HAL
open science

Langues choisies, langues sauvées: poétiques de la résistance

Christine Meyer, Paula Prescod

To cite this version:

Christine Meyer, Paula Prescod (Dir.). Langues choisies, langues sauvées: poétiques de la résistance. Königshausen & Neumann, 81, 442 p., 2017, Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Hans-Jürgen Lüsebrink; Manfred Schmeling; Christiane Solte-Gresser, 978-3-8260-6112-7. hal-03632636

HAL Id: hal-03632636

https://u-picardie.hal.science/hal-03632636

Submitted on 8 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Christine Meyer / Paula Prescod (dir.)

—

Langues choisies, langues sauvées

SAARBRÜCKER BEITRÄGE ZUR VERGLEICHENDEN LITERATUR- UND KULTURWISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Manfred Schmeling und Christiane Solte-Gresser
(Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft)

unter Mitarbeit von

Hans-Jürgen Lüsebrink
(Romanische Literaturwissenschaft / Interkulturelle Kommunikation)

und

Klaus Martens
(Nordamerikanische Literatur und Kultur)

Band 81 — 2018

Langues choisies, langues sauvées

Poétiques de la résistance

dirigé par
Christine Meyer
Paula Prescod

Königshausen & Neumann

Illustration de couverture:
Ibticem Mostfa, *Ce qu'encore taisait Ariane*, 2016, 75 x 115 cm,
technique mixte sur toile, 7e volet de la série *Labiles labyrinthes*,
collection privée de l'artiste.
Umschlagabbildung:
Ibticem Mostfa, *Ce qu'encore taisait Ariane*, Mischtechnik, 2016,
Privatbesitz der Künstlerin.

Ouvrage publié avec le soutien du Centre d'Études des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires (CERCLL, EA 4283) et de la Commission de la Recherche de l'Université de Picardie Jules Verne (Amiens).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2018
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlag: skh-softics / coverart
Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany
ISBN 978-3-8260-6112-7
www.koenigshausen-neumann.de
www.libri.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Sommaire

Remerciements 9

Christine Meyer
Introduction 11

1. Pour une poétique de la résistance : littérature et pluralité linguistique

Lise Gauvin
Penser/parler la langue ou des mille manières de décrire/
d'écrire le réel 37

Charles Forsdick
La littérature comme zone de traduction 59

2. S'approprier la langue de l'autre, réadopter une langue aliénée : l'écriture en contrebande

Eva Voldřichová Beránková
Écrire contre l'oubli : les spécificités de la littérature yiddish
de Montréal 75

Katja Schubert
Sourd-muet et sans original : *Peut-être Esther* de Katja Petrowskaja,
ou écrire après la fin de la littérature juive-allemande 89

Bernard Banoun
« À la lumière de la nouvelle langue ». Présence-absence de la langue
slovène dans *L'Ange de l'oubli* et *long transit* de Maja Haderlap 107

Francesca Belviso
Pavese traducteur de Nietzsche, ou comment un écrivain *apolitique*
choisit la langue de l'ennemi (1940–1945) 125

3. L'étranger de l'intérieur, ou la place des langues minorées dans la nation et à ses marges

Mathilde Sempé
La place de la langue bretonne dans l'ordre des légitimités culturelles : édition et institutionnalisation d'une langue régionale (1970–2000) 141

Julie Auger
Revitalisation, variation et purisme dans le développement d'un standard littéraire : le cas du picard 155

Alain Dawson
L'invention du picard chez Ivar Ch'Vavar. La recherche de la langue authentique comme *logothesis* 173

Paula Prescod
L'engagement linguistique de l'écrivain antillais dans un univers créolophone 185

4. Trouver sa voix en situation liminale : entre le national et le continental

David Simo
La littérature africaine et la question de la langue.....201

Ernesto Mächler Tobar
Quelle langue parle l'Indien ? Langues imposées, langues revendiquées dans le théâtre colombien.....215

Marcos Eymar
(Dé-)figurer la langue : Xul Solar, César Moro et la quête de la langue latino-américaine perdue 231

Kevin Perromat
Luis Humberto Crosthwaite : les soucis d'une langue impropre et *puro border* 247

5. Travailler la matière : des langues qui prennent corps

Adam Stephenson
Langue, style et voix dans *Kanthapura* de Raja Rao.....263

Marilyne Brun
Oralité et résistance dans la littérature aborigène australienne.....279

Bertrand Masquelier
Façons de parler, de dire et d'écrire : le calypso dans la littérature caribéenne anglophone.....295

Sarah Gröning
La poétique de résistance dans l'œuvre tardive d'Édouard Glissant.....311

Katrien Lievois
Surconscience linguistique et ironie. Poétiques de la résistance de l'écrivain francophone au Maghreb et en Afrique subsaharienne.....327

6. Faire bouger les lignes : poétiques de la perturbation

Sándor Kálai
« Tout homme est né pour écrire un livre ». Trajectoire et figuration romanesque : le cas d'Agota Kristof.....343

Linda Koiran
Tracer sur le blanc, le noir. Réflexions fragmentaires à propos du roman *Anatomie d'une nuit* d'Anna Kim.....357

Georges Bê Duc
Pour une langue de l'essai : la réforme du chinois, de Hu Shi à Zhou Zuoren.....369

Audrey Faulot et Fanny Martin
Langue répudiée, langue assumée : les choix linguistiques du narrateur dans le *Cleveland* de Prévost 385

Camille Guyon-Lecoq
Inventer une langue pour en sauver une autre : le *Télémaque* de Fénelon.....397

Les auteurs 417

Index des notions 425

Index des personnes 429

Index des langues.....439

Remerciements

Nous tenons à exprimer notre gratitude envers toutes les personnes et institutions qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation du présent ouvrage.

Notre reconnaissance va en premier lieu aux auteurs qui nous ont confié leurs travaux en se prêtant aux aléas de la procédure d'évaluation, et parfois de la traduction.

Nous remercions également les 22 membres anonymes du comité de lecture pour l'aide précieuse qu'ils nous ont apportée en mettant gracieusement à notre disposition leur expertise, leur temps et leur énergie afin d'examiner les textes soumis et de contribuer à leur amélioration.

Cet ouvrage n'aurait pu voir le jour sans le soutien financier de l'Université de Picardie Jules Verne et du Centre d'Études des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires (CERCLL) : qu'ils soient remerciés de la confiance qu'ils nous ont accordée.

Nous avons aussi une dette à l'égard de tous ceux qui ont participé aux diverses étapes de la préparation, à commencer par les collègues qui ont pris part, en mai 2016 à Amiens, au colloque international à partir duquel a été conçu ce projet. Nos remerciements vont en particulier aux participants dont les communications n'ont pas pu, pour des raisons diverses, déboucher sur une contribution figurant dans l'ouvrage. Merci également aux membres de notre comité scientifique : Marie-Françoise Melmoux-Montaubin de l'Université de Picardie Jules Verne (Amiens), Isabelle Constant de l'Université des West Indies Cave Hill (Barbade), Murat Demirkan de l'Université de Marmara (Istanbul), Elena Galtsova de l'Université d'État des sciences humaines de Russie (Moscou) et Manfred Schmeling de l'Université de la Sarre (Sarrebruck), ainsi qu'aux organismes dont les subventions ont permis la tenue de ce colloque : le Service des Affaires Culturelles de l'Université de Picardie Jules Verne, la Délégation générale à la langue française et aux langues de France (DGLFLF), l'Agence universitaire de la Francophonie (AUF) et l'Office allemand d'échanges universitaires (DAAD).

Enfin, nous tenons à exprimer notre vive reconnaissance à Ibticem Mostfa pour avoir mis gracieusement à notre disposition l'une des œuvres de son cycle polyphonique *Labiles labyrinthes*, « Ce qu'encore taisait Ariane », pour illustrer la couverture de l'ouvrage.

Christine Meyer et Paula Prescod

CHRISTINE MEYER

Introduction

1. Langue, culture, nation

Longtemps considérés comme spécifiques à certaines communautés linguistiques ou trajectoires individuelles, les phénomènes de multilinguisme et de plurilinguisme[1] concernent aujourd'hui la majeure partie de l'humanité, et ils sont indubitablement amenés à s'étendre encore. Cette visibilité nouvelle tend à occulter le fait que leur existence effective n'a jamais été marginale et que c'est au contraire l'homogénéité linguistique, liée à l'émergence des nations modernes et du nationalisme, qui est relativement récente.

Dans le domaine littéraire également, le plurilinguisme est le plus souvent envisagé, du moins pour ce qui est du monde occidental, à partir de cas particuliers célèbres (Nabokov, Beckett, Semprún, Kundera...), ce qui incline à corroborer son statut d'exception. Là aussi, la reconnaissance du phénomène est obstruée par la vision sélective que nous ont inoculée, d'une part, le concept de langue nationale,[2] d'autre part, l'historiographie littéraire née sous le signe du nationalisme politique tel qu'il s'est affirmé au cours du XIXe siècle. Tout comme celle de langue nationale, la notion de littérature nationale est une construction historique récente et jusqu'à un certain point artificielle. Comme le rappelle l'historien Eric Hobsbawm, les langues elles-mêmes ne se sont véritablement constituées comme entités homogènes, séparées par des frontières étanches, qu'en devenant « na-

---

1 Selon la distinction établie par la Division des Politiques linguistiques du Conseil de l'Europe, « multilinguisme » désigne la coexistence sur un même territoire de plusieurs variétés linguistiques, tandis que « plurilinguisme » désigne le répertoire de variétés linguistiques que peuvent utiliser des locuteurs individuels. Voir Beacco, Jean-Claude et Michael Byram, *Guide pour l'élaboration des politiques linguistiques éducatives en Europe : De la diversité linguistique à l'éducation plurilingue*, version finale de 2017 [en ligne, consulté le 02/04/2017] : <www.coe.int/lang/fr>. Dans le langage courant, les deux termes sont toutefois employés indifféremment pour désigner « l'état d'un individu ou d'une communauté qui emploie concurremment plusieurs langues » (*Trésor de la langue française*).

2 Ce concept ne s'est concrétisé qu'à partir de la généralisation de l'instruction primaire, ce qui en France n'a été le cas pour les garçons qu'à partir de 1833 avec la loi Guizot, étendue aux filles en 1936. Malgré l'importance qu'a revêtue le français pour la construction du concept de « France » postrévolutionnaire, seuls 50 % des Français parlaient cette langue en 1789, et seuls 20% étaient alors totalement francophones. Voir Hobsbawm, Eric, *Nations and Nationalism since 1780 : Programme, Myth, Reality,* Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

tionales »,[3] et le choix d'une langue appelée à accéder à ce statut a rarement été pragmatique.[4] Au cours de ce processus, qui a fait de la langue un enjeu politique de plus en plus important pour les États-nations, la revendication d'une identité linguistique a acquis pour nombre d'individus dans le monde le statut d'un choix sociétal ou même idéologique. Pour les écrivains, la décision d'écrire dans une langue plutôt que dans une autre, si elle est le plus souvent dictée par des considérations pratiques, dans la mesure notamment où le marché du livre les engage généralement à se cantonner à une langue homogène et non métissée, n'en relève pas moins d'une initiative dont la portée politique peut être considérable.

Si l'on tente de prendre du recul par rapport à cette détermination nationale des langues, il apparaît que la représentation qu'on a communément de l'ancrage culturel d'un texte n'est nullement objective mais relève jusqu'à un certain point du trompe-l'œil.[5] Cette perception biaisée est imputable en premier lieu au fonctionnement de l'institution littéraire, qui non seulement incite les écrivains à écrire une langue « pure » mais classe en outre leurs productions selon des critères linguistiques et/ou nationaux. Au niveau de l'étude scientifique des textes, l'illusion est entretenue par le poids de traditions disciplinaires dominées par les historiographies nationales, qui sous-tendent à ce jour l'enseignement de la littérature dans les établissements scolaires et universitaires. Enfin et surtout, elle est favorisée par l'évidence de l'identité linguistique d'un texte. Or cette évidence a beau être patente dans l'immense majorité des cas, elle ne permet pas pour autant de conclure à la localisation culturelle de ce texte, dont elle n'est jamais qu'un indicateur parmi d'autres.[6]

La réflexion sur l'écriture littéraire à la croisée des langues oblige donc tout d'abord à repenser la notion même de langue : qu'est-ce au fond qu'une langue, si on ne la cantonne pas au critère national ? Les parlers locaux, les dialectes, les patois, les jargons spécialisés, les idiolectes sont-ils des langues ? Existe-t-il seulement des limites claires entre les langues, par-delà et à l'intérieur des frontières nationales ? Comme l'ont montré,

---

3 « National languages [...] are the opposite of what nationalist mythology supposes them to be, namely the primordial foundations of national culture and the matrices of the national mind. They are usually attempts to devise a standardized idiom out of a multiplicity of actually spoken idioms, which are thereafter downgraded to dialects, the main problem in their construction being usually, which dialect to choose as the base of the standardized and homogenized language. » Hobsbawm, *ibid*., p. 54.

4 « Yet the "national language" is rarely a pragmatic matter ». *Ibid*., p. 95.

5 Voir Derive, Jean, « La question de l'identité culturelle en littérature », *HAL*, 2007 [en ligne, consulté le 08/05/2017] : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00344040/file/La_question_de_l_identite_culturelle_en_litterature.pdf>.

6 Voir notamment Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994.

entre autres, les travaux réalisés et coordonnés par Andrée Tabouret-Keller,[7] appeler un idiome une « langue » n'est pas un acte innocent mais une construction sociale à forte dimension idéologique : outil d'unification et de domination politique aux mains des instances dirigeantes, la langue peut être aussi un vecteur d'appropriation, de légitimation et de construction identitaire pour des collectivités ou des individus. « Nommer, c'est faire exister, c'est construire », note encore Cécile Canut dans un article consacré à la démarcation entre les langues,[8] poursuivant un questionnement de la notion de langue comme « grand impensé de la linguistique »[9] qui se situe dans la continuité des réflexions, notamment, de John L. Austin sur la performativité du langage,[10] de Pierre Bourdieu sur la fonctionnalisation des codes dans les pratiques sociales,[11] et de Michel Foucault sur le caractère normatif du discours.[12]

Ainsi toute l'ambivalence de l'attitude qui prévalait envers le yiddish jusqu'à la Seconde Guerre mondiale se reflète-t-elle, comme le montre Natalia Krynicka, dans l'évolution de la terminologie employée pour le désigner : dénommé indifféremment jusqu'au XVIIe siècle, par les juifs de Pologne, « langue ashkénaze » (*loshn-ashkenaz*), « allemand » (*taytsh*) ou « judéo-allemand » (*yidish-taytsh*), avant de devenir du « yiddish » tout court, il reste volontiers désigné comme « langue juive » (*jüdische Sprache*) en Autriche tout au long du XIXe siècle, tandis que se répand parallèlement la désignation condescendante de « jargon » qui va finir par supplanter toutes les autres. Ce terme emprunté au français, adopté initialement par les protagonistes de la *Haskala* (Lumières juives), qui prônaient l'assimilation linguistique des juifs à leur pays de résidence, fut repris par les yiddishophones, sans connotation péjorative, pour désigner la langue vernaculaire par opposition à la langue « noble » des juifs qui restait l'hébreu ; mais peu à peu, c'est lui qui allait s'imposer, en une acception de plus en

---

7 Voir en particulier Tabouret-Keller, Andrée (dir.), *Le nom des langues I – Les enjeux de la nomination des langues*, Louvain-La-Neuve, Peeters, 1997, et Tabouret-Keller, Andrée et Patrick Sériot, *Les discours sur la langue sous les régimes autoritaires*, *Cahiers de l'ILSL* 17, Lausanne, 2005.

8 Canut, Cécile, « À la frontière des langues », *Cahiers d'études africaines* 163–164/2001 [en ligne, consulté le 23/01/2016] : <http://etudesafricaines.revues.org/104>.

9 Sériot, Patrick, « Faut-il que les langues aient un nom ? », in : Tabouret-Keller, Andrée (dir.), *Le nom des langues I* (note 7), p. 167–190 (p. 168).

10 Austin, John L., *How to do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

11 Bourdieu, Pierre (avec Luc Boltanski), « Le fétichisme de la langue », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 4/1975, p. 2–32 ; Bourdieu, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.

12 Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

plus dépréciative qui ouvrait la voie à un rejet ostensiblement antisémite des *locuteurs* de cette langue.[13]

Aujourd'hui encore, le seul fait de nommer une langue – de la déclarer telle – revêt des enjeux politiques bien réels. La question est ainsi d'actualité en France pour certaines langues régionales qui, comme le picard, ne sont pas reconnues par l'État en dépit de l'adoption en 1992 de la Charte européenne des langues régionales et minoritaires, destinée à protéger ces langues de l'extinction. La France, qui a signé ce traité sous le gouvernement Jospin en 1999, ne l'a toujours pas ratifié.[14] De fait, reconnaître au picard le statut de langue et non de simple dialecte du français, comme le recommande le rapport de Bernard Cerquiglini,[15] qui le répertorie comme l'une des 75 langues de France, serait prendre une décision lourde de conséquences : cela ouvrirait la possibilité d'un cadre institutionnel prévoyant entre autres la mise en place d'un enseignement en picard et une présence obligatoire du picard dans les médias publics.

