göra serier som Nathalie Sarraute skriver böcker: låta bild och text samspela för att skapa samma rikedom på en sida som hon skapar på var och en av sidorna i sina romaner...<sup>12</sup>

För den läsare som är närmare bekant med Baudoins arbete ter sig hans beundran för Sarraute knappast överraskande. Utöver fascinationen för barndomsskildringen och minnets labrynter delar de båda ett helt fundamentalt intresse för formfrågor. I många av Baudoins album och grafiska romaner är berättandet medvetet fragmenterat och lineariteten systematiskt uppbruten. Verken svarar därmed mot samma, om man så vill, postmoderna berättarprinciper som lanserades av den Nya Romanen i Frankrike på 1950- och 60-talen, det litterära avantgarde i vars hägn Sarraute blev framstående både som teoretiker och romanförfattare. Bristen på linearitet och enkla strukturer i albumen svarar varje gång, framhåller Baudoin, mot den verklighet han vill skildra – en verklighetsförståelse han många gånger återfinner just hos skönlitterära författare:

---

<sup>12</sup> “J’adorerais pouvoir faire de la bande dessinée comme Nathalie Sarraute fait des livres: faire les noces de l’image et de l’écriture pour y mettre autant de richesses dans une planche qu’elle dans une page...”. Baudoin citerad i Sohet 2001, s. 153.

Jag känner mig ganska nära Blanchot, Cioran och andra som säger att vi idag lever i 'en värld där det inte längre finns några historier'. Vi upplever bara fragment av berättelser. [...] Mitt liv är endast korsningar, hur skulle jag kunna berätta en historia med en början och ett slut?<sup>13</sup>

En sådan verklighetssyn, i vilken jaget med nödvändighet är multipelt, genomkorsat av historien och därmed i ständig förvandling, bildar förutsättningarna för den konstnärliga verksamheten:

Jag tror inte på någon historisk sanning, jag vill arbeta med minnet och alla dess misstag, med allt som glömts, tappats, förstörts.<sup>14</sup>

Formuleringen tål onekligen att jämföras med Robbe-Grilletts definition av "La Nouvelle Autobiographie" från början av 1980-talet, som just upphöjde minnesluckorna och det ovissa i vår relation till oss själva och vår identitet till det centrala för författarnas intresse. Också spelet med intertextuella och intratextuella referenser i Baudoins verk har paralleller med det förhållningssätt till historieberättande som man hittar hos formexperimenterande romanförfattare som Sarraute och hennes likar. Ett och samma visuella motiv, en och samma bild, kan återkomma som ett strukturerande element inom ramen för ett enskilt seriealbum eller för verket i dess helhet, nu åtföljt av ny text som förskjuter motivets tidigare betydelse. På så vis kan variationer på en redan berättad episod eller scen få till följd att vad som ursprungligen har presenterats som autentiskt utan vidare låter sig revideras i en senare text.<sup>15</sup> Baudoin arbetar i en fåra av serietecknandet som lika mycket hämtar inspiration från konstarter som dans och musik som från skönlitteratur. Bruket av collageliknande, rumsliga, associativa strukturer har i kommersiella seriekretsar kunnat ge honom ett – oförtjänt – rykte som en alltför anspråksfull och "svår" serietecknare. Det är en invändning som han tar med ro:

---

<sup>13</sup> "Je me sens assez proche de Blanchot, de Cioran et d'autres qui disent qu'aujourd'hui nous sommes dans 'un monde où il n'y a plus d'histoires'. Nous ne vivons plus que des fragments d'histoires. [...] Ma vie n'est que croisements, comment pourrais-je raconter une histoire avec un début et une fin?" Baudoin citerad i Sohet 2001, s. 137.

<sup>14</sup> "Je ne crois pas à la vérité de l'histoire, je veux travailler avec la mémoire et toutes ses erreurs, tout ce qui est oublié, perdu, détruit." Baudoin citerad i Sohet 2001, s. 43.

<sup>15</sup> Att detta är ett fenomen ofta förekommande i texter av författare knutna till den 'Nya Franska Romanen' illustrerar vidare Eva Ahlstedts kapitel i denna volym som undersöker Marguerite Duras författarskap.



Jag avser inte att vara svår, jag strävar alltid efter förenkling, men det är kanske frågorna jag behandlar som verkar "svåra". Det är sant att förlagen inte tjänar mycket pengar på mina böcker.<sup>16</sup>

Bland de förment svåra teman som Baudoin utforskar i seriemediet hittar vi återkommande variationer på människans sårbarhet, sexualitet och åldrande, den oöverbryggliga klyftan mellan könen, drömmens och fantasins betydelse, konstens omätliga verklighetsanspråk... Och det är den egna livsresans möten, liksom individer, platser och händelser hämtade ur familjehistorien, som utgör motorn till en stor mängd av hans album: den fusionella relationen till den yngre 'tvillingbrodern' Pierre skildras ju med stor ömsinnet i *Piero* (1998); *Éloge de la poussière* (1995) inspireras av den åldrande moderns sista tid med begynnande Alzheimer; morfaderns bondeliv tecknas i *Couma Acò* (2005), medan farfaderns äventyr i den amerikanska vilda västern är ämnet för *Made in U.S.* (1995). Passioner med kvinnor han älskat, arbetat med och ibland fått barn med (*Chagrins d'encre* och *Embruns*, 1995; *Terrains vagues*, 1996; *Les Yeux dans le mur*, 2003); de egna resorna i krigshärjade länder som Libanon eller Chile (*Araucaria*, 2004) eller till västligare, lugnare hamnar som Canada där han mellan 1999-2003 verkar som lärare vid konsthögskolan i Hull, Ottawa (*Le Chant des baleines*, 2005; *Les Essuie-glaces*, 2006) – allt blir material för Baudoins kreativa arbete som konstnär. Han medger att han ibland känner en viss oro att, i de fall arbetet bottenar så intimt i egna eller närståendes autentiska upplevelser, förråda den andres privata rum och gå över gränsen för det etiskt försvarbara. Likafullt är livet och konsten oskiljaktiga i hans arbete och detta sedan debuten.<sup>17</sup>

Kanske finns en del av förklaringen till denna iögonfallande förankring i det självbiografiska att söka i Baudoins idé om den självbiografiska berättelsen som ett sätt att förmedla erfarenheter som är universellt mänskliga. I album som *La Mort du peintre* (1993), *Le Portrait* (1997), *Question de dessin* (2002), *La Musique du dessin* (2005), *L'Arleri* (2008) tar han sig explicit an dessa frågeställningar om konstens universella språk, och de många referenserna i hans verk till konstnärer som Rembrandt och Giacometti är avslöjande för graden av kritisk reflektion han sedan länge ägnar jagskildringen som konstnärligt uttryck. I ett nummer av *DADA*, en tidskrift om bildkonst för barn och ungdomar som Baudoin regelbundet medverkat i, ägnar han Rembrandt och dennes monumentala serie av självporträtt ett inslag: "Självbiografen, precis som

---

<sup>16</sup> "Je ne veux pas faire des choses difficiles, j'essaye toujours de faire au plus facile mais il se trouve peut-être que j'aborde des questions 'difficiles'. C'est vrai que les éditeurs ne gagnent pas beaucoup avec mes livres." Baudoin citerad i Sohet 2001, s. 153.

<sup>17</sup> För en diskussion kring verkets självbiografiska dimension, se Sohet 2001, s. 39-51 samt Groensteen 2003, s. 9-30.

självpporträttet, vill uttrycka den del i var och en av oss som utgör vår universella mänsklighet, utan vilken vi inte skulle kunna kommunicera med varandra, utan vilken vi alla skulle vara definitivt ensamma”.<sup>18</sup> Verkets självbiografiska dimension skulle alltså inte alls bara insistera på det singulära, individuella i en människa, utan uttryckligen sträva efter att kommunicera med den Andres främlingskap; här finns ett försvar för den autofiktiva textens giltighet som ställer den magiska spegelsal vi strax skall se Baudoin öppna åt sig i arbetet med Cartarescus roman i ett intressant ljus.

För Baudoins del tycks nämligen intertexter och, inte minst, dialogen med andra författare och deras textuniversum spela en helt central roll i sökandet efter en adekvat självrepresentation genom det egna verket. Att maskspelet och dubbelgångaren tidigt intresserar honom i utforskandet av möjliga facetter av Jaget visar han redan i debuten *Passe le temps*. Innan vi går över till att i nästa avsnitt titta på Baudoins grafiska roman-adaptation av den rumänske författaren Mircea Cartarescus kortroman *Travesti*, skall vi snabbt kasta en blick på den emblematiske inledningen av detta album, som skall visa sig bli betydelsefull också för fortsättningen.

#### Samtal på en bänk med Jaget x 4

Via en ramberättelse som är minst lika effektiv som Nathalie Sarrautes berömda dialog mellan jag- och du-berättare i *Enfance* låter Baudoin i *Passe le temps* inte mindre än fyra versioner av sig själv sammanträffa på torget i mormoderns bergsby. Albumet öppnas med tre nästan ordlösa ark. I ett tjugotal bildrutor ser vi en man springa genom skogen, bortvänd, med ryggen mot oss. Enstaka textbanderoller förklarar att det är i minnet han springer tillbaka, hem till barndomsbyn. Väl framme på torget sätter sig mannen på en bänk jämte en åldring med vilken han genast kommer i samspråk. Åldringen han talar med är han själv, många år in i framtiden och tillsammans betraktar de två samtalande männen en liten grabb klädd i kortbyxor som står mitt på torget. Denna pojke, avslöjar deras dialog för läsaren, är i sin tur det barn de båda en gång var. Pojken i kortbyxor zoomas några bildrutor senare in stående med fingret i munnen, som tankfull efter att ha kastat avundsjuka blickar mot ett tonårgång lite längre bort. För där i gänget står han själv, men nu i en något äldre version, nämligen som tonåringen Paul, vars historia en sommar i mormoderns bergsby utgör ämnet för albumet och som härmed kan ta sin början.