2. Le problème du monolinguisme

La remise en question de l'existence des langues comme entités distinctes nous invite également à reconsidérer la question du plurilinguisme : s'il n'y a pas de consensus sur ce qu'est une langue, la notion de plurilinguisme devient pour le moins aléatoire. Le plurilinguisme est-il par nature autre chose que le monolinguisme ? Autrement dit, le monolinguisme existe-t-il ?

L'idée exprimée de façon métaphorique par Proust dans sa célèbre phrase sur la « langue étrangère » que l'écrivain aurait le pouvoir de faire vibrer dans ses textes[16] a été développée par Deleuze et Guattari dans l'essai *Kafka. Pour une littérature mineure*.[17] Les deux philosophes y postu-

---

13 Voir Krynicka, Natalia, « Langue juive ou jargon : les dénominations du yiddish en Pologne avant 1939 », *Yod*, 16/2011, p. 99–117.

14 L'article 2 de la Constitution française stipule en effet que « la langue de la République est le français ». Un projet de loi constitutionnelle visant à autoriser la ratification de la Charte, déposé en décembre 2013, a été refusé par le Sénat en octobre 2015.

15 Cerquiglini, Bernard, « Les langues de la France », rapport au Ministre de l'Éducation nationale, de la Recherche et de la Technologie et à la Ministre de la Culture et de la Communication, 1999 [en ligne, consulté le 16/05/2017] : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/994000719.pdf>.

16 « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. » Proust, Marcel, « Contre Sainte-Beuve », *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* suivi de *Essais et articles*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 299.

17 Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

lent que la force de l'écriture littéraire non seulement réside dans son « étrangeté » foncière, mais que celle-ci est de nature à « minorer » la littérature consacrée, ce qu'ils appellent la littérature écrite dans une langue « majeure » :

> [...] écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers-monde à soi, son désert à soi.[18]

Pour « minorer » la littérature, l'écrivain doit selon eux « faire un usage mineur » de sa propre langue en y devenant étranger. Cette idée fait de l'*impureté* linguistique, du pouvoir de brouiller les lignes de démarcation entre langue propre et langue étrangère, langue majeure et langue mineure, langue académique et langue marginale, l'enjeu même de l'art littéraire, au sens où la capacité de l'écrivain à déséquilibrer et à dynamiser les normes établies (ce qui fonde la « condition révolutionnaire » de toute littérature véritable) dépendrait du potentiel de « déterritorialisation » qu'il parvient à libérer dans son écriture. En ce sens, *poétique de la résistance* serait un pléonasme, car la résistance à l'hégémonie de la littérature canonique, par essence monolingue, serait au principe même de la création littéraire.

Cette observation rejoint dans une certaine mesure la mise en garde de Roland Barthes contre le « fascisme » de la langue. Selon Barthes, la langue est fasciste en tant que telle ; il n'y a guère de différence de ce point de vue entre langues mineures et langues majeures, langues centrales et langues périphériques, langues dominantes et langues dominées. Toute langue est fasciste au sens où le fascisme, « ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire ».[19] Or les signes dont la langue est constituée « n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent ». Par conséquent, « le signe est grégaire ; en chaque signe dort un monstre : un stéréotype ».[20] D'où l'importance et la difficulté du travail de l'écrivain, qui consiste à déjouer les pièges inhérents à la codification des langues pour se soustraire à l'alliance funeste entre la langue et le pouvoir. Il s'oblige ainsi à s'inventer une langue à soi, une langue nouvelle qui ne soit pas encore infestée par le pouvoir et la servilité, c'est-à-dire en somme une langue située en dehors du langage commun, celui de la communication.

---

18 *Ibid.*, p. 42.

19 Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977, Barthes, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 14.

20 *Ibid.*, p. 15.

> Si l'on appelle liberté non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage.[21]

Cette liberté que l'écrivain recherche « hors du langage », la liberté de celui qui s'affranchit *par* et *contre* les mots du déterminisme de la langue et de l'origine en démystifiant les fantasmes de la « langue maternelle », de la patrie et de l'identité, c'est la liberté paradoxale de celui qui a compris qu'il ne possède aucune langue ; que la langue qu'il parle n'est pas la sienne car il est pris dans un *double bind*, cette langue dans laquelle il s'exprime n'étant jamais, comme l'a dit Derrida, que « le monolinguisme de l'autre » : « je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne ».[22] Il est possible, selon Derrida, d'être à la fois monolingue et plurilingue ; non seulement possible mais inéluctable et universel. L'aliénation langagière, dont l'individu plurilingue est plus conscient que les autres parce qu'il n'est pas enfermé dans la sécurité illusoire du monolinguisme, devient paradoxalement source d'émancipation parce qu'elle permet d'entrevoir la part de contrainte que comporte tout type de code, de système, d'ordre. Elle ouvre ainsi la voie au décloisonnement de la pensée elle-même : « Si j'avais à risquer, Dieu m'en garde, une seule définition de la déconstruction, brève, elliptique, économique comme un mot d'ordre, je dirais sans phrase : *plus d'une langue*. »[23]

Cette position était déjà peu ou prou celle de Kafka, lui aussi un écrivain juif polyglotte, socialisé dans un espace où coexistaient plusieurs langues engagées dans un rapport de force dissymétrique, et douloureusement conscient de la relation problématique qu'il entretenait avec toutes les langues qu'il pratiquait – et ne maîtrisait pas pour autant, précisément. L'aspiration de Kafka à un monolinguisme qu'il savait utopique ne trouva à se réaliser que dans l'écriture, plus exactement dans le texte littéraire.[24]

Somme toute, le monolinguisme pourrait bien n'être qu'une sorte de mirage. Le terme, en tout cas, n'est apparu que fort tard (comme dérivé antagoniste de *bilinguisme*) et n'a jamais fait l'objet d'un effort de définition sérieux. Construction abstraite et dépourvue de fondement théorique autant que d'élaboration discursive, il serait, selon le germaniste David

---

21 *Ibid.*

22 Derrida, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 15.

23 Derrida, Jacques, *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992, p. 225. C'est Derrida qui souligne.

24 Voir à ce sujet Gramling, David, « Getting up onto monolingualism : Barthes, Kafka, Myth », *Thamyris/Intersecting*, 28/2014, p. 15–38, ainsi que Yildiz, Yasemin, « The uncanny mother tongue : monolingualism and Jewishness in Franz Kafka », in : *Beyond the Mother Tongue : The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012, p. 30–66.

Gramling, une « invention », un mythe qui a accompagné et permis l'édification des littératures nationales, et qui serait appelé à être déconstruit et dépassé au même titre que d'autres mythes de la modernité.[25] Une invention puissante toutefois, puisqu'elle marque l'avènement, à la fin de la Renaissance, d'une nouvelle conception des langues comme systèmes de communication distincts, autonomes, équivalents et interchangeables. On passe alors de la liberté de pratiques combinatoires à proprement parler *translingues* voire *a-lingues* (celles des troubadours du Moyen Âge, qui choisissaient de s'exprimer dans tel ou tel *parler* au gré de leurs envies et/ou de leurs sujets) à la rigidité d'une conception reposant sur l'unité et l'autosuffisance linguistiques. S'il s'agit là selon Gramling d'un *mythe*, au sens barthésien du terme, c'est que ce postulat idéologique (ce n'est pas un hasard si l'idéal monolingue se développe en étroite corrélation avec le colonialisme européen moderne) demeure néanmoins inaperçu – non parce qu'il serait caché, mais parce qu'il a pris toute l'apparence de la facticité et de l'innocence.[26] Car le monolinguisme comme hypothèse normative ne postule pas la supériorité d'une langue sur les autres, il suggère juste qu'il serait possible de dire la même chose dans toutes les langues sans déperdition de sens, et que par conséquent les contenus véhiculés dans une langue donnée seraient intégralement accessibles au locuteur de toute autre langue par le biais de la traduction. En dépit des avancées indéniables que cette idée a permises dans les domaines scientifique et intellectuel, il est devenu difficile de ne pas questionner une prémisse qui a pour effet de rendre les langues, dans leur diversité, « contextuellement superflues »,[27] ouvrant ainsi la voie à ce que les décolonialistes appellent *épistémicide*.

Nombre d'auteurs s'attachent aujourd'hui à démystifier cette conception qui a partie liée, pour le meilleur et pour le pire, avec le rationalisme et l'universalisme des Lumières. Car affirmer que toutes les langues se valent, se suffisent à elles-mêmes et sont transposables entre elles, c'est adopter une position qui revient à gommer les différences et à nier l'autre. À ce « conformisme monolingue » s'oppose la position éthique d'un polylinguisme inclusif, compris comme une « pluslangue » (Hélène Cixous) qui engloberait non seulement tous les idiomes humains mais aussi des formes d'expression non verbales. De ce point de vue, le bilinguisme ne serait autre que la « langue minimale » : « *au moins deux*. Et on voit le

---

25 Gramling, David, *The Invention of Monolingualism*, London, Bloomsbury Academic, 2016.

26 Toute l'efficacité du mythe, tel que le définit Barthes, tient à l'effacement du concept derrière la forme, qui suggère un état de fait : « Le mythe est lu comme un système factuel alors qu'il n'est qu'un système sémiologique. » Barthes, Roland, « Le mythe, aujourd'hui », in : *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 191–247 (p. 217).

27 Gramling, David, *The Invention of Monolingualism* (note 25), p. 11.

monde autrement ».[28] En dépassant les frontières que nous impose la clôture nationale, il s'agit de retrouver la dimension sociale du langage, et, partant, toute la question du rapport de force entre communautés.

3. Délimitation du champ de l'étude

Cette problématique est au cœur de la réflexion que propose le présent ouvrage. L'écrivain acculé au choix d'une langue d'écriture se pose en effet avec une acuité particulière la question du rapport au pouvoir. Il est dans une situation que résume parfaitement la formule de « surconscience linguistique »[29] forgée par Lise Gauvin pour décrire la position d'inconfort dans laquelle produisent, entre autres, les écrivains francophones du Québec : obligés de « penser la langue », ils doivent « créer les conditions de leur visibilité »[30] en dehors du cadre d'historiographie littéraire nationale qui reste la référence commune omniprésente. Cette position, pour être volontiers considérée comme marginale vue d'Europe, dans la mesure où elle concerne essentiellement des régions « périphériques » (en général d'anciennes colonies), n'en est pas moins amenée à devenir à court terme majoritaire : on dénombre déjà plus de francophones aujourd'hui en Afrique qu'en Europe, laquelle ne regroupera plus que 12% des locuteurs de cette langue d'ici 2050.[31] L'anglais connaît une évolution semblable, et il y a beau temps que les écrivains anglophones ne proviennent plus majoritairement du « monde anglo-saxon » au sens strict.

Il est donc temps de procéder à un décentrement du regard porté sur la littérature à l'échelle mondiale, et si c'est là un effort qui peut (et doit) être fourni quel que soit le sujet traité, nous avons résolu de faire dans cet ouvrage du choix linguistique, de ce *langagement* dont parle encore Lise

---

28 Cixous, Hélène et Cécile Wajsbrot, *Une autobiographie allemande*, Paris, Christian Bourgois, 2016, p. 91 (c'est Hélène Cixous qui souligne).

29 Gauvin, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997.

30 L'expression, empruntée à Pascale Casanova (*La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 243), est reprise par Lise Gauvin dans « Autour du concept de littérature mineure – Variations sur un thème majeur », in : Bertrand, Jean-Pierre et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure : Québec / Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles, Peter Lang, 2003, p. 19–40 (p. 31).

31 Ces chiffres correspondent à l'estimation de l'Organisation Internationale de la Francophonie [en ligne, consulté le 30/04/2017] : <https://www.francophonie.org/Estimation-des-francophones.html>. Sur la méthodologie de recensement et la distinction entre locuteurs natifs et locuteurs alphabétisés en français, voir [en ligne, consulté le 30/04/2017] : <https://www.francophonie.org/IMG/pdf/note_methodologique.pdf>.

Gauvin,[32] l'angle même sous lequel nous abordons la littérature – sans délimitation ni territoriale (considérer séparément des aires linguistico-culturelles) ni historique et politique (aborder séparément l'époque coloniale, la configuration postcoloniale et l'avènement d'un monde « globalisé », ou encore des configurations de diaspora, d'exil et d'immigration). L'objectif est d'examiner sans idée préconçue les multiples enjeux – éthiques, politiques, existentiels et esthétiques – qui déterminent le choix d'une langue d'écriture dans un contexte d'oppression ou de violence, ou encore dans une zone de contact entre différentes communautés, et d'en étudier les incidences sur la conception et les formes de l'œuvre littéraire. Cela suppose d'appréhender la question selon une perspective à la fois transdisciplinaire, transnationale et transhistorique, de façon à éviter autant que possible les impasses critiques qui résultent de classifications sommaires et débouchent souvent sur des polarisations réductrices (dominant *vs* dominé, centre *vs* périphérie, conformisme *vs* marginalité...).

Il n'était pas question, par exemple, de réduire le champ de l'investigation à l'écriture en langue étrangère (exophonie). Le choix d'un écrivain peut en effet se porter sur une autre langue que sa langue d'origine ou la langue véhiculaire de son pays lorsque celle-ci est avilie, pervertie par son instrumentalisation politique : c'est le cas de beaucoup d'écrivains exilés, expatriés ou en situation minoritaire dans un contexte de domination totalitaire. Mais dans les mêmes circonstances, un auteur peut être amené au contraire à réaffirmer son attachement à la langue barrée comme une forme de résistance à la violence mortifère véhiculée par elle. Ainsi Elias Canetti, Viennois d'adoption issu de la communauté judéo-espagnole de Bulgarie, a-t-il continué à écrire en allemand après 1939 dans son exil anglais parce qu'il voulait préserver la « pureté » de cette langue avilie par Hitler, de la même façon que ses ancêtres avaient emporté avec eux la langue espagnole lorsqu'ils furent chassés d'Espagne en 1492. En intitulant le premier volume de son autobiographie *La Langue sauvée* (*Die gerettete Zunge*), il souligne qu'en accédant à l'écriture d'abord, puis en disputant aux nazis la mainmise sur cette langue qu'ils avaient déshonorée, il est parvenu *in fine* à sauver sa propre « langue », comprise à la fois comme organe de parole (*Sprache*) et comme partie intégrante de son être (*Zunge*). Juif apatride, dévasté par l'expérience de la persécution, il avait été tenté dans un premier temps de s'identifier pleinement au peuple exterminé et de rejeter la langue et la culture de l'oppresseur. Mais, comprenant à quel point « le monde a toujours été un monde de bannis »,[33] il décide de

---

32 Gauvin, Lise, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

33 « Erst im Exil kommt man darauf, zu einem wie wichtigen Teil die Welt schon immer eine Welt von Verbannten war. » [« Ce n'est qu'en exil qu'on mesure à quel point le monde a toujours été un monde de bannis », trad. C.M.] Canetti, Elias,

résister à la tentation du repli et, renonçant définitivement à la sécurité illusoire que procure l'appartenance à un groupe, de se réapproprier sa langue d'élection, celle dont on a tenté de lui interdire l'accès. En s'octroyant le droit de continuer à écrire dans la langue du génocide, et en proclamant dans cette langue son renoncement à la sécurité du sentiment national, il fait de la dépossession (d'une langue et d'une patrie) un lâcher-prise salvateur, la condition même de la reconquête de son autonomie et de son estime de soi.[34]

Né une quinzaine d'années après Canetti en Bucovine, le poète Paul Celan, survivant exilé en France d'une famille juive exterminée, a non seulement conservé l'allemand comme langue d'écriture jusqu'à son suicide en 1970, mais il a consacré toute son œuvre à mettre au jour les germes du nazisme dans la plus haute tradition littéraire allemande. Quant au philologue Victor Klemperer, c'est en se livrant dès 1933 à une étude scrupuleuse de la « langue du IIIe Reich » (LTI : *Lingua Tertii Imperii*)[35] qu'il résiste, en allemand et au nom de la culture allemande, à l'endoctrinement nazi. Cette réaffirmation paradoxale du lien des victimes à la langue des bourreaux trouve un prolongement aujourd'hui chez certains descendants de survivants de la Shoah qui, telle Katja Petrowskaja, née à Kiev en 1970 et installée depuis 1999 à Berlin, relèvent le défi d'une adoption a posteriori de la langue allemande *parce qu*'elle fut celle de l'extermination.

On ne saurait réduire ces positions « conservatrices », au sens littéral du terme, à un quelconque parti pris de conformisme, par opposition aux voies empruntées par d'autres écrivains qui, de Joseph Conrad à Agota Kristof, se détournèrent bon gré mal gré, littérairement parlant, de leur langue première. Le choix de rester ou non fidèle à sa langue d'origine n'est pas en soi un critère de positionnement idéologique. Et le rapport des écrivains exophoniques à leur langue d'adoption n'est souvent pas moins ambivalent que celui de leurs collègues endophoniques à une langue première confisquée, altérée ou discréditée – si tant est qu'on puisse seulement distinguer clairement les deux cas de figure.