---

<sup>18</sup> “L’autobiographie, comme l’autoportrait, veut exprimer cette part d’universalité que nous avons en nous et sans laquelle on ne pourrait pas communiquer, sans laquelle nous serions définitivement seuls”. Baudoin citerad i Sohet 2001, s. 41.

Dialogen med det egna jaget som Sarraute så oförglömligt iscensätter i *Enfance* (1983) och som Baudoin i *Passe le temps* (1982) på sitt eget sätt förekommer henne med är ett grepp som har föregångare i den franska litteraturen. Redan det berömda samtalet mellan *Moi* och *Lui* [Jag och Han] i Diderots *Le Neveu de Rameau* har av kritiker lästs som en debatt mellan två radikalt motsatta positioner inom författarjaget självt, som ett möte mellan filosofen och konstnären, mellan förnuftet och den fria fantasin/galenskapen. Ett dubblerat jag, eller – om man så föredrar – ett i två hälfter splittrat jag, är i litteraturen nära förbundet med tvillingtemat eller dubbelgångaren. De tre samtidsförfattare som vi här har att göra med har just detta tvillingtema gemensamt. Och varje gång det aktualiseras tycks det mig utmynna i en fascinerande inomlitterär undersökning av det skapande jaget såväl som av fiktionens väsen. Vi skall börja med att titta på nästan-tvillingen Edmond Baudoins möte med Mircea Cartarescu, en författare vars mörka tvillingsida Viktor är en lika central som undflyende ontologisk realitet i detta romanuniversum.<sup>19</sup>

### **Ett mästartmöte mellan maskspelare: Baudoin och Cartarescu**

Baudoins okonventionella, kreativa förhållningssätt till berättandet där fakta och fiktion är två sidor av samma mynt delas av Rumäniens mest lysande postmoderna stjärna, Mircea Cartarescu, en författare som naturligtvis arbetar i en helt annan genre än seriemediets. Född 1956 tillhör Cartarescu den europeiska romanens mer originella och nyskapande röster idag. Hans barocka romanuniversum karakteriseras av postmodern fragmentering och polyfon samverkan av heterogena stilar och röster. Precis som Baudoin fikcionaliserar Cartarescu sitt eget liv och minnets komplexa natur är kontinuerligt utgångspunkten för skapandeprocessen. Här möter läsaren en textväv som drar den oupplösliga dialektiken mellan verk och liv till sin spets och som stjälp

---

<sup>19</sup> ”De två huvudpersonerna i min trilogi är två tvillingbröder, som på sätt och vis representerar världens två principer: Ormus och Ariman, ljuset och mörkret. De förändras i vandrigen genom min boks labyrint och kommer troligtvis att träffas, och när de möts så kommer de att som materia och antimateria annihilera världen – och apokalypsen kommer. Världens angeliska sida representeras av Mircea och den mörka sidan av hans bror, Victor.” ”Fjärilen och spindeln - intervju med Mircea Cartarescu”, se Malte Persson 2002.

I Annina Rabes intervju med Cartarescu i *Svenska Dagbladet*, ”Lågmäld man med stor prosa”, (*Under strecket*, 4 maj 2007) läser vi: ”Fixeringen vid symmetri och dubbelhet bottnar delvis i en traumatisk upplevelse från hans egen barndom: – Jag hade en tvillingbror som försvann när han var ett år. Han låg på sjukhus och en dag var han bara borta. De sa att han var död, men min mamma fick aldrig se någon kropp. Vi fick aldrig veta vad som hade hänt honom och kunde inte sluta hoppas på att återfinna honom. Traumat startade en minnesprocess hos mig. Jag försökte återskapa min barndom, och det jag inte kunde minnas uppfann jag helt enkelt.” Se Rabe 2007.

alla föreställningar över ända om att det skulle gå att upprätthålla klara kategorier för dikt och verklighet i litteraturen. När Baudoin tar sig an hans kortroman *Travesti* för att transformera den till en grafisk roman (utgiven av L'Association 2007), har han otvivelaktigt mött en valfrände i maskspelarens konst.

Det är med romantrilogin *Orbitor*, utgiven mellan 1996-2007 och snabbt översatt till svenska och franska, som Mircea Cartarescu blir ett namn också internationellt. *Orbitor* är ett hisnande, närmast megalomant romanprojekt för vilket hans kortroman *Travesti*, publicerad 1994, på ett såväl tematiskt som stilistiskt plan utgör förelöparen och rent av förutsättningen, hävdar författaren. Cartarescus litterära bygge väver samman tidsskildringar från det kommunistiska Rumänien där den lille Mircea växer upp i efterkrigstidens Bukarest, med febrigt vävda drömvärldar och svindlande hallucinationer. Här samsas det banala med det fantastiska, det sfäriskt höga med det bottenlöst låga, historiska fakta med legend och myt. I en prosa som elegant svingar sig från torr realism till hallucinatoriska visioner lastade med fantastik och extatiskt poetiska bilder anar läsaren tydligt romanförfattarens bakgrund i poesin. Cartarescu flyttar sig vigt från en verklighetsnivå till en annan, ofta utan övergångar: dröm, historia och fiktion är blott tre aspekter av varat, alltså tre dimensioner av samma bok.

### **Den postmoderna paradoxen: ett fiktionsbygge med absoluta verklighetsanspråk**

Oavsett om den skall läsas ironiskt eller ej, är detta litteratur med skyhöga ambitioner. Från och med *Travesti* möter Cartaresculäsaren kontinuerligt ett berättarjag med författardrömmar som strävar efter att skriva den Stora Romanen, den Ultimata Texten som sammanfattar och innehåller världen i sin helhet, ett fiktivt verk större och sannare än livet självt. I centrum för Cartarescus demiurgiska romanprojekt står alltså ett författarjag i tillblivelse, precis som hos en annan av 1900-talets minnesmästare, Marcel Proust. Cartarescu kommenterar likheterna såhär: "Självfallet behandlar mitt verk mitt förflutna, på ett Proustliknande sätt. Men skillnaden är att om jag inte kan komma ihåg det förflutna, så uppfinner jag det, rekonstruerar det."<sup>20</sup> I *Travesti* berättas historien om Viktor, en sjuttonårig pojke i Bukarest med till galenskap gränsande författardrömmar som under en traumatisk sommarvecka 1973 åker på skolläger till Karpaterne. Läsaren får djupdyka in i det självutnämnda unga geniets schizofrena världsbild och uppleva de extatiska kval som plågar denna

---

<sup>20</sup> Cartarescu intervjuad av Malte Persson (2002).

tonåring övertygad om att vara en utvald Messias, satt till världen för att producera det skönlitterära verk som skall bli större och sannare än livet:

Jag såg mig själv som mänsklighetens slutprodukt. Jag var en varelse av blott ande och själ [...] jag var den [...] som skulle skriva texten som skulle ersätta världen.<sup>21</sup>

Viktor och 1970-talets skolresa återges i en serie febriga återblickar av det 34-åriga författarjag som för pennan i romanens ramberättelse och som sitter isolerad i en stuga i Karpaterna dit han återvänt för att minnas, sjutton år senare. Mannen som skriver är alltså precis dubbelt så gammal som den Viktor han försöker att återkalla på pappret och i minnet; inför hotet om en nära förestående psykos har han, en idag etablerad författare, rest hit från Bukarest i hopp om att dra sig till minnes vad han tror är ursprungsscenen för den psykiska bipolaritet som plågar honom sedan tonåren och tvingar honom till regelbundna sjukhusvistelser. Den han kallar Viktor är han själv, eller snarare en länge förträngd version av honom själv, ett mörkt demoniskt spegeljag han nu söker återknytta kontakten med. Viktors ontologiska status är genom hela Cartarescus verk mer än svårdefinierad: än beskrivs Viktor som ett väsen från andra sidan spegeln, utan reell existens, än antyds, i både fiktion och paratext, en tidigare närvaro i Cartarescus liv av en nu försvunnen tvilling av varierande kön.<sup>22</sup>

Precis som hos Baudoin hittar vi alltså i Cartarescus *Travesti* en ramberättelse som etablerar ett samtal mellan successiva versioner av ett Jag vars ontologiska status är oviss (vad är fiktion, vad är verklighet?) på ett sätt som påminner om det vi nyss såg i inledningen till tecknarens debutalbum *Passe le temps* (1982). Men överensstämmelserna mellan de båda författarnas tonårsskildringar är lika mycket tematiska och inbjuder ögonblickligen till spegelfunktioner: två vuxna berättare söker i ett samtal med sig själva återkalla sina yngre versioner för att återuppleva avgörande händelser i tonåren. Hos Baudoin är det den franska 60-talssommaren i mormoderns bergsby ovanför Nice, hos Cartarescu tonåren i Bukarest anno 1973 – en ”bisarr period av rock’n roll och hippies, bandspelare

---

<sup>21</sup> Min översättning från franskan (Mircea Cartarescu, *Lulu*, översättning av Hélène Lenz, Paris: Éditions Austral, 1995, s. 22): ”[J]e m’imaginai être le produit absolu et final de l’humanité. Moi, j’étais l’homme de l’esprit, [...] celui qui [...] produirait un jour le texte capable de se substituer au monde”. Romanen *Travesti* finns översatt till norska av Steinar Lone och är utgiven av Bokvennen 1998. Formuleringen lyder där (s. 14): ”[J]eg reknet mig som menneskehetens endelige og absolutte sluttprodukt. Jeg var et åndens menneske [...], jeg var den som [...] skulle skriva teksten som ville erstatte verden [...]”

<sup>22</sup> Se Annina Rabe (2007). I romanen *Travesti* begåvas Victor och den äldre berättaren dessutom med en ursprunglig (tvilling)yster.

och uppror av en generation utan mål”.<sup>23</sup> I bådas tonårsskildringar får vi oss pubertetens alla paradoxer till livs, vändorna såväl som extaserna. Det är en värld av drömmar, flickor, vänner, den första förälskelsen, upptäckten av sexualiteten... Men också av ensamhet, sexuell frustration, skräck och hänryckning. Både Cartarescus Viktor och Baudoins tonårsjag har samma dragning till och förakt för den kollektiva gemenskapen, samma självhat och hybris, samma extatiska livskänsla och längtan att förstå världen och bryta ner den i några grundläggande former.

Det finns alltså klara gemensamma resonansbottnar mellan Cartarescus estetiska universum och Edmond Baudoins debutalbum; parallellerna mellan tonårsskildringarna *Passe le temps* och *Travesti* är helt enkelt för slumpartade för att Baudoin inte skulle lockas att undersöka dem närmare i det självbespeglade samtal med Cartarescus roman som hans grafiska adaptation kommer att bli. Båda texterna utgör tidiga verk i författarnas produktion. De presenteras vidare som texter som varit avgörande i respektive författarkarriär och som bland det personligaste var och en har skrivit. *Travesti* ”förändrade helt mitt liv”, förklarar Cartarescu i den intervju där han understryker att kortromanen utgjorde själva förutsättningen för arbetet med *Orbitor*-trilogin.<sup>24</sup> ”*Travesti* är min sämsta bok, konstnärligt sett, men det är min intimaste upplevelse. Den är som ett fult barn, som jag älskar mest av dem alla.”<sup>25</sup>

När Baudoin i arbetet med den grafiska transpositionen med sin pensel omvandlar Cartarescus verbala värld till en fantastisk svartvit vision, skapar han samtidigt en ekokammare för textens metalitterära lekar. Det sker genom att tecknaren handgripligen skriver in sig själv i verket, bl.a. genom att iscensätta sig själv som en *andra* berättare, i analogi med det i ursprungstexten redan befintliga berättarjaget, vilket i sin tur har vissa likheter med verklighetens Cartarescu. Både tematiska och formella valfrändskaper med Cartarescus text gör det möjligt för Baudoin att på detta sätt spränga in referenser till sin egen produktion i den grafiska bearbetningen. Ty kortromanen *Travesti* ter sig ur många aspekter som en nyckel till hela Cartarescus litterära projekt. Inte minst genom att här läggs grunderna för den kosmologiska princip som skall bli helt bärande för bygget: nämligen symmetriens princip, i vilken tvillingen, eller dubbelgångaren – den som är både samma och olik – är en av de centrala inkarnationerna. Cartarescu beskriver i intervjuer de romantiska poeternas verk som en primär inspirationskälla för det egna romanprojektet: föreställningar om

---

23 Min översättning från franskan (*Lulu*, 1995, s. 22): ”[C]ette époque bizarre du rock, du magnétophone et des révoltes sans motif?”. Den norska utgåvans formulering lyder (s. 14): ”[D]enne bisarre perioden med rock og hippier, kassettspillere og generationsoppror uten mål?”.

24 Se Persson (2002). Att skriva *Travesti* skänkte Cartarescu en friare syn på den egna kreativiteten, ett större självförtroende som prosaförfattare och, inte minst, en växande publik till följd av de båda prestigefyllda litteraturpris boken erhöll i hemlandet, den rumänska Writer’s Union Prize och Aspropriset.

25 Se Persson (2002).

förbindelser och sammanhang, om analogin mellan mikrokosmos och makrokosmos med dess spegelfunktioner, är helt vitala för hans världsbild.<sup>26</sup> Strukturerande för Cartarescus fiktionella rum är de två figurerna spindeln och fjärilen, som fungerar både som varandras kontraster och spegelbilder. Här gäller barockens krökta linje: negativt är i förbindelse med positivt, höger hjärnhalva med vänster, rum ohjälpligt förbundet med tid, stillhet med rörelse, kropp med ande, hane med hona, liv med död, materia med antimateria, allt är samtidigt i ett system av komplexa symmetrier och utbyten och överskridanden. Samma gränsupplösande tankefigur ligger redan inbäddad i titeln *Travesti*, en term som belyser förvandlingsakten, mellanrummet, ingenmanslandet mellan två storheter i vardande, den plats där kategorier kan kollidera och gränserna suddas ut. Det är naturligtvis ingen tillfällighet att Kafkas *Förvandlingen* är Viktors kvällslektyr på lägerskolan, eller att texten är sprängfylld av referenser till faustianska hjältar som Thomas Manns Adrian Leverkühn, Dostojevskijs Svidrigajlov eller av anspelningar på apokalyptiska initieringar av Dantes modell.<sup>27</sup> *Överträdelse, metamorfos och förvandling* är här ledord och det är svårt att tänka sig en text som mer generöst än *Travesti* inbjuder till den typ av identitetsöverskridande transposition som Baudoin här skall våga sig på.

Om Mircea Cartarescus vindlande barock i andra avseenden kan förefalla väsensskild från Edmond Baudoins konstnärliga universum så finns det alltså ett antal naturliga ingångar i Cartarescus text för tecknaren. Från tonårens och minnets tematiker, över fascinationen för dubbelgångaren eller 'tvillingen' – den som är både lik och olik –, till formella grepp för att gestalta fiktionens utforskande av den egna identiteten. Baudoin skall medvetet spela med dessa egenartade paralleller mellan sitt eget verk och Cartarescus i sin tolkning av *Travesti* genom att arbeta in ekon av den egna produktionen i sin grafiska transposition. Härmed skapas förutsättningar för ett spegelrum där två skilda fiktiva universa och författarpersonae omväxlande kan belysa och bli belysta av varandra under läsningens gång.<sup>28</sup>

## **Två berättare: den ene skriver, den andre tecknar**

Låt oss börja med hur Baudoin tar sig an ramberättelsen i *Travesti* och transponerar denna som en bärande struktur till sin grafiska roman. Som just

---

<sup>26</sup> "Min första inspiration var de romantiska poeterna och deras tro på själens förening med universum. Men jag har alltid velat kombinera romantikens världsuppfattning med en modern romanstruktur" berättar Cartarescu i Rabe 2007. Se också Perssons 2002: "Men [Cartarescu] säger också att romanen är "fraktal", eller "holografisk" — att varje sida och varje detalj speglar helheten."

<sup>27</sup> Cartarescus roman gör för övrigt en poäng av att den sjuttonårige Viktor för den 34-årige författaren utgör ett ögonblick då denne, med Dantes ord, var 'till mittens hunnen på sin levnads vandring': "*mezzo del cammin*" (*Travesti*, 1998, s. 62).

<sup>28</sup> Något som naturligtvis förutsätter en läsare bekant med båda verken.

påpekats, inleddes Cartarescus kortroman med en ramberättelse i vilken berättarsituationen etablerades. Denna utgjordes av den vuxne författarens återkomst till Karpaterna sjutton år efter lägerskolan för att i minnet möta Viktor, den yngling han då var. I vad som förefaller vara en direkt replik på förlagans specifika berättarsituation skapar Baudoin, på sin grafiska romans första ark, en ramberättelse som 'härmar' Cartarescus struktur: han dubblerar den hos Cartarescu befintliga ramberättelsen med en egen och introducerar därmed en tvillingram – i vilken de olika rums- och tidsskikten, precis som i Cartarescus text, snabbt mångfaldigas. Så här går det till:

I öppningsrutan, som fyller hela förstasidan, finns en textruta i vilken ett än så länge anonymt jag långsamt ger sig till känna. Vi läser:

Jag är i Bukarest, det är maj 2006. Jag går på gatorna, skissar, fotograferar. Jag går omkring i Bukarest 2006, och försöker föreställa mig staden 1973, det år då Viktor var sjutton. När Viktor var så gammal var jag trettioett, levde i Nice och hade två barn.

Jag går omkring i Bukarest och tänker: undrar om Lulu eller Viktor eller Mircea Cartarescu med sina skosulor har slitit denna trottoar som tycks mig gammal? Undrar om deras blickar har fastnat på denna fasad?

Jag arbetar på en bok av Mircea Cartarescu, *Lulu* på franska, *Travesti* på rumänska. Jag tycker bättre om titeln *Travesti*. När man skriver kan man inte annat än förråda verkligheten, travestera den. Och jag, jag förråder ett förräderi.

Vid sjutton års ålder ville Viktor bli en stor författare, den störste. Han lovade sig själv att arbeta nätterna igenom i skenet av ett stearinljus, att vara mager och inte bry sig om kvinnor.

I hans ålder avundades jag ungdomar som satt i rullstol. Om jag var handikappad, inbillade jag mig, så skulle jag inte längre ha lust att gå till festlokalen och dansa med flickorna. Jag skulle äntligen vara tvungen att teckna resten av mitt livs dagar. Jag bar runt min sjukdom i Nice, Le Clézio hade ännu inte skrivit *Rapport om Adam*, staden existerade alltjämt, de rika identifierade sig med sin rikedom, arbetarna med sin arbetarkultur.

1973 hade staden Bukarest ännu inte blivit vanställd av en man som skulle ge sig själv makten att vanställa den.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> "Je suis à Bucarest, c'est le mois de mai 2006. Je marche dans les rues, je fais des croquis, je prends des photos. Je marche dans Bucarest en 2006, et j'essaie de l'imaginer en 1973, l'année où Victor avait dix-sept ans. Quand Victor avait cet âge, j'en avais trente et un, je vivais à Nice et j'avais deux enfants.

Je marche dans Bucarest et je pense; est-ce que Lulu ou Victor ou Mircea Cartarescu ont usé avec leurs semelles le ciment de ce trottoir qui me paraît ancien? Leurs yeux se sont-ils arrêtés sur cette façade?