Choisir une langue, ce n'est donc pas nécessairement opter pour la langue de l'autre, ce peut être aussi bien réhabiliter ou se réapproprier une langue qui vous est propre et qui, pour une raison ou une autre, vous a été aliénée. Cette réappropriation peut s'opérer dans le respect scrupuleux de

---

Aufzeichnungen 1942–1985, München, Hanser, 1993, p. 37 (note datée de l'année 1943).

34 Voir sur cette question nos articles « Elias Canetti et le refus de la nation », *Austriaca* 67–68/déc. 2008–juin 2009 (« Hommage à Félix Kreissler »), p. 191–203, et « Écritures de l'exil chez Elias et Veza Canetti », *Études germaniques* 252, 4/2008 (« Habiter ou ignorer l'autre – Les écrivains de l'exil »), p. 855–876.

35 Klemperer, Victor, *LTI – Notizbuch eines Philologen*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1947.

l'intégrité de la langue à « sauver » (Canetti continuant à écrire en allemand parce qu'il est juif, ou Isaac B. Singer bâtissant son œuvre aux États-Unis dans la « langue des fantômes », le yiddish des juifs polonais exterminés), comme elle peut également déboucher sur une refonte linguistique radicale, si la langue en question est amalgamée à une autre, plus répandue ou plus prestigieuse, de sorte à atteindre une forme d'universalité. On pense à l'incorporation du créole à base anglaise dans l'œuvre de Derek Walcott, ou du créole à base française dans les textes d'Édouard Glissant et de Patrick Chamoiseau.

De ce point de vue, la décision des écrivains juifs qui optèrent pour la langue dans laquelle fut commis le génocide n'est pas sans analogie avec celle des nombreux auteurs coloniaux et postcoloniaux qui, issus d'un contexte linguistique composite associé à une subalternité historique, culturelle et sociale, tentent de s'imposer dans une langue « majeure ». Cette option peut relever d'un engagement militant, souvent associé à un objectif de transmission mémorielle : préserver le patrimoine culturel d'une communauté menacée d'extinction, par exemple. Mais elle peut aussi constituer un acte d'émancipation dont la portée ne se mesure vraiment que par rapport au contexte de production et de réception des textes. L'inscription de l'écrivain minoritaire ou périphérique dans une tradition dominante s'affirme alors comme une victoire personnelle remportée sur un environnement qui a tendance à n'accepter l'autre que sous l'étiquette de l'exotisme. Il convient ainsi de reconsidérer la vision sommaire selon laquelle V.S. Naipaul, écrivain trinidadien issu de la diaspora hindoue, lauréat du prix Nobel de littérature en 2001, incarnerait de façon emblématique l'aliénation de l'ex-colonisé et sa sur-assimilation à la culture métropolitaine, par opposition à l'impertinence d'un Salman Rushdie assumant de manière provocatrice son « hybridité » postcoloniale (au sens donné à ce terme par Homi K. Bhabha), ou encore au combat solitaire que mène le romancier et dramaturge kényan Ngugi Wa Thiong'o contre l'utilisation de l'anglais par les élites de son pays (et d'autres nations africaines) en ne publiant plus qu'en kikuyu, la langue vernaculaire de son ethnie.[36] Du point de vue de la nécessité de prendre position par rapport à l'hégémonie culturelle du centre colonial, ces différentes attitudes, qui ont pu apparaître comme antagonistes, ne sont que les différentes facettes d'une même réalité.

Même lorsque la décision d'écrire dans une langue « majeure » semble purement pragmatique, voire surtout dans ces cas-là, le choix opéré reste

---

[36] Une approche novatrice de ces questions a été récemment proposée, pour le domaine anglophone, par Cécile Girardin et Philip Whyte dans *Continuité, classicisme, conservatisme dans les littératures postcoloniales*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014. Voir notamment, dans ce volume, Alam, Manzur, « Victime de l'impérialisme ? Ou comment réévaluer Naipaul », p. 157–166.

un objet de questionnement et de négociation permanent. Si bien que l'écrivain des marges qui opte pour une langue majoritaire afin d'échapper à l'isolement dévolu aux locuteurs de « petites langues » est parfois d'autant plus enclin à rechercher dans et par l'écriture le moyen de résister à l'hégémonisme des langues nationales, c'est-à-dire à faire de la littérature le lieu d'une lutte plus ou moins cryptée pour affirmer l'autonomie du sujet. Tel est le cas entre autres de la poétesse et romancière Maja Haderlap, qui, lorsqu'elle écrit en allemand, langue majoritaire en Autriche, le fait de manière à *sauver*, entre les lignes, l'idiome et la mémoire de la minorité slovénophone de Carinthie.

Langue de résistance ou langue à laquelle on entend résister de l'intérieur, le choix en lui-même importe finalement moins que l'usage qui est fait de la langue adoptée dans le texte littéraire : il s'agit en tout état de cause de conquérir un espace de liberté permettant l'expression de la subjectivité et de la singularité, à partir d'une position de départ foncièrement ambivalente, car à la fois intérieure et extérieure. Le monolinguisme qui en résulte, élaboré à partir d'un plurilinguisme sous-jacent et, la plupart du temps, d'une expérience de *manque* ou de *perte* de la langue première, fait l'objet d'une construction, d'une négociation, d'une (re)création personnelle. Fruit d'une *surconscience linguistique* aiguisée par l'expérience de la dépossession et du conflit, il est au cœur de la poétique et de l'*ethos* des auteurs. La langue choisie, sauvée d'elle-même ou de ses usages mortifères par l'écriture, devient tout à la fois l'instrument et l'enjeu de la création littéraire.

C'est cette dimension plurielle que nous avons voulu mettre en avant en intitulant l'ouvrage *Langues choisies, langues sauvées.* « Sauver sa langue », au sens donné à cette formule par Canetti, c'est résister par l'écriture à une violence qui menace l'intégrité de la personne. Si cette expérience a une portée qui dépasse l'individu, c'est que pour un écrivain qui a accès, pour quelque raison que ce soit, à *plus d'une langue*, le choix de s'exprimer dans l'une plutôt que dans l'autre est une décision prise en toute conscience, à la fois, du rapport de force inégal qui existe entre différentes langues dans un espace-temps donné, du lien précaire qui unit identité, langue et nation et, *last but not least*, du caractère contingent et contraignant de toute langue.

En plaçant la focale sur l'articulation du choix de la langue à la question de l'engagement, appréhendé ici au sens le plus large d'une *résistance* dans et par l'écriture, nous avons voulu embrasser dans une même réflexion des cas de figure qui relèvent de situations habituellement envisagées selon des angles différents selon qu'elles sont répertoriées comme exophoniques, diasporiques, postcoloniales, minoritaires, régionales ou mondialistes. Cela nous a conduits à reconsidérer la question rétroactivement pour des contextes où elle n'a que peu attiré l'attention jusqu'ici

(métissage du français et des langues anciennes, grec et latin, chez Fénelon par exemple), ou de l'étendre à des régions du monde où règne en apparence une grande homogénéité linguistique (Chine).

L'étendue de ce champ de recherche nous interdit évidemment d'espérer parvenir à un inventaire et ne serait-ce même qu'à un échantillon représentatif de toutes les attitudes adoptées par les écrivains vis-à-vis de leur langue d'écriture par rapport à d'autres langues disponibles. Il s'agit plutôt de jeter un coup d'œil dans le « vaste laboratoire de possibles »[37] que représente la langue pour un écrivain plurilingue, et ce sous l'angle d'un positionnement éthique et politique qui échappe en grande partie à l'alternative convenue subversion *vs* conservatisme. Nous espérons ainsi parvenir à dépasser non seulement l'antagonisme entre des postures d'écrivain qu'on a souvent tendance à opposer de manière un peu catégorique, mais aussi la dichotomie entre les études postcoloniales et les études littéraires « traditionnelles », ainsi que les frontières entre les différents champs disciplinaires mis à contribution (sociolinguistique, anthropologie, sciences politiques et sociales, études littéraires françaises et francophones, anglophones, hispaniques, germaniques, italiennes, chinoises, comparées...).[38]

---

37 Gauvin, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues* (note 29), p. 10.

38 Pour une approche plus systématique de ce champ d'investigation actuellement en plein essor, nous renvoyons à l'abondante littérature consacrée aux phénomènes d'interpénétration linguistique en littérature depuis l'étude pionnière de Leonard Forster (*The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 [1970]), notamment par des comparatistes comme George Steiner (*Extraterritorial : Papers on Literature and the Language Revolution*, New York, Atheneum, 1971, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975), Manfred Schmeling et Monika Schmitz-Emans (*Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, *Literatur und Vielsprachigkeit*, Heidelberg, Synchron, 2004), Myriam Suchet (*L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014), ou encore Britta Benert (*Paradoxes du plurilinguisme littéraire 1900 : Réflexions théoriques et études de cas*, Bruxelles, Peter Lang, 2015), auteure aussi de l'excellente synthèse « Babel en littérature. Esquisse définitionnelle et réflexion sur les implications esthétiques, politiques et identitaires du plurilinguisme littéraire », in : Hélot, Christine et Jürgen Erfurt (dir.), *Éducation bilingue en France : Politique linguistique, modèles et pratiques*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, p. 610–627. S'y ajoutent des études réalisées par des linguistes et traductologues comme Paul Bandia (*Translation as Reparation : Writing and Translation an Postcolonial Africa*, Manchester, UK, St. Jerome Pub., 2008), et par des spécialistes de lettres françaises et francophones comme Rainier Grutman (*Des Langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle dans le roman québécois*, Montréal, Fides, 1997), Lise Gauvin (voir notes 29, 30 et 32, ainsi que notamment *Les Langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999), Robert Dion et Hans-Jürgen Lüsebrink (*Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde fran-*

4. Structure de l'ouvrage

Les vingt-quatre études qui composent ce recueil s'organisent en six ensembles. Le premier réunit en guise de prélude deux exposés qui balisent le champ de la réflexion en proposant des pistes pour dépasser la vision monolingue de la littérature. Les cinq parties suivantes présentent des études de cas articulées à des thématiques recoupant différents champs d'approches disciplinaires.

La première partie, « Pour une poétique de la résistance : littérature et pluralité linguistique », développe deux analyses qui insistent sur les notions de relativité et de négociation : l'une aborde le plurilinguisme textuel comme choix stratégique dans les œuvres d'auteurs en situation minoritaire, l'autre inventorie les approches contemporaines de la diversité des langues en articulant les questions de choix linguistique aux questions de traduction.

Dans le premier chapitre, Lise Gauvin s'attache à montrer comment les écrivains francophones assument l'enjeu d'intégrer aux codes de l'écrit littéraire et du français hexagonal un référentiel qui renvoie à des systèmes de représentation culturels différents. S'appuyant sur des exemples tirés des œuvres de Michel Tremblay, Patrick Chamoiseau et France Daigle, elle fait ressortir le caractère expérimental du travail de ces écrivains, dont les nouvelles poétiques romanesques traduisent en avancées textuelles la réflexion langagière et métafictionnelle de leurs auteurs, creusant le sillon de cette quête d'une « esthétique du divers » revendiquée par Segalen et, à sa suite, par Glissant et les signataires du manifeste *Éloge de la créolité*.

Complétant cette approche, Charles Forsdick met l'accent sur le nombre croissant d'œuvres littéraires qui déploient de nouvelles configurations inter- et intralinguistiques au point de devenir en soi des « zones de traduction ». Il fait valoir ainsi que la traduction n'est pas seulement une forme de circulation à envisager en termes de relation intertextuelle, mais qu'elle est souvent aussi une dimension intrinsèque du texte, soit qu'on ait affaire à une littérature « née traduite » (Walkowitz), soit qu'il s'agisse d'une littérature procédant d'un hétérolinguisme de nature à défier les principes de la traduction monolingue traditionnelle et à remettre en question le statut du texte original par rapport au texte traduit. Si les deux approches convergent vers la référence à Glissant, dont nos auteurs saluent le projet précurseur d'« écrire en présence de toutes les langues du

---

cophone, Québec/Frankfurt a.M., Nota Bene/Iko, 2002), Georg Kremnitz (*Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprache wählen*, Wien, Praesens, 2004) ou encore Alfons Knauth (co-éditeur avec le germaniste Hans-Georg Grüning de l'ouvrage *Imaginaire et idéologie du plurilinguisme littéraire et numérique. / Immaginario e ideologia del plurilinguismo letterario e digitale*, Berlin, LIT-Verlag, 2014).

monde », Charles Forsdick pointe pourtant les limites d'une conception qui place à l'horizon de l'écriture postnationale et postcoloniale une « littérature-monde » *en français*. L'état des lieux qu'il dresse des façons contemporaines d'envisager la diversité linguistique invite au contraire à dépasser le nationalisme ethnolinguistique dont les signataires du manifeste éponyme se révèlent tributaires sans le vouloir, et à développer de nouvelles grilles de lecture capables d'identifier les poétiques émergentes et de se mettre au diapason de leur dynamisme transgressif.

La deuxième partie, « S'approprier la langue de l'autre, réadopter une langue aliénée : l'écriture en contrebande », réunit quatre études consacrées à la tension productive entre deux langues dans l'œuvre d'auteurs s'employant à déjouer, par l'écriture, des stratégies d'anéantissement de l'individu et de la culture. Qu'il s'agisse de préserver la mémoire d'une collectivité ou de s'incorporer une pensée étrangère, l'enjeu est de lutter contre l'asphyxie intellectuelle et morale engendrée par la destruction d'une civilisation partagée.

La contribution d'Eva Voldřichová Beránková retrace l'histoire de la littérature yiddish de Montréal, qui transmet et perpétue la culture du *shtetl* sur le sol américain depuis la première arrivée massive de juifs d'Europe de l'Est au début du XXe siècle. Elle montre comment les différentes vagues d'immigration ont marqué les étapes de cette histoire et conduit à des réajustements stratégiques successifs. Les enjeux de l'écriture en yiddish après la Shoah sont illustrés à partir du cas de la poétesse et romancière Chava Rosenfarb, qui a pris le risque de créer « dans le vide » pour prouver que le nazisme n'est pas parvenu à tarir la source vive de cette langue.

En contrepoint de cette analyse, Katja Schubert revient sur la question du devenir de la littérature juive-allemande en Europe : anéantie par la dictature nazie, cette tradition qui remonte au XVIIIe siècle fait l'objet aujourd'hui, de la part d'écrivains ayant perdu tout contact avec le judaïsme confessionnel et culturel, d'une quête des origines qui a des allures d'exhumation archéologique. À l'exemple d'un texte singulier, *Peut-être Esther* de Katja Petrowskaja, elle montre comment la congédiation d'une certaine image de l'histoire du XXe siècle (où, pour les juifs européens, la Shoah avait pris la place de la *Mitteleuropa* de leurs ancêtres) peut ouvrir la voie à une réappropriation de la parole juive capable de renouer avec l'héritage du XIXe et du premier XXe siècle, époque où la contribution des intellectuels juifs à l'avant-garde et à la modernité fut considérable. Dans le parcours initiatique retracé au fil de ce texte, l'allemand fait office de « baguette de sourcier » : langue seconde laborieusement apprise, c'est lui qui permet à la jeune écrivaine, russophone d'origine, d'assumer la posi-

tion du juif réduit au mutisme et de détecter les sources cachées de sa créativité.

La troisième étude est consacrée à un cas d'interlinguisme littéraire lui aussi déterminé par l'histoire de la machine de destruction nazie, mais ancré dans une configuration de bilinguisme régional. Maja Haderlap, écrivaine de Carinthie, publie à la fois en allemand, langue majoritaire et officielle de l'Autriche, et en slovène, langue de la minorité linguistique de cette région frontalière où la population participa massivement à la résistance armée contre le régime nazi, avant de se voir museler après 1945. Comme le souligne Bernard Banoun, l'originalité de son œuvre tient au fait que l'auteure, sans jamais entremêler ses deux langues d'expression, les utilise de manière à ce qu'elles n'apparaissent pas comme exclusives l'une de l'autre. Faisant de l'allemand un détour pour revenir au slovène, elle en vient ainsi à défaire le dualisme d'une langue première, maternelle, nationale, qui serait plus *naturelle* et plus *authentique*, et d'une langue seconde littéralement *im-propre*, artificielle.

C'est une autre forme de subversion qu'illustre le dernier chapitre de cette partie, consacré à Cesare Pavese. Le célèbre écrivain italien, intellectuel de gauche longtemps exalté pour son engagement antifasciste, s'adonna en pleine Seconde Guerre mondiale à l'étude et à la traduction de *La Volonté de puissance* de Nietzsche. L'intérêt de ce militant culturel pour un texte instrumentalisé par les idéologues nazis soulève des questions délicates. Replaçant ce projet dans le contexte de l'ère mussolinienne, Francesca Belviso apporte un éclairage nuancé à l'hypothèse d'une filiation Nietzsche-Pavese : à mille lieues de la vulgate qui fit de Nietzsche un précurseur du fascisme, Pavese comprend l'ouvrage du philosophe comme une invitation non seulement à s'approprier un système de valeurs différent du sien pour stimuler sa propre créativité, mais aussi à « s'incorporer » la langue et la pensée de l'autre de façon à l'accueillir dans son altérité radicale. En appliquant cette leçon à sa rencontre avec *La Volonté de puissance*, c'est-à-dire en surmontant sa propre résistance envers une pensée dérangeante jusqu'à la faire sienne au nom d'un idéal de multiculturalisme dissident, il fait l'expérience et la preuve d'une « éthique de la frontière » (T. Hentsch) qui lui permet de se soustraire à l'emprise de toute idéologie.