Det första ordet i Baudoins adaptation är alltså – inte överraskande – ”Jag”, och det är ett jag som genast visar sig i all sin komplexitet. Berättarjaget vandrar omkring på Bukarests gator och föreställer sig omväxlande Cartarescu och dennes romankaraktärer Lulu och Viktor, omväxlande sig själv samma år, då han var en ung tvåbarnsfar bosatt i Nice. Analogin med Cartarescus text är perfekt: en skapande konstnär ser tillbaka på sig själv då han var precis hälften så gammal som nu. Så etablerar tecknaren sin egen närvaro i texten och för en läsare förtrogen med Cartarescus roman är Baudoin, som den nytillkomne dubbelgångaren, både lik och olik. Genom Baudoins tvillingjag introduceras dessutom ytterligare tidsplan och rum. Och läsaren får veta att analogin håller också tematiskt eftersom Baudoins berättarjag ju samtidigt minns sig själv som suttonåring då han, inte olikt Viktor på sin kammare, slets mellan önskan att *vara* i världen och att *skapa* den, att dansa på balen med flickorna å ena sidan och att munklikt viga sitt liv åt tecknandet och den Stora Konsten å den andra. Viktors megalomana dröm om den stora Boken delades alltså av det nya berättarjaget som å sin sida tidigt ville ägna sig åt bilden, textens traditionella systerkonst – både lik och olik.

Baudoin använder som synes från första början Cartarescus text som en spegelsal i vilken han uppträder både främmande och snarlik. Att mötet med Cartarescus värld blir ett försök att genom den andre bättre förstå sig själv, eller för att uttrycka det i andra termer, en illustration av hur konsten tillåter oss att möta alteriteten i oss själva, understryks tydligast genom förekomsten av ett bildmotiv.

## Pojken med fingret i munnen – det universella självporträttet?

Motivet, som sprängts in som ett samtidigt främmande och motiverat element i berättandet, uppträder på två centrala ställen i verket. Det föreställer en liten pojke i kortbyxor, stående med ett finger i munnen i en förlägen och lite tankfull pose. Vi känner naturligtvis igen honom från Baudoins debutalbum *Passe le temps* där han, som vi nyss kunnat konstatera, förekommer i den självbespeglade

---

Je travaille sur un livre de Mircea Cartarescu, « Lulu » en français, « Travesti » en roumain. J'aime mieux le titre « Travesti ». Quand on écrit, on ne peut que trahir la vérité, la travestir. Et moi je trahis une trahison.

À dix-sept ans Victor voulait devenir un grand écrivain, le plus grand. Il se promettait de travailler la nuit à la lumière d'une bougie, d'être maigre et de ne pas s'occuper des femmes.

À son âge, j'enviais les jeunes gens dans les fauteuils roulants. Si j'étais handicapé, me disais-je, je ne pourrais plus avoir le désir d'aller au bal, faire danser les filles. Je serais enfin obligé de dessiner le reste de mes jours de vie. Je promenais ma maladie dans Nice, Le Clézio n'avait pas encore écrit « Le Procès-verbal », la ville existait encore, les riches revendiquaient leurs richesses, les ouvriers leur culture d'ouvriers.

Bucarest, en 1973, n'était pas encore défigurée par un homme qui allait s'en donner le pouvoir. » Baudoin, *Travesti*, s. 1. (I den grafiska romanen finns ingen paginering, och Baudoins berättarröst är visuellt markerad genom versaler, något som jag dock inte respekterat här av platsskäl.)

ramberättelsen. Det är honom de två samtalande jagen på bänken ser stående på torget som en mycket ung version av sig själva. Det bildmotiv som smugit sig in i två bildrutor i adaptationen av Cartarescus text är alltså ett självporträtt av tecknaren Edmond Baudoin som liten och en av de fyra facetter av berättarjaget som ramberättelsen i hans debutalbum från 1982 sammanför på en och samma plats, torget i barndomsbyn. Motivet med pojken med fingret i munnen har under årens lopp kommit att bli närmast emblemiskt för Baudoin (på samma sätt som andra favoritmotiv han gärna varierar i sina album, som mannen med det öppna huvudet och den gående eller springande mannen.)<sup>30</sup>

För varje läsare förtrogen med Baudoins arbete kommer förekomsten i *Travesti* av pojken med fingret i munnen alltså att framstå som ett främmande element, en uppenbar metalitterär signal med kommentar- och spegelfunktion. Baudoin införlivar emellertid med stor omsorg figuren i det narrativa flödet och låter därmed vad som alltså är ett självporträtt anta formen av ett överdeterminerat och mångtydigt element som samtidigt kan läsas som fullt motiverat av en central berättelsetråd i Cartarescus historia. Och som förevändning för den plötsliga fusionen mellan de två författarnas fiktiva universa tjänar, som det verkar, en bänk – en bänk som Baudoin på nytt ställt i sin bildruta som en metafor för den plats där människan sjunker ner och blickar tillbaka i sig själv...

Första förekomsten av det från *Passe le temps* inympade bildmotivet i tecknarens adaptation av den rumänska kortromanen uppträder i en bildruta som gestaltar en helt avgörande scen erinrad från sommarlägret utanför Bukarest 1973. I fokus för scenen befinner sig, precis som var fallet i Baudoins debutalbum *Passe le temps*, en bänk. Men denna gång står bänken inte på torget i barndomsbyn utan i Karpaterna, i den park som omger herrgården där lägerungdomarna från Bukarest har inkvarterats i sovsalar. Här är det den sjuttonårige Viktor som uppriven har fallit ihop på bänken, drabbad av ett plötsligt minne av sig själv som tioåring på promenad med fadern. Inom ramen för den könsöverskridande, starkt romantiskt anstrukna, identitetstematik som präglar Cartarescus *Travesti* upplever Viktor på lägret en skräckblandad fascination för en pojke vid namn Lulu, vars fräcka och oförvägna sexualitet öppet flirtar med en könsöverskridande identitet, inte minst då han under den sista maskeradkvällen dyker upp travesterad till kvinna. Det minne från tioårsåldern som här plötsligt drabbat Viktor associerar namnet Lulu till ett groteskt utstyrt flickansikte som han sett den dagen under en promenad med fadern. Det kommer att utgöra det första steget ner i en labyrint av möten med förträngda upplevelser ur barndomen (och rent av ännu längre tillbaka i tiden,

---

<sup>30</sup> Se Sohet 2001, s. 108-120. För en diskussion kring mannen med det öppna huvudet se också Groensteen 2008, s. 130ff.

till ett prenatalt tillstånd) som förvissar Viktor, först om förekomsten av en tidigare tvillingsyster, sedan om att han är det androgyna väsen som är satt till världen att skriva den Stora Romanen om Verkligheten som skall förena alla motsatser. Skakad av visionens kraft har Viktor satt sig på parkbänken för att samla sig och låta minnet sjuka in. Det är i denna bildruta som Baudoin alltså framför ynglingen placerar ett självporträtt av sig själv som liten. Mitt emot den på bänken sittande Viktor står nämligen, med fingret i munnen och tankfull attityd, pojken i kortbyxor. För den oinvidde läsaren ter han sig som en pojke vilken som helst – och därmed som en helt plausibel bild av det barn Viktor var vid tidpunkten för den erinrade scenen med flickansiktet. Bildrutan kan alltså mycket väl beskriva mötet mellan sjuttonåringen Viktor och honom själv som tioåring. Men likafullt är det naturligtvis också en bild av den unge Baudoin som, från torget i *Passe le temps*, blinkar till sin något äldre 'tvilling' Cartarescu! Bänken, minnets pendlande rörelse mellan olika facetter av jaget, skildringen av tonåringens värld av ensamhet och sexuell ambivalens liksom drömmen om allkonstverket som upphäver motsatser - överensstämmelserna mellan Baudoin anno 1982 och Cartarescu 1994 är för egenartade för att inte bli föremål för en blinkning.

Också den andra och sista förekomsten av motivet med pojken i kortbyxor infaller vid ett vägskäl i historien. Sommarlägret är äntligen slut och bussen som skall ta ungdomarna tillbaka till staden Bukarest har just lämnat herrgården och svängt ut på landsbygden. I sista stund har Viktor hunnit tillbaka in i sovsalen för att hämta sin glömda bok, Kafkas *Förvandlingen* som han under hela lägerveckan legat och läst under sömnlösa nätter. Nu sitter han och ser ut genom bussfönstret då ett ensamt träd och en ko far förbi. Kons betsel vilar i handen på... *pojken med fingret i munnen*. Textplattan ovanför bilden, vilken alltså i läsakten föregår bildavkodningen, konstaterar att Lulu sitter längst bak i bussen och att bilden av honom avtecknar sig på Viktors näthinna för att dubbelexponeras vidare genom landskapet. Men i bildrutan syns inga andra personer än Viktors profil och den lille Baudoin (med den rumänska kon som anförtrotts honom). I Cartarescus roman har Lulu visat sig utgöra ett möjligt alter ego för Viktor genom sin förmåga till könsöverskridande travesti. Och nog finns det fog för att här tolka Baudoins val att, istället för att som texten föreskriver dubbelexponera Lulus ansikte, en sista gång klippa in sitt självporträtt som liten, som en subtil påminnelse om dubbelgångarens fruktbara påverkan på en konstnärs kreativitet. I Cartarescus text dör slutligen Lulu överkörd av en spårvagn och Baudoin avslutar sin grafiska transponering av romanen med en explicit fundering över det metalitterära perspektivet och dubbelgångartemat i litteraturen. För sista gången hänvisas vi till en bildsekvens ur tecknarens eget verk, en kalk denna gång hämtad från Baudoins album från 1987, *Le Premier Voyage*, av en samlad kritikerkår läst som en allegori över det

egna uppbrottet vid 33-års ålder från den säkra kamrertillvaron på Nicehotellet till en osäker framtid som frilansande tecknare. Bildsekvensen som Baudoin nu ympar in i *Travesti* föreställer det ögonblick då albumets huvudperson, Baudoins alter ego, upplever hur en man omkommer påkördd av en bil på Promenade des Anglais i Nice bakom ryggen på honom utan att förstå att mannen är han själv. Med en lakonisk fras förklarar Baudoin nu för *Travesti*-läsaren: "Att låta sin dubbelgångare dö i en olycka för att komma närmare sig själv, det är en viktig dröm som jag använt mig av i en bok, *Le Premier Voyage* [Den första resan]."