La troisième partie, « L'étranger de l'intérieur, ou la place des langues minorées dans la nation et à ses marges », pose la question des stratégies de légitimation mises en œuvre par les acteurs du champ littéraire dans un contexte de diversité linguistique régionale.

L'étude de Mathilde Sempé, consacrée au rôle du breton dans l'élaboration d'une identité régionale « bretonne », se concentre sur le cadre institutionnel nécessaire à la production et la diffusion d'une littérature en

langue a priori « illégitime ». De cette analyse sociopolitique menée sur une période allant des années 1970 à la fin des années 1990, il ressort que le breton est non seulement l'objet de rapports de force internes aux champs universitaire, littéraire et éditorial, mais aussi, depuis la fin du XIXe siècle, l'enjeu de luttes politiques pour la reconnaissance de « l'illégitime ».

Le cas est bien différent sur le territoire de la Picardie linguistique, où la langue régionale est encore loin de bénéficier du même degré de légitimation que le breton et se caractérise par une grande variété dialectale. En étudiant la démarche adoptée par l'équipe Ch'Lanchron, qui publie depuis 1980 une revue et des livres en picard, la linguiste Julie Auger constate que, d'une part, la norme adoptée par ce groupe favorise la distanciation par rapport au français et la variation régionale à l'intérieur du picard et que, d'autre part, le standard littéraire qu'il propose est ancré dans la langue parlée et écrite par les picardisants. L'établissement d'une norme centralisée est pourtant d'une importance vitale pour cette langue, qui n'est plus guère utilisée aujourd'hui à des fins de communication et ne fait donc plus l'objet d'une transmission générationnelle.

Mais entre laisser s'éteindre une langue et la revitaliser par des moyens volontaristes, n'y a-t-il pas une troisième voie qui permettrait d'échapper à l'aporie attachée au culte de l'authenticité ? C'est ce que suggère Alain Dawson, qui, sans quitter le territoire picard, nous propose une plongée dans le laboratoire de l'écrivain, éditeur et traducteur Ivar Ch'Vavar, auteur d'un ambitieux projet poétique : celui d'« inventer » une langue pour créer son œuvre. Pour appréhender ce projet inédit, le linguiste recourt au concept de *logothesis* forgé par Barthes et repris par Louis-Jean Calvet, et met au jour un autre aspect de la force créatrice générée par cet inconfort linguistique dans lequel produisent les auteurs plurilingues : son versant spéculatoire et utopiste, qui fait de certains d'entre eux des cousins de ces « fous du langage » (Yaguello), inventeurs de langues imaginaires conçues comme des langues universelles.

La dernière contribution de ce cycle nous conduit dans le contexte antillais, où des écrivains eux aussi acculés à choisir entre une langue *légitime* qui est le français et une (ou des) langue(s) vernaculaire(s) minorée(s) tentent de s'imposer dans le champ littéraire national tout en affirmant leur particularité culturelle. En confrontant les modalités d'intégration du créole dans les romans *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant et *Tout-monde* d'Édouard Glissant, Paula Prescod ouvre une perspective nouvelle sur le débat entre créolité et créolisation, dont ces deux auteurs sont respectivement les figures emblématiques. L'analyse comparative révèle que malgré des positions philosophiques et poétologiques opposées, les deux romanciers se rejoignent sur quelques points essentiels : le rejet de la minorisation du créole, mais aussi celui de la répartition des langues et du créolisme.

La quatrième partie, « Trouver sa voix en situation liminale : entre le national et le continental », étend la réflexion à des espaces où le face-à-face entre une langue imposée par la colonisation et une ou des langue(s) vernaculaire(s) se complique d'enjeux à la fois nationaux et continentaux.

Ce cycle s'ouvre sur une analyse du dilemme auquel sont confrontés les écrivains africains dans le choix d'une langue d'écriture. Revenant sur le débat qui opposa Ngugi Wa Thiong'o à son aîné Chinua Achebe, David Simo met en perspective les discours qui s'affrontent sur cette question : un discours du retour aux langues autochtones, un discours qui prône l'appropriation des langues européennes par les Africains et un discours critique sur les langues européennes dans leur relation à l'Afrique. L'étude se concentre sur les deux premiers, portés respectivement par Achebe et Ngugi, deux écrivains célèbres engagés dans la lutte contre la perpétuation du système colonial et dont la notoriété repose sur des œuvres écrites en anglais ; toutefois, l'un défend l'utilisation de la langue européenne tandis que l'autre décide en 1977 de rompre avec la logique impérialiste en n'écrivant plus qu'en kikuyu. David Simo porte sur ce débat toujours sensible un regard affûté, mettant au jour les ambiguïtés et les contradictions qui traversent aussi bien le cosmopolitisme pragmatique d'Achebe que l'argumentation marxiste de Ngugi.

Les trois contributions suivantes explorent la situation en Amérique latine. La genèse des nations hispano-américaines, libérées de la puissance coloniale dès la première moitié du XIXe siècle, a donné lieu à deux approches différentes de la question culturelle et linguistique, l'une reposant sur la valorisation des spécificités locales et des thèmes vernaculaires, l'autre consistant au contraire à rechercher l'identité hispano-américaine dans le cosmopolitisme et l'ouverture à l'étranger. Dans le second cas de figure, comme le montre Marcos Eymar, l'opposition ne s'établit plus entre deux langues, mais entre deux attitudes envers la langue : d'une part la position espagnole, caractérisée par le purisme, le provincialisme et le repli sur soi, d'autre part une attitude propre à l'Amérique hispanique, caractérisée par l'hybridation, l'internationalisme et l'ouverture à l'autre. Cette seconde approche est illustrée par les travaux de deux écrivains d'avant-garde, Xul Solar et César Moro.

L'étude suivante porte sur l'histoire de la représentation des Indiens dans le théâtre colombien. Pour compenser l'absence sur la scène des langues amérindiennes, les dramaturges durent imaginer des stratégies permettant de donner vie à des personnages qui n'avaient, de fait, accès à la parole ni dans la sphère publique ni dans les œuvres littéraires. Ernesto Mächler Tobar retrace l'évolution de ces procédés dramaturgiques, depuis l'usage des didascalies et de la gestuelle jusqu'à des formes de traduction, en passant par l'onomatopée et la métaphore. Ce panorama se clôt sur une note optimiste : les conditions semblent enfin réunies pour que les In-

diens se réapproprient le discours porté sur eux, investissant le théâtre comme lieu de « révolte contre l'ordre établi » (Duvignaud).

La dernière contribution de cette partie aborde les enjeux de la « littérature de la frontière », à l'interface entre l'Amérique latine et les États-Unis. Liée à une tradition de lutte pour les droits civiques et les communautés *chicanas* et *latinas* aux États-Unis, cette littérature connaît aujourd'hui des évolutions en partie liées aux rééquilibrages culturels des territoires ; à cela s'ajoutent l'apparition d'une nouvelle génération de *Spanish writers* écrivant dans un anglais « impropre » ainsi qu'une augmentation du nombre d'écrivains hispano-américains vivant aux États-Unis mais écrivant pour le marché hispanique mondial. La complexité de cette configuration est illustrée de manière emblématique par Luis Humberto Crosthwaite, que Kevin Perromat décrit comme un écrivain de la frontière à plusieurs titres : journaliste et romancier, il mêle non seulement les langues mais aussi les genres (fiction et documentaire) et les registres (culture populaire mondialisée et traditions locales), de sorte à créer une poétique fondée sur la perméabilité totale des formes culturelles et linguistiques qui constitue une « éthique de la résistance ».

Dans la cinquième partie, « Travailler la matière : des langues qui prennent corps », l'attention est portée sur les procédés mis en œuvre par les écrivains plurilingues pour inscrire leurs textes dans une histoire, que ce soit en leur intégrant des formes d'oralité ou en recourant à des stratégies narratives et discursives propres à déjouer les pièges de l'essentialisme.

Le cycle s'ouvre sur une étude consacrée à une œuvre fondatrice de la littérature indienne moderne, *Kanthapura* (1938) de Raja Rao. Ce roman politique, qui exalte les idées de Gandhi au moment des luttes pour l'indépendance, ne put voir le jour qu'au terme d'âpres négociations entre l'auteur et ses éditeurs londoniens, qui désapprouvaient non le message du texte mais sa forme. Le romancier défendit ses choix esthétiques dans un avant-propos aux allures de manifeste. Adam Stephenson revient sur ce texte d'anthologie pour scruter les arguments avancés par Rao avant d'examiner au prisme de ces déclarations la technique narrative appliquée dans le roman. S'il a peu de traits communs avec la production d'écrivains postérieurs tels S. Rushdie ou G.V. Desani, *Kanthapura* présente en revanche, dans sa quête même d'une esthétique qui rendrait compte de l'« indianité » réelle, des ressemblances frappantes avec les œuvres de toute une lignée de poètes britanniques qui, de J. Macpherson à D. Thomas en passant par G.M. Hopkins et W. Barnes, tentèrent d'infléchir l'anglais standard dans un souci de retour aux sources de la culture populaire.

Après cette plongée dans la « préhistoire » du postcolonialisme, Marilyne Brun propose une réflexion sur la place de l'oralité dans la littérature

contemporaine d'écrivains aborigènes australiens. Rappelant que la notion de littérature est elle-même culturellement déterminée, elle fait valoir que l'attention portée à l'émergence tardive d'une production littéraire aborigène tend à occulter le fait que celle-ci fut précédée d'une longue tradition culturelle et spirituelle incluant des pratiques poétiques et narratives orales. La transposition dans le registre écrit de procédés originellement oraux revêt des enjeux de pouvoir importants, illustrés ici à partir d'un recueil de nouvelles de Paddy Roe et d'un roman de Kim Scott, dans lesquels sont décelées notamment des techniques d'*abrogation* et d'*appropriation* caractéristiques des procédés d'écriture postcoloniaux identifiés par Ashcroft, Griffiths et Tiffin dans *The Empire Writes Back*.

La troisième contribution porte un regard anthropologique sur la littérature anglophone de Trinidad, examinée au prisme de ses rapports avec le calypso. Après avoir exposé les codes de ce genre discursif oral mixte (musique/parole chantée) et son rôle social à Trinidad, Bertrand Masquelier focalise son propos sur l'incorporation du calypso dans les romans de trois écrivains trinidadiens, Sam Selvon, V.S. Naipaul et Earl Lovelace. Art éminemment dialogique, le calypso est contextualisé dans ces récits de façon à y introduire une pluralité de *voix* singulières et collectives. Cette poétique du calypso, qui souligne par réfraction la richesse des rhétoriques populaires, constitue pour les auteurs un moyen d'exprimer leur liberté de pensée, leur esprit de rébellion et leur enracinement dans une histoire et une société marquées par la colonisation.

Une approche différente du travail sur l'histoire se fait jour dans les deux derniers romans d'Édouard Glissant, *Sartorius* et *Ormerod*. Retraçant la « non-histoire » d'un peuple imaginaire qui échappe à toute tentative de localisation tant géographique qu'historique, ces œuvres dessinent un contre-projet radical des mythes fondateurs que se sont donnés les civilisations. Sarah Gröning montre comment, à travers cette fable antiessentialiste, Glissant met en récit la contestation postcoloniale de toute forme de centralité. Faisant écho aux analyses précédentes de C. Forsdick, L. Gauvin et P. Prescod, cette étude illustre de quelle façon l'esthétique glissantienne « du divers » et « de la relation », adossée à la conception d'une *créolisation* élargie au monde entier, entend réinstaller le sujet dans un monde partagé, interconnecté et habitable, en redonnant le pouvoir à l'imaginaire sur le symbolique.

Confrontés au présupposé critique de la *surconscience linguistique* qui s'exprimerait dans leurs œuvres, nombre d'auteurs francophones ressentent toutefois le besoin d'un retour à l'envoyeur : agacés par cette grille de lecture un peu trop systématique, ils développent des techniques de distanciation humoristique pour dénoncer la réduction de leur production à son altérité culturelle. En braquant le projecteur sur cette dimension métacommunicationnelle des textes, Katrien Lievois pointe la fonction de

l'ironie et d'autres figures similaires (l'humour, la parodie, la satire, le grotesque...) comme autant de stratégies discursives de résistance contre l'exoticisation de l'écrivain postcolonial. Cet *ethos* ironique est illustré par des exemples tirés des œuvres de Driss Chraibi, Fouad Laroui, Sony Labou Tansi, Ahmadou Kourouma et Alain Mabanckou.

La sixième et dernière partie, « Faire bouger les lignes : poétiques de la perturbation », envisage la diversité linguistique au regard d'une acception élargie de la notion de langue, entendue comme désignant tout système de signes constitué. De ce point de vue, la littérature est elle-même une langue, au même titre que les genres et registres codifiés dans lesquelles elle se subdivise et les modes d'expression artistiques non verbaux qui lui sont apparentés. En se penchant sur la recherche par les écrivains d'une *langue à soi* au sein même du cadre littéraire, les auteurs attirent l'attention sur l'interaction entre différents systèmes de référence et mettent en avant la dynamique intergénérique et intermédiatique qui travaille certains textes, bien souvent en conjonction avec une dimension interlingue, pour remettre en question le paradigme monolingue.

La première contribution s'intéresse aux rapports entre figuration romanesque et trajectoire personnelle dans l'œuvre d'Agota Kristof, écrivaine hongroise exilée en Suisse qui n'a précisément pas choisi sa langue d'écriture, le français, laquelle restera pour elle une langue non seulement étrangère mais « ennemie ». La nécessité d'apprivoiser cette langue l'a incitée à rechercher, comme Ionesco et Beckett, une esthétique de l'« appauvrissement ». Sándor Kálai aborde cette écriture aride et dépouillée, « à la recherche de ses propres possibilités », en la replaçant dans le contexte de l'histoire de la littérature hongroise et, plus particulièrement, de la littérature hongroise d'émigration. Agota Kristof fait de l'exil une figure universelle de la condition de l'écrivain, privé de sa langue première et forcé pour survivre de s'exprimer dans un système de signes hostile, prédateur, qu'il lui faut creuser pour accéder à la langue unique de l'écriture.

Dans le cas d'Anna Kim, écrivaine germanophone d'origine coréenne et de culture viennoise, l'écriture s'est construite sur la perte non seulement d'une langue, mais d'un système de signes. Initiée par son père au langage pictural, la romancière développe *a contrario*, dans ses textes, une poétique résolument ancrée dans le *non-imagé* et le *non-dit*. Le roman *Anatomie d'une nuit* est situé au Groenland, pays qui fut colonisé pendant des siècles par les nations scandinaves et qui possède le taux de suicide le plus élevé du monde. Dans cette œuvre d'une rare noirceur, la romancière porte sur la société groenlandaise un regard à la fois empathique et tranchant, montrant comment les individus finissent par devenir des « lueurs exténuées » dans un environnement mortifère. La lecture que propose

Linda Koiran de ce texte place Anna Kim dans la descendance d'une tradition intellectuelle germanophone – et notamment juive-allemande – de l'engagement et de la résistance : Büchner, Celan, Bachmann.

La contribution suivante éclaire les enjeux idéologiques et philosophiques que peut revêtir le choix entre deux registres d'une même langue – ou précisément le refus de choisir entre eux. La Révolution littéraire chinoise des années 1917–1921 imposa comme langue littéraire unique le chinois dit « parlé » (*baihua*), réservé jusque-là au roman, au détriment de la langue littéraire classique (*wenyan*) qui régnait à ce jour sur les genres considérés comme nobles, la poésie et la prose non-fictionnelle. En se penchant sur le cas de Zhou Zuoren, figure de proue de ce mouvement auquel se rallia la quasi-totalité des intellectuels chinois de l'époque, Georges Bê Duc montre comment cet auteur nuança peu à peu sa position pour faire entendre une voix discordante et en venir, dans ses positions théoriques comme dans sa pratique d'écriture, à brouiller le dualisme du schéma *baihua*/*wenyan*. Il illustre ainsi un cas de résistance à l'homogénéisation culturelle qui passe par la défense d'une forme de plurilinguisme intra-linguistique impliquant une refonte du système linguistique et littéraire de référence.

Les deux dernières contributions ouvrent une perspective inédite sur la littérature française des XVIIe et XVIIIe siècles, période où la question de la circulation des individus, des langues et des idées était déjà passionnément discutée. Ce saut en arrière nous conduit d'abord jusqu'à l'abbé Prévost, dont nombre d'écrits développent cette préoccupation. La lecture que proposent Audrey Faulot et Fanny Martin de son roman-Mémoires *Cleveland ou le philosophe anglais* croise deux approches, narratologique et linguistique, pour questionner le traitement qui y est réservé à la question du plurilinguisme. Le héros-narrateur, fils illégitime de Cromwell, est élevé par sa mère dans la clandestinité, l'isolement et la haine des langues étrangères ; une fois sorti de l'adolescence et contraint de voyager, il découvre brutalement les « jargons bizarres » des autres peuples. L'expérience de l'altérité linguistique le plonge dans une confusion babélienne qui signe l'échec du programme d'éducation monolingue de sa mère. L'analyse se cristallise autour de cet échec, qui se révèle être celui d'un mode d'existence et, au-delà, d'un système de pensée : l'idéal d'une langue commune, unique, articulé à une vision statique de l'homme et du monde, ne résiste pas à l'épreuve de la diversité linguistique effective.

Enfin, Camille Guyon-Lecoq revient sur la Querelle des Anciens et des Modernes, au sein de laquelle elle réévalue la position de Fénelon en appliquant au contexte de la toute fin du XVIIe siècle l'idée d'une structuration de l'espace social et politique par l'affrontement entre « langues dominantes » et « langues dominées ». La lecture qu'elle propose sous cet angle du *Télémaque* fait de ce texte le lieu de l'invention non d'un style,

comme cela a souvent été dit, mais d'une langue : le « français musical », une langue littéraire en prose intégrant la musicalité du grec et du latin par l'invention de nouveaux rythmes dans le déroulement de la phrase, et capable ainsi de rivaliser avec les deux langues anciennes, archétypiques et jusqu'alors « dominantes » dans le champ intellectuel français, sans pour autant les anéantir ou les disqualifier. Cette interprétation, qui creuse l'hypothèse d'un Fénelon œuvrant à une synthèse conciliatrice et néanmoins dynamique entre l'ancien et le nouveau, se fonde sur une analyse croisée des enjeux de la Querelle des Anciens et des Modernes et de celle qui opposera bientôt les défenseurs de l'opéra français aux partisans de l'opéra italien. Ici encore, la question linguistique et poétologique s'avère porteuse d'enjeux politiques de taille dans le contexte du projet absolutiste louis-quatorzien.

À leur façon, toutes ces études contribuent à démonter les idées reçues tant sur l'authenticité culturelle d'un texte littéraire que sur le caractère naturel du rapport de l'individu à sa ou ses langue(s). En rappelant que toute langue est jusqu'à un certain point une « tradition inventée »,[39] et susceptible à ce titre d'être à son tour subvertie, déconstruite et reconfigurée par-delà les lignes de partage communément admises, elles défont l'opposition non seulement entre une langue et une autre, mais aussi entre, d'une part, des pratiques strictement monolingues et, d'autre part, l'image d'Épinal d'un plurilinguisme de bon aloi, en phase avec la mondialisation économico-culturelle que nous connaissons actuellement. Dénaturalisant le lien entre sujet et langage, elles aident à penser ce qu'on pourrait appeler avec Yasemin Yildiz la *condition post-monolingue* :[40] une condition dans laquelle la distinction entre mono- et plurilinguisme n'est plus véritablement opératoire, au sens où le concept de plurilinguisme reste lui-même largement tributaire du fétichisme de la langue unique, monologique et irremplaçable qui serait l'authentique matrice du sujet et de la collectivité.

---

[39] Au sens donné à ce terme par les historiens Eric Hobsbawm et Terence Ranger dans *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. Voir notamment l'introduction de Hobsbawm, « Inventing traditions », p. 1–14.

[40] Yildiz, Yasemin, *Beyond the Mother Tongue : The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012.

1.

Pour une poétique de la résistance: Littérature et pluralité linguistique

LISE GAUVIN

Penser/parler la langue ou des mille manières de décrire/d'écrire le réel

La francophonie littéraire représente un ensemble flou à l'intérieur de la République mondiale des lettres.[1] Comment, en effet, désigner les diverses littératures francophones[2] sans les marginaliser, et, d'une certaine façon, les exclure ? Comment, par contre, ne pas constater le statut particulier de ces littératures qu'on a du mal à nommer : littératures mineures, minoritaires, petites littératures ? Tour à tour ces désignations ont été choisies pour décrire des systèmes littéraires à la fois autonomes et interdépendants. Les écrivains qui en font partie ont en commun de se situer « à la croisée des langues »,[3] dans un contexte de relations conflictuelles – ou tout au moins concurrentielles – entre le français et d'autres langues de proximité. Ce qui se traduit chez eux par une sensibilité plus grande à la problématique des langues, soit une *surconscience linguistique* qui fait de la langue un lieu de réflexion privilégié, un espace de fiction voire de friction. La notion de surconscience renvoie à ce que cette situation dans la langue peut avoir à la fois d'exacerbé et de fécond. Écrire devient alors un *acte de langage*. L'écrivain francophone est condamné à *penser la langue*. Amère et douce condamnation que celle-ci, qui a engendré un véritable métadiscours sur la langue. Ce que le poète québécois Gaston Miron avait exprimé dans une formule éloquente : « Parfois je m'invente, tel un naufragé, dans toute l'étendue de ma langue ».[4]

Tout écrivain doit trouver sa langue dans la langue commune, car on sait depuis Proust et Sartre qu'un écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime même si c'est sa langue natale[5] et que, selon l'expression de Michel Tremblay, « écrire une langue, c'est s'éloigner d'une langue ».[6] Mais la *surconscience linguistique* qui affecte l'écrivain franco-

---

1 Voir Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2008.

2 Dans le cadre de ce texte, j'utilise la notion de littérature francophone dans son acception la plus courante, soit celle d'une littérature française hors de France, tout en étant consciente du paradoxe qu'il y a à ne pas inclure dans le mot « francophone » les écrivains hexagonaux.

3 Gauvin, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997 et 2006 (Prix France-Québec).

4 *Ibid*., p. 57.

5 Sartre dit exactement ceci : « On parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère. » *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1972, p. 135.

6 Entrevue avec L. Gauvin, *Possibles*, vol. 11, n° 3, printemps-été 1987, p. 211–213.

phone – et qu'il partage avec d'autres minoritaires – l'installe encore davantage dans l'univers du relatif. Ici, rien ne va de soi. La langue, pour lui, est sans cesse à (re-)conquérir. Partagé entre la défense et l'illustration, tout en sachant qu'écrire est une activité intransitive, qui n'a pas à défendre ou illustrer quoi que ce soit, il doit négocier son rapport avec la langue française, que celle-ci soit maternelle ou non. Comment se situer entre ces deux extrêmes que sont l'intégration pure et simple au corpus français et la valorisation excessive de l'exotisme, c'est-à-dire comment en arriver à cette véritable « esthétique du divers » revendiquée par Segalen[7] et, à sa suite, par Glissant[8] ainsi que par les signataires du manifeste *Éloge de la créolité* ?[9] Comment intégrer aux codes de l'œuvre et de l'écrit le référentiel qui renvoie à différents systèmes de représentation culturels ?

Pour toutes ces raisons, j'ai déjà proposé de substituer à l'expression « littératures mineures » celle, plus adéquate me semble-t-il, de *littératures de l'intranquillité*, empruntant à Pessoa ce mot aux résonnances multiples. Bien que la notion même d'intranquillité puisse désigner toute forme d'écriture, de littérature, je crois qu'elle s'applique tout particulièrement à la pratique langagière de l'écrivain francophone, qui est fondamentalement une pratique du soupçon. Cette pratique a donné lieu à une série de prises de position, de réflexions et de manifestes dont l'objectif était de rendre compte d'une situation vécue le plus souvent de façon douloureuse, ou à tout le moins problématique. D'où un engagement dans la langue, un *langagement*[10] dont les effets se trouvent aussi bien dans les concepts mis en œuvre que dans les stratégies narratives adoptées.

L'écrivain francophone doit composer avec la proximité d'autres langues, une situation de diglossie dans laquelle il se trouve souvent immergé, ou encore une première déterritorialisation constituée par le passage de l'oral à l'écrit, et une autre, plus insidieuse, créée par des publics immédiats ou éloignés : autant de faits qui l'obligent à mettre au point ce que Glissant nomme des « stratégies de détour ».[11] Privilégiant la scène romanesque, je me demanderai dans quelle mesure les esthétiques contemporaines échappent au « français fictif » qui a longtemps tenu lieu de

---

7 Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

8 Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996. Sur la lecture par Glissant de l'œuvre de Segalen, voir Forsdick, Charles, « L'exote mangé par les hommes », in : Forsdick, Charles et Susan Marson (eds), *Reading Diversity / Lectures du divers*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, 2000, p. 5–24.

9 Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

10 Voir Gauvin, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

11 Voir Glissant, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 24.

langue littéraire, c'est-à-dire au clivage entre une langue polie, idéale et somme toute assez neutre et la pratique circonspecte, voire décorative des niveaux de langue.[12] Quels types de relation les narrateurs entretiennent-ils avec le discours intratextuel d'autrui ? Sachant par ailleurs que toute langue littéraire est une construction à l'intérieur de la langue commune, je prends pour acquis que le plurilinguisme textuel est d'abord un choix stratégique, c'est-à-dire dont l'enjeu est plus structural que stylistique et dont le premier critère d'évaluation reste la dynamique globale de l'œuvre.

1. Effet de réel et effet de langue

D'abord quelques mises au point. Si le pacte de vraisemblance paraît lié au genre romanesque tel qu'élaboré depuis plus d'un siècle – qu'on se souvienne du fameux « miroir que l'on promène le long d'un chemin » de Stendhal, et, de façon tout aussi explicite, de l'ambition de Balzac de faire concurrence à l'état civil –, certains auteurs, tel Maupassant, ont toutefois insisté sur l'aspect *procédé* que suppose une telle concurrence, ne serait-ce que par les choix que doit fatalement opérer le romancier parmi les événements à relater et les paroles à rapporter. Là où Maupassant parlera d'« illusion complète du vrai »,[13] Barthes, un siècle plus tard, désignera le même phénomène sous le nom d'« effet de réel », fondement de ce « vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité ».[14]

---

12 « Tous ces dialogues fictifs complexes sont des manifestations de l'idéal de langue nationale et de la pratique "commune" du français complétés par l'idéal des "niveaux de langue". Les distorsions linguistiques qu'ils présentent par rapport à cette pratique sont l'indice ambigu de la difficulté de réalisation de ces idéaux en même temps que la tendance bourgeoise à dominer, en dépit de l'école et à travers l'école, toutes les marques linguistiques sociales. » Balibar, Renée, *Les Français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette, 1974, p. 138.

13 Rappelons ici l'essentiel des propos de Maupassant, tirés de la « Préface » à Pierre et Jean : « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale, mais à nous donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. Raconter tout serait impossible, car il faudrait alors un volume au moins par journée, pour énumérer les multitudes d'incidents insignifiants qui emplissent notre existence. [...] Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes. » Cité dans Becker, Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 155–156.

14 Barthes, Roland, « L'effet de réel » (1968), dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 89.

On conviendra aisément, avec Jakobson, de la « relativité de la notion de réalisme ».[15] Il n'en reste pas moins que ce pacte implicite, « le vraisemblable inavoué », a conduit à l'élaboration d'une esthétique, celle dite du roman réaliste, qui, toujours selon Barthes, signale par excellence l'artisanat du style : elle ne renverrait tout au plus qu'à une « convention du réel » et à une « fabrication de l'écriture ».[16] L'utilisation des divers niveaux de langue fait ainsi partie des « connotateurs de mimésis »[17] nécessaires au type de discours engendré par le « programme réaliste ».[18] Mais cette littérature à projet réaliste, tout en se voulant pur reflet du social dont elle émerge, entretient également le mythe d'un narrateur distinct et distant de personnages dont il se garde bien de réfléchir les particularismes langagiers ailleurs que dans les discours rapportés, dans les transcriptions timides de quelques expressions ou dans des phrases fort circonspectes. Cela même lorsque le discours indirect, chez un Zola par exemple, superpose deux voix, deux tonalités, deux registres : malgré tout en pareil cas, la voix narrative subordonne la seconde à qui elle délègue tout au plus quelques passages expressifs. Les faits de langue sont alors encadrés et enchâssés dans un discours qui les subsume. Ce langage fort saturé de conventions ne donne « le réel qu'entre guillemets ».[19] L'*effet de langue* devient alors un pur « effet de réel ». Ainsi le « désir de réalisme »[20] (Valéry) a-t-il créé, dans le domaine du roman, un certain nombre de constantes qui sont vite devenues des contraintes, cette esthétique étant aussi une éthique de la forme masquée par une illusion de transparence.[21]

Le deuxième postulat qui, d'après Bakhtine, affecte la notion même de roman au même titre que celle du « vraisemblable inavoué » ou du « désir de réalisme » est celle qui veut que le roman soit un assemblage de langues, de styles, bref un plurilinguisme et un décentrement. Comme il est impensable de confondre dialogue et dialogisme, il serait aussi peu

---

15 Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1966, p. 62.

16 Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil (1953), 1972, p. 49.

17 Genette, Gérard, « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, 1972, p. 186.

18 Hamon, Philippe, « Un discours contraint », dans *Littérature et réalité*, Seuil, « Points », 1982, p. 131.

19 Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 52.

20 « Le désir de "réalisme" conduit à chercher de plus en plus puissants moyens de rendre. Le rendu mène à la technique. La technique mène à la classification, à l'ordre. L'ordre mène au systématique... » Paul Valéry, cité par Philippe Hamon dans « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 170.

21 « En effet, la nature des conventions romanesques permet au narrateur de manipuler, à des degrés plus ou moins perceptibles, la forme, le contenu, les implicites de la parole actorielle pour qu'elle coïncide parfaitement avec les exigences diégétiques et idéologiques de l'œuvre, si bien que l'illusion d'innocence rejoint la problématique du réalisme. » Lane-Mercier, Gillian, *La parole romanesque*, Paris, Klincksieck, coll. « Semiosis », 1989, p. 42.

adéquat de confondre le plurilinguisme dont il est question dans *Esthétique et théorie du roman*[22] avec une simple juxtaposition de langues diverses dans un même texte. Le plurilinguisme bakhtinien est complexe et concerne aussi bien l'hétéroglossie ou diversité des langues, l'hétérophonie ou diversité des voix et l'hétérologie ou diversité des registres sociaux, des niveaux de langue. « Le roman pris comme un tout, écrit Bakhtine, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. » Et encore : « Le style du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de langues. »[23]

Dans quelle mesure l'hybridité avec laquelle doivent composer les écrivains francophones donne-t-elle lieu à des « poétiques forcées », selon l'expression de Glissant,[24] ou à l'invention de nouvelles formes du dire littéraire ? Quelles esthétiques sont ainsi mises en jeu ? Dans quelle mesure l'inscription dans les textes d'un questionnement linguistique et littéraire et la pratique de la xénologie – ou l'intégration de vocables étrangers – traduisent-elles un acquiescement à une norme exogène ou au contraire la mise en œuvre de l'« opacité » indispensable à tout dialogue interculturel ? Dans quel(s) sens s'oriente alors la dialectique du centre et de la périphérie ? Je tenterai de répondre à ces questions en m'appuyant sur des exemples tirés des œuvres de Michel Tremblay, Patrick Chamoiseau et France Daigle.

2. Intégration festive des niveaux de langue

Après les Gabrielle Roy, Roger Lemelin et autres romanciers québécois qui ont cité selon l'esthétique réaliste les tournures du parler vernaculaire québécois dans leurs romans, Michel Tremblay, dans la mouvance du groupe d'écrivains réunis autour de la revue *Parti pris*,[25] propose une autre façon d'intégrer la langue populaire au récit. D'abord connu comme auteur dramatique, il a obtenu un succès de scandale, en 1968, avec la représentation des *Belles-Sœurs*.[26] Pour la première fois sur une scène du théâtre subventionné et bourgeois, celle du Rideau-Vert, le parler vernaculaire montréalais, appelé joual, se trouvait légitimé et déstabilisait par le

---

22 Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

23 *Ibid*., p. 88.

24 Glissant, Édouard, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 236.

25 Cette revue politique et culturelle de gauche (1963–1968) a joué un rôle important dans le milieu intellectuel québécois des années 1960. Voir Gauvin, Lise, *Parti pris littéraire*, Montréal, PUM, 1975 et 2013.