Den litterära dubbelgångaren/tvillingen/avataren kan både besvärja Jagets mörka sidor och livets torftigaste nöd i poetiska visioner om förändring och metamorfos. Men den uppträder lika gärna som lovtal till alteriteten och drömmen om fusionen med den Andre. I Fred Vargas åttonde deckare med kommissarie Adamsberg i huvudrollen, *Sous les vents de Neptune*, med vilken jag vill avsluta denna artikel, råder ingen tvekan om att dubbelgångaren just är dubbel till sin natur.

### *Je est un autre...?*<sup>31</sup>

Frankrikes deckardrottning Fred Vargas är knappast mindre benägen än Baudoin och Cartarescu att ägna sig åt maskspel och travesteringar. Till skillnad från deras arbeten omges hennes deckarromaner dock inte av någon uttalad aura av autofiktion. På sin höjd uppvisar hennes kommissarie Adamsberg vissa likheter, som vi strax skall se, med en i verkligheten existerande person vid namn Edmond Baudoin, men någon *själv*bespeglade verksamhet av det slag vi sett hos Baudoin och Cartarescu står inte att finna i hennes deckaruniversum. Om nu inte Vargas dialog med den gode vännen Edmond Baudoins autofiktiva arbeten öppnar dörren till en magisk spegelsal förstås ...

Redan författarnamnet Fred Vargas är en mask bakom vilken gömmer sig den fysiska personen Frédérique Audoin-Rouzeau, till vardags en renommerad medeltidsforskare och arkeolog knuten till ärevördiga CNRS, den franska statens organ för spetsforskning. Under några sommarveckor varje år då hon är ledig från sin verksamhet som forskare ägnar hon sig åt att skriva deckare och detta med stor framgång sedan genombrottet med *Pars vite et reviens tard* (2001). Dubbelgångar-motivet stannar dock inte vid blotta pseudonymen för Vargas del eftersom hon själv är biologisk tvilling till en målände syster, Jo Vargas. System Jo är bildkonstnärinna och var den första av de två att anamma pseudonymen Vargas för sin offentliga persona. Hon är den skrivande Freds förtrogna, kritiker och första läsare: det är inte förrän Jo har gett klartecken

---

<sup>31</sup> "Je est un autre", d.v.s. "Jag är en annan" är ett av Rimbauds mest citerade uttalanden och härrör från "La lettre du Voyant" (1871).

som Fred anser sig kunna publicera en roman.<sup>32</sup> Joëlle Audoin-Rouzeau är född åtta minuter före Frédérique den 7 juni 1957 och det är alltså hon som tar pseudonymen Vargas 1981 efter avslutad utbildning vid L'École nationale supérieure des arts décoratifs med scenografi som specialitet.<sup>33</sup> Namnet Vargas hämtar hon från Joseph L. Mankiewicz's film *The Barefoot Contessa* från 1954 med Ava Gardner i rollen som karaktären Maria Vargas. När Frédérique – som efter ett misslyckat försök att bli serietecknare (!) lytt tvillingsystemens råd att överlåta bildmediet åt henne och istället ägna sig åt litteratur – 1986 ger ut sin första deckare *Les Jeux de l'amour et de la mort*<sup>34</sup> kan hon inte tänka sig någon annan pseudonym än den systemen valt: ”Jag kunde inte välja något annat falskt namn än min tvillingsystems falska namn! Och jag trodde aldrig att det skulle bli mer än en bok, den skrev jag bara på skoj!”<sup>35</sup> Romanen utspelar sig i konstnärsmiljöer, och den tidiga fascinationen för litteraturens systerkonst bild har uppenbarligen inte släppt sitt grepp om Fred även om hon lämnat det visuella uttrycket till tvillingsystemen Jo. De många referenserna till bildkonstnärer och bildkonstverk överraskar idag inte längre Vargasläsarna som t.ex. inte kan tänka sig kommissarie Adamsberg utan dennes karakteristiska signum: det ständiga skissandet och tecknandet, allra helst stående.<sup>36</sup>

Fred Vargas hade förstås inte haft sin plats i denna artikel om inte tvilling- och dubbelgångarmotivet sträckt sig från författarens strikt biografiska sfär också till det textinterna planet och återfunnits i utformandet av fiktionens karaktärer. Fenomen som dubbla personligheter, undflyende eller utbytbara identiteter samt rollbyten hör till Vargas återkommande rekvisita och är alltid ytterst raffinerat och komplext behandlade i hennes romaner. Men den autofiktiva dimensionen lyser med sin frånvaro. I sin nyligen utkomna monografi över deckarförfattarinnan konstaterar Guillaume Lebeau t.ex. att tvillingmotivet visserligen förekommer genomgående i verket men knappast kan beskrivas som någon besatthet: två karaktärer, Danglard och Vandoosler, är fäder till tvillingar och kommissarie Adamsberg beskriver sin yngre bror som en nästan tvilling.<sup>37</sup> Nej någon besatthet är det inte tal om; om Vargas i sin fiktion någon gång dristar sig till att säga Jag, så är det på sin höjd ’genom ombud’, vill jag mena. Den hypotes jag här vill pröva är att dialogen med tecknaren Edmond Baudoin utgör just en sådan idealisk reflektionsyta för ett

---

<sup>32</sup> Se videon *Carnets noirs: les sentiers de Fred Vargas* av Christophe Cognet, Angers : TV 10 [prod.], cop. 2001; Paris: La Huit [distrib.], 2002 (DL).

<sup>33</sup> Vargas citerad i Lebeau 2009, s. 33.

<sup>34</sup> Fred Vargas, *Les Jeux de l'amour et de la mort*. Paris: Librairie des Champs Élysées, 1986.

<sup>35</sup> Vargas citerad i Lebeau 2009, s. 57: ”Je ne pouvais pas choisir un autre faux nom que le faux nom de ma jumelle! Et je pensais ne signer qu'un seul livre, pour jouer.”

<sup>36</sup> ”Je travaille debout, sur un plan incliné, je l'ai dit. Je n'aime pas être assis, cassé en deux. C'est important.” Baudoin citerad i Sohet 2001, s. 140.

<sup>37</sup> Lebeau 2009, s. 36.

självpporträtt via rikoschett. Också hos Vargas är Rembrandt nämligen närvarande: Även om den holländske mästarens namn i *Sous les vents de Neptune* i första hand identifieras med klärobskyr-måleriet (s. 13, 24, 33), så vill jag läsa omnämmandet av Rembrandt – denna helt centrala representant för självporträttet i måleriet – som en av romanens många pusselbitar i ett jagfokuserat motivkluster där dubbelgångaren är den bärande principen.

### **Kommissarie Adamsberg – ”min egen raka motsats”**

Fred Vargas och Edmond Baudoin är alltså vänner i det verkliga livet. Bekantskapen går åtminstone tjugo år tillbaka i tiden och har som sagt också resulterat i ett professionellt samarbete genom den grafiska romanen *Les Quatre fleuves* utgiven 2000, för vilken Vargas skrev scenariot. I denna serieroman, som förärade henne priset för bästa scenario på Frankrikes prestigefulla seriefestival i Angoulême i januari 2001, är kommissarie Adamsberg för tredje gången huvudpersonen i en historia signerad Vargas. Jean-Baptiste Adamsberg blir snart författarens favoritkommissarie och hon har till dags dato ägnat honom sammanlagt tio texter: utöver den grafiska romanen sex romaner och tre noveller. I *Les Quatre fleuves* får läsarna upptäcka kommissarie Adamsbergs drag i Baudoins poetiska svartvita penselteknik bara för att finna att han onekligen liknar tecknaren själv: liten, mörk, med ett triangulärt ansikte och genomträngande blick. Det är så det kommer till allmänhetens kännedom att Edmond Baudoin mycket riktigt utgör en av Vargas förlagor för den fiktiva karaktären Adamsberg. Men både författare och tecknare vinnlägger sig skyndsamt om att nyansera bilden för kritiker och publik: ”Det är inte helt så enkelt, understryker Vargas. Visst finns det spår av Edmond i Adamsberg och jag såg inget hinder i att han lånade karaktären sina drag. Men varje karaktär är sammansatt av byggstenar hämtade från otaliga håll. I själva verket ville jag med Adamsberg skapa en hjälte som är min egen raka motsats.”<sup>38</sup>

Men nog finns det fog för att i förstone känna igen Edmond Baudoin i karaktären Adamsberg. Till kommissariens egenheter hör det ständiga tecknandet och, liksom Baudoin, tecknar Adamsberg gärna stående. Flankerad av sin hyper-intellektuelle och ständigt litteraturciterande vapendragare Danglard, är Jean-Baptiste Adamsberg utpräglad visuell till sin natur: ”Lika mödosamt som det var för honom att memorera ord, lika lätt var det för

---

<sup>38</sup> ”Ce n'est pas aussi simple que cela, tient à tempérer Fred Vargas. Il y a du Edmond en Adamsberg et je n'ai pas vu d'inconvénient à ce qu'il lui prête ses traits. Mais tout personnage est constitué de détails puisés à de multiples sources. En fait, avec Adamsberg, j'ai voulu créer un héros qui soit mon exact négatif.” (Dupuis 2007.)

honom att få bilder att fastna, som vore de småsten i mjuk jord.”<sup>39</sup> Vidare signum hos Adamsberg är hans behov av att promenera och drömma, egenheter som han delar med den verkliga Edmond Baudoin, vilken ofta betonat dem i seriealbumens självporträtt.<sup>40</sup> Kommissarien huserar visserligen på polisstationen i Paris 13:e arrondissement, men Vargas hjälte är liksom Baudoin inflyttad från södern: den fiktiva karaktären stammar från en by i Pyrenéerna (s. 24, 44, 50) medan vännen har vuxit upp i Nice med omgivande byar. Liksom Baudoin har fiktionens Adamsberg en två år yngre bror (s. 54, 56) som spelar en helt central roll i hans liv. Och det är denna broders öde som kommer att utgöra en av de huvudsakliga berättelseträdarna i vår roman, *Sous les vents de Neptune*.

*Sous les vents de Neptune* är Vargas nionde roman och den åttonde i raden av texter som har Jean-Baptiste Adamsberg som hjälte.<sup>41</sup> Det är den första och hittills enda Vargastext som är tillägnad systemen Jo, som ju är Freds förtrodda sedan debuten och den som avgör när ett manuskript är redo för publikation. I denna tillägnan placerad mellan titelblad och text framhålls tydligt tvillingskapet mellan systrarna – ”Till min tvillingsyster, Jo Vargas”.<sup>42</sup> Men här betonas också redan, som vi ser, *maskspelet*, genom att det tagna familjenamnet, pseudonymen, finns med som en konstitutiv del av presentationen.

Vi vet från en intervju med Vargas i novembernumret av *L'Express* 2001 att författarinnan redan tre år före utgivningen av *Sous les vents de Neptune* (2004) ruvar på romanen och har beslutat förlägga delar av dess handling till franska Québec dit vännen Edmond Baudoin flyttat 1999: hon anförtror den intervjuande journalisten att hon skriver på en historia som utspelar sig kring “en stig som användes av Kanadas indianer på 1600-talet”,<sup>43</sup> också kallad Champlain-stigen. På denna vandringsstig finner man under åren kring millennieskiftet ofta tecknaren Baudoin vilken, som vi vet, vistas som gästlärare i kanadensiska Hull mellan 1999-2003 och som kommer att skildra sin tid i Québec, och inte minst Champlain-stigen, i två seriealbum, *Le Chant des Baleines* (2005) och *Les Essuie-glaces* (2006). Kommissarie Adamsbergs extratextuella förbindelser med den fysiska personen Edmond Baudoin avslöjades redan 2000 i och med den grafiska romanen *Les Quatre Fleuves* där den självbiografiskt

---

<sup>39</sup>”Autant mémoriser les mots exigeait de lui un effort laborieux, autant les images s’incrustaient aisément en lui comme des cailloux dans la terre molle”. (Vargas 2004, s. 33.)

<sup>40</sup>Se också Sohet 2001 och Dupuis 2007.

<sup>41</sup>Följande andra romaner har kommissarie Jean-Baptiste Adamsberg i centrum för handlingen: *L'Homme aux cercles bleus*, 1990; *L'Homme à l'envers*, 1999; *Pars vite et reviens tard*, 2001; *Dans les bois éternels*, 2006; *Un lieu incertain*, 2008. Dessutom förekommer han i den grafiska romanen *Les Quatre fleuves* från 2000, i vilken Vargas alltså samarbetade med Baudoin, samt i novellsamlingen *Coulez la Seine* från 2002 innehållande tre noveller med teckningar av Baudoin.

<sup>42</sup>”A ma sœur jumelle, Jo Vargas”.

<sup>43</sup>Lebeau, 2009, s. 101: ”un chemin utilisé au XVII<sup>e</sup> siècle par les Indiens du Canada pour éviter les rapides.” (Intervju gjord av journalisten Éric Libiot, ”Musique noire”, *L'Express* 22 novembre 2001.)

arbetande tecknaren ger sina egna drag åt kommissarien. När Vargas strax därpå väljer att förlägga handlingen i *Sous les vents de Neptune* till kanadensiska Hull-Gatineau, som i romanen presenteras som 'tvillingorter' (*villes jumelles*) och blir spelplats för en historia där temat är det delade/dubbla jaget, är det väl knappast för att fortsätta det pågående 'självpporträttet' åt vännen Baudoin? Man kan fråga sig om det inte snarare är så att de oförblommerade referenserna till Baudoin och därmed till ett erkänt autofiktivt skrivande här istället utgör ett sätt att genom rikoschetter teckna sitt mycket diskreta självporträtt 'genom ombud' för Vargas. Vi har tidigare i denna artikel kunnat konstatera att valfrändskaperna mellan Baudoin och Cartarescu var av den arten att de kunde legitimera tecknarens beslut att skriva in sig i adaptationen av den rumänske författarens 'mest personliga roman'. På samma sätt måste överensstämmelserna mellan Vargas och Baudoin i sin tur sägas vara odiskutabla och mer än tillräckliga för att motivera en eventuell spegelfunktion från Vargas sida: hos båda hittar vi samma ursprungliga, med ett syskon delad, fascination för bilden; samma fusionella relation till ett syskon av samma kön som fortsätter att vara den förtrogna i allt... Hos Vargas är tvillingskapet biologiskt, hos Baudoin emotionellt. Och kanske är det just denna emotionella dimension, så ofta uttryckt i Baudoins autofiktiva arbete, som gör dialogen med honom så fruktbar för Vargas i arbetet med den roman som jag i fortsättningen vill betrakta som ett potentiellt samtal med det egna Jaget och tvillingen i henne.

### ***Sous les vents de Neptune* – den åttonde Adamsberg och uppdragandet av en 'tvillingbror'**

Adamsberg må påstås vara Vargas "egna raka motsats", författarinnan förser honom inte desto mindre i *Sous les vents de Neptune* med en yngre bror som hon låter kommissarien beskriva som en nästan tvilling. Övriga överraskningen är total, såväl för läsaren som för kommissariens vapendragare Danglard: "Er bror? Jag trodde bara ni hade fem systrar" (s. 56). I denna åttonde Adamsbergberättelse uppdragas alltså vad som är ett tidigare dolt kapitel i kommissariens förflutna när det visar sig att Adamsbergs existens sedan trettio år tillbaka präglas av den yngre broderns tragiska öde i tonåren, ett öde som Vargas hjälte burit med sig som en konstitutiv del av det egna jaget (s. 32). Här förnekar sig inte deckarförfattarinnan Vargas och vi kliver över tröskeln till en mästertligt utmejslad fiktiv intrig som kort kan resumeras så här: Med bara två år mellan sig har bröderna Jean-Baptiste och Raphaël Adamsberg vuxit upp i Le Béarn i Pyrenéerna lika nära som tvillingar: "[han var som en] nästan tvilling, vi var lika



oskiljaktiga som två fingrar på handen”,<sup>44</sup> säger kommissarien. Bröderna delar passionen för teckning, får vi veta (s. 216). Vargas tvekar inte att låta sin huvudperson tillägga: ”Jag älskade min bror mer än mig själv”,<sup>45</sup> en fras som vi har sett vännen Baudoin sex år tidigare göra till sin i det självbiografiska seriealbumet *Piero*, då formulerad som en fråga: ”Kan man våga skriva att man älskar någon mer än sig själv? När min bror skrattade, skrattade hela världen.”<sup>46</sup> I Vargas fiktionsbygge förlorar ’tvilling’-bröderna Raphaël och Jean-Baptiste Adams-berg varandra ur sikte efter tonåren utan att de starka banden dem emellan någonsin klipps. Läsaren får veta att den yngste brodern, Raphaël, som 16-åring upplevt en tragedi: hans gravida flickvän Lise hittas mördad i skogen med märken av en treudd och på mordvapnet som återfinns bredvid henne syns Raphaëls fingeravtryck. Övertygad om Raphaëls oskuld har den två år äldre Jean-Baptiste skaffat undan vapnet och försett brodern med ett falskt alibi: ”Jag älskade min bror mer än mig själv. Tror ni jag skulle låta honom åka dit?” (s. 58). Raphaël undslipper på så vis straff men måste hädanefter, drabbad av minnesförlust under mordkvällen, leva med tvivlet om vad som verkligen hände och frågan om han kan ha dödat Lise i ett anfall av monstruös galenskap. Storebror Jean-Baptiste misstänker istället att dådet utförts av en åldrad domare som lever ensam i ett slottsliknande hus, men de bevis han presenterar är inte tillräckliga, varken för domstolen eller för brodern. Som nybliven polis, och med tiden kommissarie, ägnar Adamsberg de närmaste fjorton åren åt att följa den misstänkte domaren, som vid varje förflyttning byter identitet, i hasorna. Dennes rutt genom Frankrike flankeras av åtta mord utan att det går att binda honom till ett enda innan han en dag avlider 1987. Men så plötsligt, femton år efter domarens påstådda död, dyker nya mordoffer upp med identiska märken efter samma treudd, och Raphaëls historia rullas åter upp för Adamsberg. Och som av en händelse kallas kommissarien till det kanadensiska Hull i det fransktalande Québec, inte långt från den plats där brodern nu lever som taxikörande tecknare.

Vargas *Sous les vents de Neptune* kommer att utveckla sig till en historia om ställföreträderskap, om bröder som står varandra så nära att den ene inte bara vittnar för den andre utan slutligen också handgripligen ersätter den andre, både till det yttre och till det inre. Jean-Baptiste och Raphaël är varandra så lika ännu när de återses efter 30 år att de, klädda i identiska mörka kostymer, enkelt kan uppträda i varandras ställe men också, vad värre är, uppleva varandras extrema utsatthet såväl i den egna kroppen som i själen. Beredskapen till

---

<sup>44</sup> Vargas 2004, s. 56 : ”Un presque jumeau, comme les deux doigts de la main.”

<sup>45</sup> *Ibid.*, s. 58 : ”J’aimais mon frère mieux que moi-même” och, kursiverat, ”J’aimais mon frère mieux que moi-même”, s. 64.

<sup>46</sup> Baudoin 1998, s. 111 : ”Peut-on oser écrire qu’on aime quelqu’un plus que soi-même? Quand mon frère riait le monde entier riait.”

växlande, utbytbara identiteter är en helt väsentlig tråd i den historia som vävs i *Sous les vents de Neptune*. Den travesterande överträdelsen, förvandlingen, metamorfosen är en minst lika bärande princip i Vargas deckare som den var ett fundamentalt tema i Cartarescus postmoderna roman *Travesti*.