26 Tremblay, Michel, *Les Belles-soeurs*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, 1968. Écrite trois ans auparavant, la pièce fut présentée pour la première fois le 28 août 1968 au théâtre du Rideau-Vert de Montréal dans une mise en scène d'André Brassard.

fait même une partie du public et de la critique. Cette même critique, qui au départ avait perçu le théâtre de Tremblay comme réaliste, a peu à peu pris l'habitude de mettre le mot entre guillemets, soulignant plutôt les procédés de mise à distance utilisés dans ses pièces : chœur, double niveau scénique, voix parallèles, etc. De toute évidence, Tremblay a fait subir à la langue un traitement analogue à celui de ses formes théâtrales et à une architecture scénique correspond une *architexture* langagière, résultat d'un savant dispositif. C'est ce qui produit l'*effet joual* du texte, un effet obtenu par la transcription de la dimension orale de la langue populaire, mais aussi par un transcodage complexe, s'articulant au double code de l'oral et de l'écrit et enfin par divers procédés de littérarisation. Cette parole ritualisée, lyrique, procède d'une culture savante et d'une maîtrise indiscutables. L'attention vers le bas, le rappel du corps grotesque et de la vie matérielle, le choix quasi exclusif du vernaculaire rapprochent par contre ce théâtre du carnavalesque. En donnant à ces éléments un traitement élevé, digne du « grand théâtre » tragique et poétique, Tremblay favorise non seulement une rupture de l'illusion réaliste mais un transfert des codes qui se fait à l'avantage de la culture et de la langue populaires. Le langage populaire devient ainsi fondement de la parole culturelle.

Il semble donc aller de soi, lorsqu'on qualifie l'œuvre de Tremblay, de faire appel à la notion de carnavalisation dans la mesure où il s'agit d'une confrontation du *bas*, du populaire, du comique et du *haut*, du sérieux, du tragique. Mais cette confrontation s'effectue moins par cohabitation des styles et des registres que par suppression des distances et *renversement/substitution* des codes dont le résultat est la prise en charge du populaire par le sérieux et le savant. Dans les romans, par contre, plusieurs registres voisinent et se fréquentent sans s'annuler, ce qui amène Tremblay à concevoir de nouveaux modes d'inscription et d'interaction du langage populaire.

Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*,[27] qui nous servira de texte-témoin, on remarque une intégration des paroles des personnages aux passages narratifs, comme une actualisation immédiate de la scène, et une diminution de l'écart entre le langage du narrateur et celui des personnages :

> Elle regarda longuement Édouard. « J'aimais pas ben ben ça... mais j'voulais un autre enfant pis j'savais que c'était le temps... » Édouard avait baissé les yeux. C'était la première fois qu'il entendait sa mère faire allusion au sexe et cela le gênait. Victoire continua son histoire en ramenant son regard vers le bosquet. « Là, y m'a demandé :

[27] Tremblay, Michel, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1978. Les références ultérieures renvoient à cette édition, dorénavant indiquée par GF, suivi du numéro de la page.

> "Y'a'tu du danger, ces jours-citte?" J'y ai dit non. Y voulait pus d'enfants, j'ai jamais su pourquoi... Y m'a répond : "Tant mieux !" Pis on t'a faite. » Elle entra dans le bosquet sans s'occuper des branches qui s'accrochaient à sa robe. Elle se pencha un peu. « Juste icitte. » (GF, p. 82)

On note dans ce passage un narrateur non autoritaire, peu présent et peu évaluatif, constamment prêt à s'éclipser devant la parole des personnages, qu'il enchâsse de manière fort souple. La hiérarchie est oubliée, de même que tout commentaire explicatif visant à traduire, pour un destinataire étranger, les expressions idiomatiques. Dans la prose de Tremblay, on passe insensiblement de l'un à l'autre niveau de discours. Il s'agit d'une modulation ou mieux encore d'un tissage destiné à atténuer la tension entre les registres de paroles. Première figure de l'hybridation romanesque, celle-ci s'accompagne également de l'insertion du vernaculaire dans le discours du narrateur. Si le langage de celui-ci n'est pas marqué par les procédés de transcription et de transcodage de l'oralité, il n'en fait pas moins appel à un lexique et à des expressions proprement québécoises, c'est-à-dire les mêmes qu'utilisent les personnages : « peinturée », « balloune », « une gang », « matchait », « siau », etc. Il y a donc « contamination » et hybridation malgré la « désoralisation »[28] dont témoignent ces romans. Dernier élément enfin à noter : le chat Duplessis et le chien Godbout, non seulement sont dotés de paroles, mais parlent le joual le plus pur du Plateau Mont-Royal :

> Au beau milieu de la bataille, alors que Duplessis, au comble de la joie, criait à la balle de laine : « Ça sert à rien de résister, maudite folle, tu sais ben que ta fin est proche ! Rends-toé ! Rends-toé, pis j'te f'rai pus de mal ! » (GF, p. 107)

Et l'auteur de préciser dans un entretien :

> J'ai fait le roman dans une seule coulée, sans alinéa, sans paragraphe, parce que je voulais qu'à la longue, le lecteur ne voie plus la différence entre mon style et celui de mes personnages. Si j'avais fait des paragraphes avec moi qui parle, j'aurais eu peur que ça donne : « l'écrivain qui s'en est sorti et qui se penche sur le pauvre monde ».[29]

Tremblay atteste par là ses accointances avec un certain « réalisme magique ». Il atteste en outre son désir d'une suppression des distances dans une participation universelle et ludique à la parole. Une parole dont

---

28 Vercier, Bruno, « La "désoralisation" dans les romans de Michel Tremblay », dans « Oralité et littérature », *Présence francophone*, n° 32, 1988, p. 35–44.

29 [Tremblay, Michel] « Un Québecois défenseur de la différence », propos recueillis par Nicole Zand, *Le Monde*, 9 novembre 1979.

l'hybridation et le dialogisme – associés au rappel incessant du corps et de la vie matérielle – rappellent l'ambivalence carnavalesque.

La représentation des langages, dans les romans de Tremblay, n'est pas exempte de variations. Les procédés déjà notés, encore accentués par les idiolectes et niveaux de langages propres à certains personnages (le père de Simone, Florence et ses filles, etc.) se reproduisent à peu près dans toute la série des Chroniques, à l'exception de *Des nouvelles d'Édouard* (1984), roman dans lequel le narrateur, Édouard lui-même, est en situation d'écriture – il rédige le récit de son voyage – et cherche un ton et un style qui est en quelque sorte un mixte des langages précédents. Autre exception : *C't'à ton tour, Laura Cadieux* (1973), appelé roman mais plutôt proche du monologue théâtral. Dans *Le Cœur découvert* (1986) enfin, le personnage principal, professeur de français de son métier, ne dit plus « chus », mais « chuis » et utilise un langage plus châtié. Les québécismes sont moins nombreux et les dialogues nettement dégagés des paragraphes consacrés à la narration. La même chose se reproduit dans le *Premier Quartier de la lune* (1989) : « Pour faciliter la lecture », m'explique Tremblay.[30] Cet usage plus conventionnel se retrouve aussi dans ses romans postérieurs.

Le langage littéraire, tel que mis au point dans les *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* par Michel Tremblay, renvoie à une recherche qui tend à dépasser l'opposition des catégories en une intégration festive des niveaux de langue. Au conflit des codes, l'auteur substitue une tension faite de tolérance et d'interaction.

3. Traduction et mise en scène

La situation des romanciers martiniquais s'apparente à celle des romanciers africains, que J.M. Coetzee résume de façon lapidaire dans *Élisabeth Costello* :

> Il se peut que les romanciers africains écrivent sur l'Afrique, sur des expériences africaines, mais il me semble que, pendant qu'ils écrivent, ils n'arrêtent pas de loucher vers les étrangers qui les liront. Que cela leur plaise ou non, ils ont accepté le rôle d'interprète, interprétant l'Afrique pour leurs lecteurs.[31]

Cette situation ne peut être modifiée, selon Élisabeth Costello, le personnage éponyme du roman de Coetzee, que par la création d'un marché intérieur. Le contexte antillais est différent, certes. Il n'en reste pas moins

---

30 *Ibid.*

31 Coetzee, John Maxwell, *Elizabeth Costello*, Paris, Seuil, 2004, p. 70.

que l'institutionnalisation de la production littéraire antillaise, et notamment des romans de Chamoiseau, passe par la validation de l'institution littéraire parisienne. Ce qui appelle des stratégies particulières.

On remarque d'emblée, lorsqu'on ouvre *Chronique des sept misères*,[32] l'importance du paratexte. Alors que l'énonciation du roman est prise en charge par un nous collectif, le nous indifférencié des djobeurs, la narration est constamment entrecoupée de diverses formes de récits, des passages dialogués aux dits événementiels et rétrospectifs, jusqu'à des paragraphes déductifs dont le premier mot est « donc » (C, p. 97). À cela s'ajoute un appareil paratextuel présent tout au long du roman et dont la fonction est d'abord explicative.

Ce paratexte est destiné en tout premier lieu à traduire les expressions créoles. Ainsi « milan » renvoie-t-il à « information », « couli » à « descendant d'Hindous immigrés », « major » à « sorte de héros de quartier ». Ce à quoi l'auteur ajoute : « chaque quartier avait le sien » (C, p. 101). Le mot « engagé » appelle une longue explication. À ces gloses lexicales ou ethnographiques s'ajoute parfois, en forme de clin d'œil, un commentaire comme celui-ci, qui accompagne le mot « bête longue » : « Pas de folie, ami : n'utilise que ce terme pour désigner le serpent... »[33]

Mis à part le dernier exemple, l'effet produit par ce paratexte est une mise à distance du texte initial. Ces notes peuvent donc être considérées comme à la fois hétérographes, dues à la contrainte du système éditorial et, par conséquent, d'un lectorat étranger à la culture d'origine, et autographes, c'est-à-dire, directement rédigées par un auteur présent en texte. Bien que par le rythme des phrases, l'utilisation des formes et formules de la littérature orale et la création d'une langue qui doit autant à la poésie qu'à la description de type réaliste, Chamoiseau mette en place un style dont l'originalité n'est pas à démontrer, son roman reste tributaire d'un discours dont les paramètres principaux sont la transparence et la clarté. Les stratégies seront différentes dans les romans subséquents.

Dans *Texaco*,[34] l'organisation du récit renvoie à « une poétique de cases vouée au désir de vivre » (T, p. 369). Cette poétique s'inspire de l'ordonnance de la ville créole telle qu'elle émane d'un quartier comme celui de Texaco. L'idée d'un « désordre de paroles » (T, p. 352) ou d'une Babel ne lui est pas étrangère :

> Au centre, une logique urbaine, occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française. De l'autre le foisonnement ouvert

---

32 Chamoiseau, Patrick, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986 ; Folio, 1988. Dorénavant indiqué par C, suivi du numéro de la page.

33 *Ibid.*, p. 22.

34 Chamoiseau, Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992. Dorénavant indiqué par T, suivi du numéro de la page.

> de la langue créole dans la logique de Texaco. Mêlant ces deux langues, rêvant de toutes les langues, la ville créole parle en secret un langage neuf et ne craint plus Babel. (T, p. 234)

Ce langage est recréé par le relais de diverses instances narratives qui, à tour de rôle, témoignent de leur recherche. Les stratégies sont multiples. Elles vont du procès de traduction (un passage est donné en créole, doublé de sa traduction en français) au commentaire métalinguistique et à l'explication indirecte : « Il en resta estébécoué, transi par tant de rage et par si tant d'amour » (T, p. 52). Autre exemple :

> *Kouman ou pa an travay*, tu ne travailles pas ?... s'étonnait grand-manman. *Man ka bat an djoumbak la*, Je n'ai pas quitté mon travail, rétorquait-il en ouvrant les paupières à l'entour de ses yeux. (T, p. 50)

Ou encore, cette fois sans traduction littérale :

> Mais (saki pa bon pou zwa pa pé bon pou kanna) ils avaient quand même commencé à comprendre que la liberté n'étant pas divisible, la leur allait en grappes avec celle des nèg-terre et l'engeance pleine des malheureux. (T, p. 108)

Dans les cas précédemment cités, l'usage de la parenthèse n'a plus rien de systématique. Il en va de même pour la note, qui s'estompe presque entièrement du récit. Par contre, et comme par un procédé à rebours, une note entière est donnée en créole, cette fois sans traduction, mais avec un simple renvoi aux Cahiers de Marie-Sophie Laborieux (T, p. 143).

Chamoiseau invente ainsi un langage plus proche de la modernité expérimentale que des procédés de marquage – *effets de réel* – donnés par l'usage de lexiques particuliers. D'où la disparition ou tout au moins l'effacement du paratexte explicatif et son remplacement, ou plutôt sa mise en abîme, dans l'espace même du roman. Au lecteur de s'adapter à l'opacité inévitable qui en résulte. C'est par cette quête et conquête d'un langage, véritable lieu d'une poétique, que le livre échappe aussi bien à un exotisme facile qu'à une assimilation à la littérature française. Le multilinguisme de Chamoiseau ne tend pas vers la juxtaposition des langues ni vers l'annulation de leur différence mais vers une mise en œuvre de l'hétérogène qui, à l'image de la ville ou du jardin créole, ne table sur rien de fixe ni de définitif.

Le paratexte revient en force dans *Biblique des derniers gestes*.[35] Celui-ci apparaît d'abord sous forme de trois épigraphes. Il intervient encore dans les nombreuses citations précédant les différentes parties du texte, comme

---

[35] Chamoiseau, Patrick, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002. Dorénavant indiqué par B, suivi du numéro de la page.

pour en marquer les pauses et la respiration, paroles identifiées comme extraites des *Cantilènes d'Isomène Calypso*, du nom d'un conteur à voix pas claire de la commune de Saint-Joseph. Ce conteur interpelle l'auteur qu'il désigne sous le nom de « petit cham » (B, p. 31). Le paratexte intervient aussi, à la fin du récit, sous forme de réflexions de l'auteur sur les événements qu'il vient de décrire, et sous forme d'archives empruntées à la sagesse populaire : « Les apatoudi de Man l'oubliée » (« Annexe 1 », B, p. 781–783) et « Le livre des Da contre la malédiction » (« Annexe 2 », B, p. 784–786). Mais le paratexte se fait surtout remarquer, tout au long du roman et de façon presque obsédante, par la présence de notes de bas de page dont l'abondance ne manque pas d'étonner et constitue une nouveauté par rapport aux romans précédents.[36]

Là encore, rien n'est simple car l'ouvrage ne se présente nullement comme un traité scientifique. Le système des notes dans *Biblique des derniers gestes* rappelle celui qui présidait au pseudo-appareil critique qu'on pouvait lire dans *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme.[37] Parfois sérieuses et informatives, parfois franchement ludiques, ces interventions directes du romancier disent que tout est vrai et faux dans l'ordre de la fiction. Comment croire, par exemple, à une précision du genre : « Il faut parler des colonialistes ! Une chronique de M. Balthazar Bodule-Jules, sur Radio Campêche, la radio carrément news and music, 1989–1990 » (B, p. 204). Comment, par contre, ne pas croire à la réflexion qui suit, également reproduite sous forme de note : « Ces arbres apparaissent souvent dans les romans d'Édouard Glissant, selon une symbolique que je questionne toujours » (B, p. 170). Ou encore, on cite une émission sur « Radio Asé pléré annou lité, 1988 » (B, p. 226). Le discours d'autorité qu'on attend généralement de la note se trouve alors court-circuité par une forme de complicité ironique qui s'établit entre le lecteur et l'auteur.

À la fois ludiques, informatives, autobiographiques ou poétiques, ces notes constituent une sorte de répertoire des usages possibles de la note. Le narrateur y apparaît dans un double statut, aussi bien comme auteur que comme régisseur du récit. On remarquera par contre qu'aucune note n'est consacrée à des traductions ou à des précisions lexicales. Ce brouillage énonciatif oblige à considérer la note non plus comme pratique paratextuelle, assimilable aux didascalies théâtrales, mais plutôt comme partie intégrante de la diégèse en affichant la présence d'un auteur, d'un maître d'œuvre présent *in fabula* qui entre en relation avec un lecteur présent lui aussi *in fabula*. Mais là encore, la fonction auteur – ou destina-

---

36 On pourra consulter à ce sujet Gauvin, Lise, *Écrire, pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007, ouvrage auquel renvoient les quelques paragraphes qui suivent.

37 Ducharme, Réjean, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973.

teur – se trouve en quelque sort déréalisée puisqu'on assiste à « un décrochage de cette fonction par sa place marginale ».[38]

Dans l'entrevue qu'il m'accordait au moment où il rédigeait *Texaco*, Chamoiseau me disait que les premières clarifications de son texte avaient été demandées par l'éditeur. Mais il avait aussitôt ajouté : « Maintenant on ne me demande rien ».[39] On peut donc constater que le romancier a peu à peu modifié la contrainte de façon à en faire un véritable argument narratif et à inventer de nouveaux modes de fictions. D'une « poétique forcée », il est passé à une plus « naturelle », pour reprendre les catégories de Glissant,[40] tout en sachant qu'en ce qui concerne l'écriture, aucune poétique ne peut vraiment être dite « naturelle ». Quant à la disparition progressive des marques du créole dans ce roman, Chamoiseau l'explique en 2007 comme ceci :

> Cette irruption du créole, de son imaginaire et de son lexique dans la langue française a libéré beaucoup de gens. Pour moi, c'est une porte ouverte. Je ne vais pas passer mon temps à faire des constructions langagières un peu forcées pour montrer que le créole est là et que j'ai une deuxième langue, un imaginaire un peu multiple, etc. L'autre élément, et que les gens n'ont pas vu, c'est que toutes mes constructions langagières dans les romans précédents – que ce soient *Chronique des sept misères*, *Solibo* ou *Texaco* – étaient toujours identifiées. Il y avait toujours un personnage qui parlait. Dans *Chronique*, ce sont les djobeurs. Les djobeurs, ce sont des créolophones. J'étais forcé de construire un langage beaucoup plus près du créole, avec des présences lexicales plus importantes. Dans *Texaco* aussi, il y a différents niveaux de narrateurs. Il y a une telle proximité de ceux qui disent avec le créole que là aussi, le langage est plausible, est vraisemblable. Quand on arrive à *Biblique*, c'est déjà plus loin.[41]

Ce postulat de vraisemblance amènera le romancier à la mise en scène d'un *je* multiple dans *Un dimanche au cachot*,[42] un *je* dont le langage témoigne, selon l'auteur, d'une créolisation plus profonde.