Hos Vargas gestaltas denna dubbla identitetstematik inte bara genom brödernas fusionella relation (han var som ”en nästan tvilling, vi var oskiljaktiga som två fingrar på handen”<sup>47</sup>), utan också genom den mystiske domarfiguren som efter varje rituellt mord försvinner för att dyka upp igen på annan plats under en ny variant av sin ursprungliga identitet – med andra ord som ständigt både densamme och en annan. Men också språkligt tematiseras dubbelgångar/tvillingmotivet genom en franska som är både främmande och lik den som läsaren är van vid. Handlingen är som sagt förlagd bl.a. till Hull, en liten stad med drygt 60 000 invånare belägen mitt emot huvudstaden Ottawa på andra sidan Outaouaisfloden. Förutom att vara *tvillingstad* till Gatineau och den stad där vännen/alter egot Edmond Baudoin var bosatt åren kring millennieskiftet, är Hull också en stad i det fransktalande Québec. Här talas kanadensisk franska, ett språk både likt och olik den europeiska franskan. Till talspråkets egenheter hör vad som för en oinvigd kommer att te sig som en förväxling av personliga pronomen. Pronominala travestier och glidningar är teman som på olika nivåer skall undersökas genom hela romanen och som den vackra Noëlla med sitt schizofrena språk kanske är den första karaktären att uppmärksamma läsaren på (s. 139, s. 148, s. 173f, s. 179f). Övergiven av sin kanadensiska kärlek som hon följt till denna nya kontinent, sitter den unga fransyskan Noëlla vid Champlainstenen på indianstigen längs floden Outaouais en dag då Adamsberg kommer förbi. Flickan har av en gammal indian blivit spådd att hon här vid floden skall träffa sin ”andra hälft” som skall ta henne tillbaka hem och tror att Adamsberg är denna hälft. Noëlla, som är nästan ifrån sig av kärlekssorg, talar halvt i gåtor och har den språkliga egenheten att hon omväxlande talar om sig själv i första och i tredje person: Än är hon ”jag”, än ”hon”. Hennes jagspaltning ger därmed relief åt en *tredje* person och fogar sig till det motivkluster i romanen som utforskar föreställningen om en främling som gör intrång i personligheten, ett kluster till vilket kan räknas både Raphaëls skräck inför sig själv som potentiell 16-årig mördare och domarens ständiga identitetsbyten. Men att leken med pronomen i högsta grad också – eller kanske *framför allt* – inbegriper den andra personens ”du”, anar läsaren som bevittnar den successivt allt starkare spegelfunktionen i skildringen av jaget och duet i Jean-Baptistes och Raphaëls brödraskap. De två bröderna är varandras spegelbilder, identiska och olika på samma gång. Den franska som talas på den kontinent där Adamsberg äntligen efter trettio år skall återfinna sin nästan-

---

<sup>47</sup> Vargas 2004, s. 56 : ”Un presque jumeau, comme les deux doigts de la main.”

tvillingbror har egenheten att framhålla frågepartikeln *tu* i talspråkets interrogativa satser. Det är en partikel som visserligen härrör från den folkliga frågepartikeln *ti* i franskan vilken har uppstått till följd av den fonetiska sammandragningen av verbändelsen -t i tredje person och pronomenet *il* (som i *faut-il*), med tiden omvandlad till ljudsekvensen /ty/.<sup>48</sup> Men den sammanfaller ljudmässigt med det personliga pronomenet för andra personen singularis *tu* [”du” på svenska] varmed den ofta förväxlas av lyssnare som inte är tidigare bekanta med denna egenhet i muntlig kanadensisk franska. Av sådana lyssnare uppfattas frågepartikeln *tu* i en fråga som ”Tu vas-*tu* faire quoi ce soir?” (s. 144) [Vad skall du göra ikväll?] alltså som en dubblering av andra personens pronomen ”tu” [på svenska: du].<sup>49</sup> Längre växlar exemplen med frågepartikeln i romanen mellan subjektet *tu* och tredje personens *il/ça* [på svenska: ”han/det”].<sup>50</sup> Men så plötsligt uppträder ett subjekt i första person singularis och vi har ett exempel på en lingvistisk transponering av romanens jag-du-bespeglning: ”Je peux-*tu* te donner un conseil?” (s. 152) [Får jag ge dig ett råd?]. Också en andra förekomst hinns med – ”J’avais-*tu* pas dit qu’on pognerait ce maudit?” (s. 420) [Sa jag inte att vi skulle ta den jäkeln?] – innan det är dags för Adamsberg att själv anamma sina kanadensiska kollegors muntliga egenhet och genom ett *felaktigt* bruk av frågepartikeln framhålla dess likhet med det personliga pronomenet: På den kanadensiske kollegans fråga: ”C’est le seul témoin, tu comprends-*tu*?” (s. 422) [Han är enda vittnet, förstår du?] svarar han nämligen helt ogrammatiskt: ”Je-comprends-*tu*, mais l’as-tu trouvé?” (*ibid.*) [Jag förstår *du*, men har du hittat honom?]. Att kommissarien mycket väl har integrerat den semantiska finess som ligger dold i romanens bruk av frågepartikeln visar han tydligt för läsaren några sidor senare. Kort efter förekomsten av frasen ”Tu me suis-*tu*?” (s. 438) [Följer du med?] – som vid det här laget hos läsaren måste aktivera både det grammatiskt relevanta verbet *suivre* [följa] och det – tematiskt relevanta – verbet *être* [vara] och därmed satsen ”je suis” [jag är] – besvarar han nämligen i slutscenen (s. 439) sin bror Raphaëls fras ”Je vais au village, Jean-Baptiste” [Jag åker hem till byn, Jean-Baptiste] med de underbara orden ”Je te suis” [Jag följer med dig/är du].

<sup>48</sup> Marc Picard konstaterar i artikeln ”Clitics, affixes, and the evolution of the question marker ’tu’ in Canadian French” (1991) att den kontinentala franska versionen *ti* är ”moribund” men att ”its offshoot *tu* is alive and well in Canadian French, the construction subject + verb + *tu* having become the most usual way of formulating yes-no questions in this dialect” (s. 179). I sin artikel förklarar Picard hur partikeln uppstått och menar att den grammatiskt bäst klassificeras som ett suffix.

<sup>49</sup> Min kursivering. Också i de följande exemplen är kursiveringen min.

<sup>50</sup> Bland romanens otaliga exempel kan nämnas; ”Tu veux-tu qu’on gosse autour toute la nuitte?” (s. 111); ”Pourquoi tu portes-tu deux montres?” (s. 135); ”Ça te gêne-tu pas que je m’assoie?” (s. 136); ”Ça se peut-tu?” (s. 140); ”Ça va-tu mieux?” (s. 192); ”Tu l’aimais-tu à ce point ce frère?” (s. 239); ”Tu voulais-tu le venger?” (s. 239); ”Tu comprends-tu?” (s. 423); [T]u suis-tu?” (s. 426) Också några förekomster med subjektet i andra person pluralis dyker upp: ”Vous avez-tu besoin d’aide?” (s. 189); ”Vous l’avez-tu pognez au moins?” (s. 192).

Sammanblandningen av personliga pronomina utgör en av romanens bärande principer, såväl på ett tematiskt som på ett lingvistiskt plan. Det schizofrena spelet med personliga pronomen som via diegesens tematik kring dubbla identiteter löper genom hela texten förstärks alltså också på formnivå. Det är ingen slump att handlingen i *Sous les vents de Neptune* till stor del är förlagd till fransktalande Québec med dess kanadensiska franska, både identisk och olik den europeiska franskans. Det är här, i symboliska Hull, som Adamsberg återser sin förlorade tvillingbror Raphaël, den bror för vilken han – precis som berättaren Edmond i Baudoins seriealbum *Piero* och, kan man anta, Fred Vargas för systemen Jo – utgör en andra hälft, både lik och olik.

Att Vargas laborerar med denna självbespeglade dimension i *Sous les vents de Neptune* antyder slutligen också förekomsten av ordet tvillingar i femininum och dess strategiska bruk i berättelsen. På franska heter tvillingbröder *jumeaux*, medan tvillingsystrar kallas *jumelles*. *Jumelles* är också ordet för ”kikare”, det optiska instrument som tillåter att se närmare på en sak, och i förekommande fall, att avge vittnesmål som friar (och kanske själsligt be-friar) en oskyldig. Det skall nämligen visa sig att det i denna historia om tvillingbröder (*jumeaux*) finns ett par räddande *jumelles* som en skogsvaktare riktar mot den stig där den berusade Adamsberg är på väg hemåt under en nattlig promenad i just det ögonblick då han blir nerlagen av domaren. Skogsvaktarens vittnesmål friar inte bara kommissarien från misstanken om brott, utan också från den vanvettiga skrällen att bebos av en främmande mörk sida som skulle göra honom, och därmed också brodern Raphaël, kapabel till fruktansvärda illdåd (s. 422). Att den feminina kikarblicken rymmer ett tvilling-systeröga fullt av blidhet och klokhets har läsaren redan kunnat bli varse vid en tidigare förekomst i texten av termen *jumelles*. Då hölls nämligen kikaren diskret riktad mot de två brödernas första möte på trettio år i ett kafé i Detroit och vilade i händerna på Adamsbergs goda fe, den jättelika poliskvinnan Violette Retancourt som assisterar Adamsberg på hans resa och som med sin snabbtänkhets, intelligens och påhittighet blir hans räddning. Scenen (s. 253f), där ett par dolda *jumelles* alltså i hemlighet tittar på ett par *jumeaux*, är i sig ett kondensat och en lekfull bild av den självbespeglings ’genom ombud’ som jag har föreslagit äger rum i Vargas text.