On ne peut que constater l'aspect « laboratoire » que revêt l'expérience romanesque de Chamoiseau, un laboratoire vivant dont l'effet est de proposer une reconceptualisation de la littérature par une nouvelle articulation entre texte et paratexte, entre auteur et narrateur, voire entre narra-

---

38 Colonna, Vincent, « Fausses notes », dans *Cahiers Georges Perec 1*, Colloque de Cerisy, 1984, p. 97.

39 Chamoiseau, Patrick, « Un rapport problématique », dans Gauvin, Lise, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1999 et 2006, p. 44.

40 Voir Glissant, Édouard, « Poétique naturelle, poétique forcée », *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 401–419.

41 Entretien de Cayenne, 13 décembre 2007, inédit.

42 Chamoiseau, Patrick, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 2007.

teur collectif et narrateur singulier. Il s'agit alors d'une voix narrative à la recherche d'une subjectivité impossible à fixer, mais à reconstruire au fil des pages et engagée dans le projet d'opérer le renversement de la mort annoncée en vie textuelle. Mais, confie encore le narrateur dans ses *Notes d'atelier*, « je ne pouvais qu'accepter l'aventure. Écrire avec des incompréhensibles, des hasards, des accidents, des événements, et surtout des échecs ».[43]

4. Le roman mode d'emploi

Au moment où France Daigle commence à publier, la littérature acadienne compte déjà des auteurs reconnus, dont Antonine Maillet qui a reçu le prix Goncourt, des maisons d'édition, des prix littéraires et une critique qui recense les œuvres produites. Cependant, « de sa cohabitation forcée avec la majorité anglophone, dont chaque concession doit être durement négociée, [l'Acadie] hérite d'un sentiment de minorisation » ou d'« illégitimité profondément ancré dans son inconscient collectif ».[44] D'où la pertinence, pour désigner ces littératures, de la notion de « littérature mineure » telle que mise au point par Deleuze et Guattari,[45] soit « une littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure ».[46] Le français en Acadie est une langue « fortement déterritorialisée », souligne Raoul Boudreau. Et le critique d'ajouter :

> Le meilleur indice du sentiment de déterritorialisation de la langue chez les écrivains acadiens est sans doute le va-et-vient constant entre différentes langues et différents niveaux de langue, du chiac à l'acadien traditionnel, à une variante acadienne du français standard, et finalement à l'anglais.[47]

Dans un pareil contexte, comment structurer l'intégration des langues dans le roman ? Quels risques court l'écrivain acadien en utilisant le parler vernaculaire dans ses écrits ? Jusqu'à quel point l'opacité qui en résulte est-elle signe de marginalisation pour le lecteur francophone ? Quelle distance s'établit entre sa propre compétence langagière et celle de ses personnages ?

---

43 *Ibid*., p. 436.

44 Boudreau, Raoul, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l'ironie », *Voix et Images*, vol. 29, n° 3, (87) 2004, p. 32.

45 Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

46 Boudreau, Raoul, *op. cit.*, p. 33–34. Précisons que le chiac est le vernaculaire parlé dans la région de Moncton. Il s'agit d'un système linguistique où certains éléments de l'anglais s'amalgament au français.

47 *Ibid.*

Ce sont les questions que tente de résoudre France Daigle à travers ses ouvrages, notamment *La Beauté de l'affaire* (1991), *Pas Pire* (1998) et *Pour sûr* (2011),[48] fictions qui renvoient à une discussion explicite sur la façon de penser/parler la langue. Questions d'autant plus pertinentes que la particularité des « petites littératures » (Kafka)[49] ou des « littératures mineures » (Deleuze et Guattari) est d'avoir à créer les conditions de leur apparition sur la scène littéraire internationale.

Alors que plusieurs écrivains préfèrent représenter les revendications collectives ou politiques de l'Acadie, France Daigle opte d'abord pour un formalisme sans référence explicite à sa situation historique, pour une parole laconique faite d'ellipses et de silences. Il faut attendre son cinquième roman pour que soit abordée de manière explicite la question de la langue. *La Beauté de l'affaire* (1991) comporte en sous-titre « Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage ». La thématisation de la langue y apparaît à quelques reprises. Soit pour indiquer un malaise inqualifiable, un empêchement :

> Quelque part cela avait donc commencé par une sorte de défaut de langue, par une certaine difficulté à prendre la parole. Cela avait commencé avec les mots, par les mots eux-mêmes. Des mots sans densité, sans opacité aucune. Des mots ayant perdu toute contenance, qui n'offraient plus qu'une sorte de décor d'ambiance. La barrière des mots, œuvre de clôture.[50]

Soit pour qualifier quelqu'un qui a appris à parler et dont on dira : « La beauté de l'affaire, c'est que maintenant qu'elle s'exprime davantage, on l'accuse d'avoir un problème de perception » (BA, p. 37). Soit enfin pour accuser : « Les trous du langage, là où on se noie » (BA, p. 39). Ce texte renvoie au statut précaire de l'écriture en langue française dans une société qui « patauge dans le bilinguisme » (BA, p. 31). D'où la difficulté, pour

---

48 Daigle, France, *Pour sûr*, Montréal, Boréal, 2011. Dorénavant indiqué par PS, suivi du numéro de la page.

49 Les considérations de Kafka sur les « petites littératures », dont Deleuze et Guattari dérivèrent (au prix d'un contresens) leur concept de « littérature mineure », se trouvent dans l'entrée du 27/12/1911 de son *Journal* publié à titre posthume en 1951 par Max Brod et traduit en français en 1956. Voir Kafka, Franz, *Œuvres complètes*, t. III, traduction de Marthe Robert, Claude David et Jean-Pierre Danès, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 197. Sur la lecture particulière de Kafka par Deleuze et Guattari, voir Gauvin, Lise, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », in : Bertrand, Jean-Pierre et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*, Bruxelles, Lang, et Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 19–40.

50 Daigle, France, *La Beauté de l'affaire*, Outremont, La Nouvelle Barre du jour ; Moncton, Éditions d'Acadie, 1991, p. 23. Désormais indiqué par BA, suivi du numéro de la page.

celle qui rédige cette fiction autobiographique, de créer autre chose que des pages trouées de blancs et de longs silences. Ce qui, note-t-elle avec ironie, n'en facilite pas la lecture : « Duras, elle, au moins, remplit ses pages. Les livres coûtent cher. Personne n'aime se faire avoir » (BA, p. 21). Malgré tout, le texte se construit, analogue au travail d'un des personnages de la fiction, un architecte qui édifie patiemment son œuvre. *La Beauté de l'affaire* est un voyage à plusieurs voix vers un certain éclatement du sens doublé d'une affirmation inconditionnelle de la parole.

En 1995, France Daigle publie un roman autobiographique, *1953. Chronique d'une naissance annoncée*,[51] dans lequel elle met en présence les événements qui ont entouré les premiers mois de la vie de Bébé M, son double. Des rapprochements y sont proposés entre la condition de l'Acadien, un être en retrait sachant surtout manier l'art de la litote et celle de l'écrivain. Puis vient *Pas pire*,[52] un ouvrage où, pour la première fois, la romancière fait parler ses personnages dans la langue vernaculaire acadienne. Il s'agit une fois de plus de croisements et d'interférences entre différentes histoires et différents personnages, parmi lesquels un *je* qui se nomme France Daigle, histoires entrecoupées de considérations sur des sujets aussi variés que l'astrologie ou la peinture. Le personnage de l'écrivaine, tel qu'il est décrit dans le livre, est en proie à une inquiétude permanente : « Plus j'avance, plus je doute. Et en même temps, plus je doute, plus j'avance » (PP, p. 141). Lorsqu'elle part en voyage, celle qui se sait agoraphobe se munit d'« une trousse de survivante ambulante » (PP, p. 163).

C'est ce « Très Éventuel Personnage » (TEP, surnommée Steppette) qui reçoit un jour l'invitation à participer à la célèbre émission littéraire de Bernard Pivot, *Bouillon de culture*. Et l'auteure de transcrire, vers la fin du récit, cet entretien fictif avec le célèbre animateur qui lui rappelle que dans son livre, elle évoque « les relations difficiles, confuses entre les Acadiens et la France » (PP, p. 184). Mais auparavant, le lecteur avait eu droit à un délicieux épisode au cours duquel un ami dit à Steppette que le bruit court qu'elle serait publiée chez Gallimard. Voici un extrait de cette conversation de la narratrice avec son ami Camil Gaudain :

> – Y paraît que tu vas publier ton prochain livre chez Gallimard ?... Hot Stuff...
> Une hypothèse délirante s'il en est une, mais qui ne manqua pas de m'amuser. J'en savourai donc chaque syllabe avant de rectifier les faits.

---

[51] Daigle, France, *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1995.

[52] Daigle, France, *Pas Pire*, Montréal, Boréal, 1998. Désormais indiqué par PP, suivi du numéro de la page.

> – Belle rumeur. D'où c'qu'a d'sort?
> – J'ai entendu ça à CJSE hier, à l'heure du souper. [...]
> – Mon prochain livre est même pas écrit, je vois pas comment c'que Gallimard pourrait être intéressé à le publier.
> – Ça prendrait juste un bon agent. (PP, p. 129–130)

Et la narratrice d'en conclure :

> Je me disais que, pour tenir les propos qu'il me tenait, Camil Gaudain n'avait pas dû lire mes livres. Aussi, je craignais qu'il se fasse des idées, qu'il les pense meilleurs qu'ils ne l'étaient.
> – Non, ça me surprendrait pas mal que Gallimard s'intéresse à mes livres.
> – Pourquoi ? Y sont bons, tes livres !
> Il avait l'air tellement sincère que cela me fit comme un petit chaud au cœur. (PP, p. 131)

Le titre du livre, déjà, marque la distance entre le français standard et l'usage acadien. L'expression « pas pire » qui veut dire « pas mal » est une litote pour signifier en réalité « très bien ». Mais cette distance n'est nommée que pour être ensuite transformée et, jusqu'à un certain point, comblée. Plusieurs registres de langue se déploient dans les pages du roman : aussi bien des mots d'origine française comme « s'enfarger » ou « virer folle » ou « poutine », ou « boucane » que des néologismes tels que « imperturbées » sans marques typographiques particulières.[53] On note par contre dans le roman l'absence totale de notes infrapaginales, de périphrases explicatives ou de glossaires.

Dans *Pas Pire*, la romancière a voulu jouer la carte de l'humour pour exprimer la légitimation nécessaire à toute production littéraire. Cependant, si la nouvelle d'un ouvrage publié chez Gallimard est qualifiée par la narratrice d'« hypothèse délirante », l'invitation à *Bouillon de culture* est perçue par le lecteur comme une sorte de rêve compensatoire. Comme un besoin incompressible de sortir du cercle familier et de résister au repli et à l'enfermement métaphorisés par l'agoraphobie du personnage. Comme une façon d'exemplifier par son contraire le nombre restreint de lecteurs auxquels s'adressent ces écrivains dits de la périphérie.

De façon encore plus manifeste, *Petites difficultés d'existence*[54] présente, dans une suite de scènes dialoguées, un répertoire du parler acadien

---

53 « Le traitement des langues dans le roman *Pas Pire*, écrit Raoul Boudreau, établit le français acadien comme une variété à part entière de la langue française à laquelle il appartient de plein droit et cette variété peut servir à entrer en communication avec les autres francophones. » « Les français de *Pas pire* de France Daigle », dans Viau, Robert (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Beauport (Qc), Publications MNH, 2000, p. 62.

54 Daigle, France, *Petites difficultés d'existence*, Montréal, Boréal, 2002.

de Moncton, avec ses archaïsmes (j'étions, j'allons), ses spécificités (« aussitant ben ») et ses anglicismes. Mais seuls ceux-ci sont visés lorsqu'il s'agit de trouver le mot adéquat. La question de la langue y est présentée dans toute sa complexité, comme un espace à découvrir et à fabriquer, tel cet immeuble qu'il faut reconstruire selon les besoins de ses occupants, tel ce « lieu aux définitions changeantes » qui retient le couple d'artistes décidé à s'y établir. Dans ce roman, le *je* de la romancière s'efface pour laisser toute la place à la rumeur urbaine et aux créations verbales de ses protagonistes à qui elle délègue ses propres interrogations sur le langage, perçu également comme un lieu aux définitions changeantes, celles-ci devenant l'un des ressorts de l'action : ainsi de cette discussion entre Terry et Carmen sur la pertinence du mot « userais » au lieu de « utiliserais » dans le contexte acadien.[55] Et le roman de proposer une reterritorialisation de l'espace symbolique dans lequel se situe cette littérature.

Pour sûr reprend l'isotopie de la langue qui traverse les œuvres précédentes. L'expression « pour sûr », dont l'usage est « vieilli, régional ou populaire » selon le *Trésor de la langue française*,[56] signifie certainement, assurément. Elle correspond aussi à une traduction littérale de l'anglais *for sure*. Ce titre donne le ton à un livre où l'anglais viendra constamment doubler le français comme la métafiction viendra doubler la fiction en exhibant la langue dans tous ses états. On y retrouve le couple des romans précédents, Terry et Carmen, devenus parents de deux jeunes enfants et soucieux d'inculquer à ceux-ci un certain français standard. L'un est propriétaire d'une librairie, l'autre travaille dans un bar où clients et amis viennent à tour de rôle déployer leur compétence langagière. Il s'agit, pour la majorité d'entre eux, de l'usage du chiac, parler vernaculaire jugé « inimitable » par ceux qui ne sont pas acadiens et dont voici un exemple tiré d'un dialogue entre Carmen et Terry :

> – C'est supposé qu'y en avait du temps de Molière qui trouviont que son français était trop populaire, pas assez raffiné.
> – Denne hõw cõme qu'y disont tout le temps la langue de Molière, comme si qu'y était le kingpin du français ?
> – Probablement parce qu'y a venu fãmous. C'était peut-être le premier Français à venir fãmous. [...]
> – Ça c'est weird. Je croyais qu'on descendait de Rabelais nous autres.[57] (PS, p. 32)

---

55 *Ibid.*, p. 149.

56 *Trésor de la langue française* en ligne [consulté le 19/09/2016] : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/sûr>.

57 *Denne hõw cõme* : alors comment ça se fait ? *Kingpin* : chef suprême, caïd. *Fãmous* : célèbre. *Weird* : bizarre.

Le roman est un pavé de 747 pages dont la trame centrale est constituée des épisodes de la vie quotidienne de quelques personnages. Mais cette intrigue est sans cesse interrompue par l'une ou l'autre des 1 728 sections (12 au cube) abordant des sujets aussi variés que l'évolution de la typographie, les règles du jeu de scrabble, la numérologie, les couleurs et les lettres, les avancées de la psychanalyse, la broderie, la liste des anciens prénoms masculins et féminins en Acadie ou le nombre de terrains de golf dans les provinces de l'Atlantique, plus élevé qu'ailleurs au Canada. Divisé en 12 chapitres – chacun des chapitres étant à son tour subdivisé selon le type de discours utilisé – le livre est assorti d'un index renvoyant aux références des diverses entrées de chacun des sujets abordés. Ce qui fait que le lecteur peut choisir son propre itinéraire dans cette forêt de signes, à la manière d'un livre dont il est le héros. Le livre offrant « un nombre incalculable de permutations », il devient « virtuellement possible de le lire dans tous les sens » (PS, p. 457). Savante architecture qui n'est pas sans rappeler les expériences oulipiennes.