Fred Vargas skriver knappast in sig i någon autofiktiv rörelse, men hennes dialog med vännen Edmond Baudoins textuniversum verkar tillåta henne att via rikoschetter ägna sig åt en indirekt självbespeglings, där skuggan av en syster utan tvekan måste betraktas som konstitutiv för bilden av det egna jaget och konstnärskapet. Romanens lek med identiteter och personliga pronomen och de återkommande blinkningarna till Baudoins autofiktiva värld inte bara förser Vargas med ett effektivt fundament för ett oerhört spännande fiktionsbygge, utan tillåter samtidigt författarinnan att undersöka litteraturen som en naturlig

plats för ett produktivt maskspel, där Jaget kanske bäst låter sig förstås i ljuset av ett annat Jag. För om romanpakten är orubbad för den Vargasläsare som inte är bekant med Baudoins arbete eller känner till den nära relationen mellan tecknare och deckarförfattarinna, så öppnas samtidigt möjligheten för en informerad läsare att tolka de intertextuella ekona som en invit i riktning mot en biografisk läsning. Men en sådan har nog mindre funktionen att rikta strålkastarljuset mot den egna personen Vargas än att belysa själva litteraturens värld som en intertextuell spegelsal där pakten alltid är dubbel, där figurerna alltid är både och, både lika och olika verklighetens. Så om navelskådandet inte ligger för Vargas så behandlar hon i *Sous les vents de Neptune*, inte olikt Baudoin och Cartarescu i sina respektive genrer, temat identitet på ett sätt som kommer att framhålla konsten, och kanske i synnerhet fiktionen, som en plats för ett ständigt pågående utforskande av människan och hennes många facetter. Kanske är den förenande länken mellan våra tre författare just 'självpporträttet med universell giltighet' som Baudoin talar om med sådan glöd. Dess förutsättning är en viss föreställning om vad konst och litteratur är och hur dessa verksamheter förhåller sig till betraktarens eller läsarens verklighet. Oaktat att de arbetar i olika genrer tycks våra tre författare alla ansluta sig till en konstsyn som inte bara tillåter dem att inte göra skillnad mellan text och värld i sitt kreativa arbete utan dessutom, när det passar dem, använda ett annat samtida konstnärskap som råmaterial. De handskas med andras (auto)fiktiva världar som rum vilka som helst, som man kan gå in i och ut ur efter behag, och därifrån plocka element att återbruka, omstöpa, vidareutveckla i en ständigt pågående dialog om vad det är att vara människa.

Om min läsning av Vargas håller, så närmar sig alltså även denna deckarförfattarinna, vars verk i första hand knappast orienterar oss mot någon självbiografisk läsning utan omgående etablerar en tydlig fiktionspakt med läsaren, den dubbelhet som Baudoin och Cartarescu i sin tur öppet laborerar med inom sina respektive genrer. Edmond Baudoin bedyrar att samma mängd fantasi tas i anspråk oavsett om han skriver en självbiografisk berättelse eller en uppenbart fiktiv historia.<sup>51</sup> Cartarescu kallar *Travesti* sin mest intima skapelse men förser den likafullt med genrebeteckningen roman. Textens hallucinatoriska, fantastiska inslag, liksom antydningarna om mental sjukdom och schizofreni hos både den äldre och yngre upplagan av författarjaget talar i riktning mot fabulerande och en helt imaginär pakt; men å andra sidan orienterar den metalitterära konstruktionen, tillsammans med intervjuer där Cartarescu understryker det starkt personliga i texten (och rent av möjligheten att det skulle finnas en nu död tvillingbror), samtidigt läsaren mot en biografisk

---

<sup>51</sup> Sohets monografi över tecknaren (2001, s. 39-51) diskuterar också Baudoins serier i termer av "självbiografisk fiktion".

läsning. Med såväl inomtextuella som utomtextuella medel osäkras karaktärernas fiktiva natur för läsarna i både Cartarescus och Baudoins arbeten. De ontologiska gränsernas upplösning mellan värld och bok är ju också hos Cartarescu själva temat och – om man skall ta berättaren på orden – rent av målet för romanprojektet i sig. Också Baudoin tänker sig verkligheten som en textväv i stora stycken, och vår självförståelse som ett resultat av de berättelser vi är genomkorsade av. Individerna, Jaget, kan inte förstås annat än som ett ständigt föränderligt sammelsurium av texter och möten, som en alteritet. Därför är självporträttet heller aldrig avslutat utan ett ständigt pågående arbete, genomkorsat av nya texter och möten. Och drömmen om det slutgiltiga förklarande totalkonstverket tryggt utom räckhåll.

### **Bibliografiska referenser**

- Baudoin, Edmond (1982), *Passe le temps*. Paris: Futuropolis.
- Baudoin, Edmond (1984), *Un Flip Coca*. Paris: Futuropolis.
- Baudoin, Edmond (1987), *Le Premier Voyage*. Paris: Futuropolis.
- Baudoin, Edmond (1993), *La Mort du peintre*. Nice: Z'Éditions.
- Baudoin, Edmond (1995a), *Chagrins d'encre*. Nice: Z'Éditions.
- Baudoin, Edmond (1995b), *Embruns*. Nice: Z'Éditions.
- Baudoin, Edmond (1995c), *Éloge de la poussière*. Paris: L'Association.
- Baudoin, Edmond (1995d), *Made in U.S.* Paris: L'Association.
- Baudoin, Edmond (1996), *Terrains vagues*. Paris: L'Association.
- Baudoin, Edmond (1997), *Le Portrait*. Paris: L'Association.
- Baudoin, Edmond (1998), *Piero*. Paris: Seuil.
- Baudoin, Edmond (2002), *Questions de dessin*. Paris: L'An2.
- Baudoin, Edmond (2003), *Les Yeux dans la mer*. Paris: Dupuis.
- Baudoin, Edmond (2004), *Araucaria*. Paris: L'Association.
- Baudoin, Edmond (2005a), *Couma Acò*. Paris: L'Association.
- Baudoin, Edmond (2005b), *Le Chant des baleines*. Paris: Dupuis.
- Baudoin, Edmond (2005c), *La Musique du dessin*. Paris: L'Association.
- Baudoin, Edmond (2006), *Les Essuie-glaces*. Paris: Dupuis.
- Baudoin, Edmond (2007), *Travesti (de Mircea Cartarescu)*. Paris: L'Association.

- Baudoin, Edmond (2008), *L'Arleri*. Paris : Gallimard.
- Baudoin, Edmond och Vargas, Fred (2000), *Les Quatre fleuves*. Paris: Viviane Hamy.
- B., David (1996-2003), *L'Ascension du haut mal*. Paris: L'Association.
- Cartarescu, Mircea (1995), *Lulu*. Paris: Éditions Austral. Översatt till franska av Hélène Lenz.
- Cartarescu, Mircea (1998), *Travesti*. Oslo: Bokvennen. Översatt till norska av Steinar Lone.
- Cognet, Christophe (2001), *Carnets noirs: les sentiers de Fred Vargas*, TV 10 (Angers) [prod.], cop. 2001 ; Paris : La Huit [distrib.], 2002 (video).
- Dupuis, Jérôme (2007), "On a retrouvé le commissaire Adamsberg", notis i *Lire* publicerad 2007-04-01, tillgänglig på nätet på :  
[http://www.lexpress.fr/culture/livre/on-a-retrouve-le-commissaire-adamsberg\\_812119.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/on-a-retrouve-le-commissaire-adamsberg_812119.html).
- Duras, Marguerite (1984), *L'Amant*. Paris: Minuit.
- Eisner, Will (1978), *A Contract with God*. New York: Baronet Books.
- Groensteen, Thierry (ed) (2003), *Artistes de bande dessinée. Conversations*. Paris: Éditions de L'An 2.
- Groensteen, Thierry (2008), *En Chemin avec Baudoin*. Montrouge: Éditions PLG.
- Lagerwall, Sonia (2010) "La rencontre Vargas et Baudoin. Le roman graphique *Les Quatre fleuves*", i *Actes du XVII<sup>e</sup> Congrès des romanistes scandinaves*, Tampere: Tampere University Press, s. 715–729, tillgänglig på <http://tampub.uta.fi/english/tarkennettu.php>.
- Lebeau, Guillaume (2009), *Le Mystère Fred Vargas*. Paris: Gutenberg.
- Persson, Malte (2002), "Fjärilen och spindeln – intervju med Mircea Cartarescu", i elektronisk version på <http://www.apolloprojektet.com/texter/fjarilen-och-spindeln-intervju-med-mircea-cartarescu/>
- Picard, Marc (1991), "Clitics, affixes, and the evolution of the question marker 'tu' in Canadian French", *Journal of French Language Studies*, sept. 1991, vol. 1, n° 2, s. 179-187.
- Vargas, Fred (1986), *Les Jeux de l'amour et de la mort*. Paris: Librairie des Champs Élysées.
- Vargas, Fred (2001), *Pars vite et reviens tard*. Paris: Viviane Hamy.

- Vargas, Fred (2004), *Sous les vents de Neptune*. Paris: Viviane Hamy.
- Rabe, Annina (2007), "Lågmäld man med stor prosa", intervju med Mircea Cartarescu i *Svenska Dagbladet* (*Under strecket*, 4 maj 2007), nätversion: [http://www.svd.se/kulturnoje/nyheter/lagmald-man-med-stor-prosa\\_224431.svd](http://www.svd.se/kulturnoje/nyheter/lagmald-man-med-stor-prosa_224431.svd).
- Robbe-Grillet, Alain (1984-1994), *Romanesques*. Paris: Minuit.
- Robbe-Grillet, Alain (1985), *Le Miroir qui revient*. Paris: Minuit.
- Robbe-Grillet, Alain (1991), "Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi", i Contat, Michel (red.), *L'auteur et le manuscrit*. Paris: PUF, s. 37–50.
- Sarraute, Nathalie (1983), *Enfance*. Paris: Gallimard.
- Satrapi, Marjane (2000-2003), *Persepolis*. Paris: L'Association.
- Simon, Claude (1989), *Acacia*. Paris: Minuit.
- Sohet, Philippe (2001), *Entretiens avec Edmond Baudoin*. Saint-Egrève: Mosquito.
- Trondheim, Lewis (1995), *Approximativement*. Paris: Cornélius.
- Trondheim, Lewis (2001-2003), *Carnet de bord*. Paris: L'Association.