Il y a quelque chose de démesuré dans cette tentative de mise en place de morceaux d'érudition contrastant avec la vie simple des personnages. Ou encore avec des paragraphes qualifiés de « détails », parfois même de « détails inutiles ». Sous une rubrique identifiée à la fois comme « structure » et « hasard », on apprend que les sujets arrivent d'abord doucement, puis « se bouscule[nt] au portillon ». Suit une description physique de la maison d'édition Gallimard, au 5 de la rue Sébastien-Bottin, à Paris, avec

> couloirs, passages incongrus, demi-étages, salles de réception luxueuses, cellules exiguës, escaliers larges, étroits, tournants, en fer, en bois, salons, jardins, pavillons, murs tapissés de polars ou de livres de la collection de la Pléiade, cave aux plafonds voûtés [...] Bref, une maison d'édition qui a pris des formes tentaculaires, parfois hallucinantes, de l'histoire. Comme un roman se voudrait. (PS, p. 95)

Métaphore d'une maison d'édition, le roman est aussi une forme d'hommage aux livres et à l'écriture par les nombreuses références au jeu de Scrabble, à la typographie, à l'alphabet et aux dictionnaires, ainsi qu'aux titres mentionnés dans un ouvrage intitulé *La Bibliothèque idéale*, où figurent en bonne place les *Exercices de style* de Queneau. Les livres semblent avoir une existence qui leur est propre. Un passage intitulé « Fantasmes » renvoie à un projet en gestation :

> Écrire une histoire de livres physiques, maintes fois perdus, délaissés, abandonnés, repris par des inconnus, puis délaissés à nouveau, et repris à nouveau par d'autres. Roman de croisements, d'acoquinements physiques des livres entre eux. Les humains ne seraient qu'accessoires à la vie de ces livres. (PS, p. 241)

Les commentaires métalinguistiques interviennent à tous les niveaux du récit. Aussi bien dans les dialogues entre les personnages, comme celui que je viens de citer, que dans des passages narratifs à vocation explicative :

> Puisque le français acadien regorge de mots anciens et de tournures désuètes, c'est sans doute la forte et souvent insidieuse présence de l'anglais qui donne au chiac son caractère propre, et la prononciation tout à fait anglaise de ces mots pèse lourdement dans la balance. Un Français peut bien dire « parquigne », l'Acadien, lui, aura l'impression de faire du théâtre s'il doit en dire autant. Il dira donc tout naturellement « parking », comme il l'entend de la bouche des milliers d'anglophones qui l'entourent. (PS, p. 44)

À un autre endroit, dans un bloc intitulé « Détails utiles », on précise le protocole suivi quant à l'orthographe phonétique des mots anglais :

> Le tilde sert à distinguer les mots prononcés en anglais des mots prononcés en français. Il latinise l'anglais. Quant à l'accent aigu sur la terminaison d'un verbe censé être prononcé en anglais, il indique que la fin du mot doit être francisée. Il s'agit d'une forme fréquente de chiaquisation. (PS, p. 438)

Parfois l'auteure intervient directement dans une note pour préciser, à propos de certains mots d'origine anglaise, tels que « hanghé up » : « L'orthographe de ces mots est en flottement, en attente de révision par la GIRAFE (Grande instance rastafarienne-acadienne pour un français éventuel) » (PS, p. 93). Ou encore pour se demander : « Où commence, où finit une langue ? [...] La langue, comme la vie, n'est-elle pas un long processus d'hybridation ininterrompue ? » (PS, p. 504).

Qui est le maître d'œuvre de ce roman ? Il faut parcourir plusieurs pages avant de faire connaissance avec une narratrice s'exprimant à la première personne, une certaine France Daigle qui a rendez-vous avec un des personnages du livre, le peintre de renommée internationale Étienne Zablonsky. Jusque-là cette même France Daigle avait été présentée à plusieurs reprises dans des blocs intercalés comme auteure de fictions (et, notamment, de *1953. Chronique...*) qui avaient fait l'objet de commentaires intratextuels, classés sous la rubrique « Détails inutiles ». À un certain moment, la narratrice, qui ne craint pas d'avouer que « le chiac est deep en moi » (PS, p. 114), rencontre dans un café un ses personnages, Carmen, mise au courant de l'élaboration du livre : « La serveuse apporta nos verres. Puis nos frites. Carmen aimait bien ce qu'elle savait de *Pour sûr*, avait l'impression de collaborer à l'intrigue » (PS, p. 433). Dans les dernières pages du roman, les rendez-vous sont plus suspects : « Mes rencontres avec mes avatars devenaient de plus en plus périlleuses, laissaient transparaître l'autocritique », constate l'auteure-personnage (PS, p. 656).

« Ce livre-jeu encyclopédique », « cette arborescence littéraire », ainsi que le présente la 4e de couverture,[58] se déploie sur fond d'exercices de style à partir d'une langue dont la légitimité[59] ne va pas de soi :

> La langue est une obsession icitte, pour sûr –
> – Pourrais-tu expliquer.
> – Ben à cause de la wé que t'es supposé de parler.[60] (PS, p. 464)

Et encore :

> – Par icitte, la langue est un sport. For chrissake.
> – Pour sûr. (PS, p. 488)

Dans ce roman, le lecteur devient le témoin privilégié d'une écriture en gestation, activité qui permet d'éprouver, comme lorsqu'on glisse sur une peau de banane, « la fraction de seconde passée en suspension entre ciel et terre, avant de heurter le sol » (PS, p. 423). Activité qui comporte son versant mélancolique : « Certains livres sont écrits pour être lus, d'autres ont pour seul but d'avoir été écrits » (PS, p. 120).

« La littérature ne peut vivre que si on lui assigne des objectifs démesurés », écrit Italo Calvino cité en exergue à l'un des chapitres de *Pour sûr* (PS, p. 125). Celui de France Daigle est de proposer un *road trip* dans l'univers du chiac et une proposition langagière qui sert de support à un parcours érudit au cours duquel se croisent fiction et métafiction dans un renversement constant de perspectives. Ce très éventuel roman, à la fois prolixe et inachevé, vise à « corriger l'impression que parler est le contraire d'écrire, que dire et consigner sont les deux antipodes du langage » (PS, p. 518). « Peut-être que ce roman », cette écriture d'une oralité consciente d'elle-même et assortie d'un important métadiscours qui lui tient lieu à la fois de mise en abîme, d'édition critique et de prolongement, « peut-être que ce roman est un roman d'amour après tout », ainsi qu'on le laisse entendre dans un entrefilet à la fin du livre (PS, p. 60).

La littérature acadienne constitue ce « pari insensé » qu'il y a « à prétendre fonder une littérature qui ne peut s'appuyer que sur une population d'à peine trois cent mille habitants ».[61] Sa précarité même, France Daigle en fait le sujet de ses textes, prenant le lecteur à témoin de ses inquiétudes et de ses doutes, de ses fantasmes et de ses rêves, dont celui de sortir du confinement et de l'exiguïté en attirant l'attention des médias et du lectorat francophone.

---

58 Citant une chronique de Dominique Tardif dans le journal *Voir* (2011).

59 Voir à ce sujet Boudreau, Annette, *À l'ombre de la langue légitime. L'Acadie dans la francophonie*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

60 *Wé que* : façon dont (*cf. way*). *For chrissake* : pour l'amour du Christ, bon sang.

61 Boudreau, Raoul, « Le rapport à la langue .... », *op. cit.*, p. 32.

> Autrement dit, qu'elle soit linguistique, générique ou culturelle, la contrainte chez Daigle se transpose en défi de création, en invitation à reconfigurer les schèmes et les formes poétiques courants pour en extraire un matériau neuf.[62]

Il s'agit de « désacraliser le geste d'écriture, dans une société qui avait pourtant érigé le silence en vertu ».[63] Il s'agit de donner à voir et de faire vivre « ce qui éclate dans tous les sens » (BA, p. 13).

Avec patience et selon des formes chaque fois nouvelles, la romancière met en scène la condition de l'écrivain appliqué à construire une œuvre à même « les trous du langage » et « le défaut d'une langue ». Son dernier livre, *Pour sûr*, habile métissage de fictions, d'autofictions et de métafictions, aurait pu aussi bien s'intituler « le roman mode d'emploi ». Écrire devient alors un acte de résistance, de provocation, d'amour mais aussi d'hyperconscience de la forme.

L'espace du roman, chez Daigle, est un espace autoréflexif qui devient le lieu d'une exploration constante. L'écrivaine, comme TEP, est un Très Éventuel Personnage engagé dans une aventure qui contient en elle-même sa propose légitimation.

Conclusion

Tremblay, Chamoiseau, Daigle, chacun de ces écrivains a dû, selon les modalités qui lui sont propres, trouver une manière de « penser la langue » et d'intégrer dans sa pratique les glissements de langue observés dans sa société, glissements qui sont devenus une façon d'interroger les formes de la fiction. Alors que Tremblay propose un entrelacement de voix en continu de façon à atténuer l'écart entre les divers niveaux de langue, Chamoiseau transforme peu à peu la note de bas de page en une contre-note à fonction diégétique, celle-ci opérant un brouillage énonciatif entre les diverses instances narratives et les registres de langue. France Daigle, pour sa part, choisit de présenter, dans une œuvre ouverte sur la Totalité-monde, la situation particulière de l'écrivain acadien en exposant ses états de langue en regard des savoirs dont dispose l'humanité. N'y aurait-il pas lieu de voir dans ces mises en scène de la parole et dans ces « langues déliées »[64] une nouvelle manière de concevoir la fiction ? L'appareil éditorial complexe qui vient moduler les romans de Chamoiseau participe d'une

---

62 Francis, Cécilia W., « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », *Voix et Images*, vol. 28, n° 3, (84) 2003, p. 114–138, p. 117.

63 Paré, François, « La chatte et la toupie : écriture féminine et communauté en Acadie », *Francophonies d'Amérique*, n° 7, 1997, p. 115–126, p. 123.

64 « Les Langues déliées. L'écrivain acadien et la langue », *Éloizes*, revue acadienne de création, n° 3, 2002.

mise en jeu que l'on peut lier à la fois à une nécessité explicative et à une stratégie de détournement du récit analogue à celle que pratiquent certains auteurs sud-américains. Les récits de France Daigle, qui inscrit son œuvre sous le signe de l'entrecroisement des discours, du plurilinguisme et de la fragmentation post-moderne, sont une vaste scénographie de l'écriture dans laquelle sont nommés et exemplifiés les conditions de production du texte. Ainsi la forme « roman » est-elle déstabilisée et réinventée par ces textes qui, en établissant des frontières poreuses entre la réalité et la fiction, plus exactement entre divers niveaux de fictions, interpellent le lecteur et l'obligent à une constante réévaluation du pacte énonciatif.

En analysant les « systèmes » ainsi produits, on ne peut que conclure à l'aspect « laboratoire » de ces aventures narratives, un laboratoire particulièrement vivant dont l'effet est de proposer de nouvelles poétiques romanesques qui sont autant de « poétiques entremêlées » (Glissant),[65] ces nouvelles poétiques romanesques traduisant en avancées textuelles la réflexion langagière et métafictionnelle de leurs auteurs.

---

[65] Glissant, Édouard, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 120.

CHARLES FORSDICK

La littérature comme zone de traduction

> « Même les experts ne savent absolument pas à quoi ressemblera le monde, du point de vue linguistique, dans un siècle. Pour des raisons souvent similaires, nous ne savons pas à quoi ressemblera la littérature non plus. »[1]

Depuis sa publication, il y a de cela dix ans, le « Manifeste pour une littérature-monde en français »[2] a fortement attiré l'attention de la critique, notamment dans le monde universitaire anglophone. Jacqueline Dutton a récemment établi que plus de 300 articles et chapitres d'ouvrages avaient été consacrés à cette question.[3] Or, très peu nombreux sont les textes qui se sont penchés sur le difficile problème de traduction que soulève, de façon implicite, cette intervention polémique. Il est remarquable de constater à quel point les débats autour de la « littérature-monde » se sont focalisés sur le programme monolingue et franco-centrique proposé par le manifeste. Pourtant, très vite, l'un des premiers critiques français de ce texte, Jean-Pierre Cavaillé, en avait bien démontré les limites : « Ce qui est insupportable, c'est que le monde, le vaste monde, une fois de plus n'est perçu, aperçu, que par le petit bout de la lorgnette de la seule langue française et depuis son centre en fait incontesté et incontestable. »[4] La présente étude souhaite répondre à cette observation en essayant de comprendre ce qui rend la « littérature-monde » (in)traduisible. À l'origine, ce phénomène est censé être apparu dans un contexte spécifiquement français et francophone qui ne tenait aucun compte des concepts à la fois proches et concurrents qui se sont développés au sein d'autres traditions linguistiques – *World Literature* ou *Weltliteratur*, par exemple. Par conséquent, la notion de « littérature-monde en français » semble – étrange oxymore – vouloir atteindre le statut global qu'implique l'apposition de « littérature » et de « monde », tout en s'acharnant dans le monolinguisme

---

1 « [E]ven the experts have no idea what the world will look like linguistically a hundred years from now. For many of the same reasons, we have no idea what literature will look like either. » Pratt, Mary Louise, « Comparative literature and the global languagescape », in : Behdad, Ali et Dominic Thomas (eds), *A Companion to Comparative Literature*, Oxford, Blackwell, 2011, p. 273–295 (p. 279).

2 « Manifeste pour une littérature-monde en français », *Le Monde des livres*, 15 mars 2007.

3 Dutton, Jacqueline, « World literature in French, *littérature-monde*, and the translingual turn », *French Studies*, 70.3, 2016, p. 404–418 (p. 413).

4 Cavaillé, Jean-Pierre, « Francophones, l'écriture est polyglotte », *Libération*, 30 mars 2007.

du français. En nous inspirant des conjectures de Mary Louise Pratt au sujet de l'avenir plurilingue et translingue des formes littéraires que nous avons mises en exergue de cette étude, nous tenterons dans un dernier temps de déterminer à quoi ressemblerait la « littérature-monde en français » au-delà du monolinguisme, et si le monolinguisme flagrant de cette dénomination peut faire sens et subsister au XXIe siècle.

Pour comprendre l'apparition et l'évolution de la « littérature-monde en français », il importe de bien la distinguer d'un autre mouvement, qui l'a précédée et dont elle est en partie issue : la « littérature voyageuse », d'abord définie par un manifeste paru en 1992.[5] Les manifestes de la littérature voyageuse et de la littérature-monde ont un certain nombre de signataires en commun,[6] et ils sont tous deux étroitement liés au festival « Étonnants voyageurs », qui se tient chaque année à Saint-Malo depuis 1990.[7] La littérature voyageuse est d'abord une écriture du voyage et de l'implication dans le monde, dans la réalité telle qu'elle est physiquement vécue ; c'est aussi un mouvement de la fin du XXe siècle activement informé – et défini – par la traduction (vers le français). La plupart des signataires en étaient français (sauf quelques exceptions, notamment le Suisse francophone Nicolas Bouvier, auteur de récits de voyage, et l'écrivain exophone d'origine écossaise Kenneth White). Néanmoins, ce collectif s'est ouvertement inspiré, de façon à la fois transnationale et translinguistique, de la littérature de voyage contemporaine en anglais, ainsi que des œuvres postcoloniales de la « *world fiction* » anglophone de la fin des années 1980 et du début des années 1990. *Granta* a représenté un point de focalisation important et a exercé une grande influence sur ces activités. On peut dire que l'éphémère revue de littérature voyageuse *Gulliver* se voulait en quelque sorte l'équivalent en langue française du périodique britannique ; d'ailleurs, on y trouvait de nombreuses traductions d'articles ayant déjà été publiés dans *Granta*.

Ce premier mouvement français se proposait de revitaliser la littérature française de la fin du XXe siècle en abordant toute une série de textes qui appartenaient à différentes traditions linguistiques – on en trouve un échantillon caractéristique dans l'appendice bibliographique ajouté au recueil d'essais qui a servi, en 1992, de manifeste. Le principal critère pour mériter le label de « littérature voyageuse » – outre l'engagement en faveur d'une « littérature qui dise le monde » – était le fait d'être disponible en français. En conséquence, la littérature voyageuse agissait en fonction d'un double mouvement, expansif (des textes de provenances culturelles

---

5 Le Bris, Michel *et al.*, *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Complexe, 1992.

6 Par exemple, Alain Borer, Alain Dugrand et Michel Le Bris.

7 Au sujet du lien entre ces deux mouvements, voir Forsdick, Charles, « From "littérature voyageuse" to "littérature-monde" : the manifesto in context », *Contemporary French and Francophone Studies*, 14.1, 2010, p. 9–17.

et linguistiques variées) et restrictif (ceux-ci doivent être traduits en français). La « littérature voyageuse », qui s'ouvrait enfin à l'influence des œuvres en traduction venues d'ailleurs, se comprenait dans le contexte asphyxiant de la littérature nationale française de la fin du siècle dernier. La « littérature-monde en français », en revanche, est apparue en 2007 et, comme son nom le laisse entendre, elle se voulait un phénomène activement et délibérément transnational, tout en se limitant du point de vue de la langue et en demeurant à l'intérieur des paramètres linguistiques de la francosphère – ce qu'indique clairement l'ajout des termes « en français ».

La principale intention du manifeste de 2007 était de contester le lien entre les littératures « française » et « francophone », c'est-à-dire entre les œuvres publiées en France et celles qui proviennent des autres régions du monde où l'on parle français ; il s'agissait en outre de faire naître l'idée (à défaut d'en faire la démonstration, étant donné le caractère résolument gallocentrique de l'édition en français) que d'autres formes de création, de distribution, de réception et de reconnaissance étaient possibles. Contrairement aux usages polycentriques de l'industrie littéraire en anglais, la dynamique de l'édition en français suit depuis très longtemps une logique qui, d'une part, laisse perdurer la relation binaire entre les auteurs « français » et « francophones » et qui, d'autre part, impose une opposition entre le centre et la périphérie, en raison de la centralité de Paris dans la production et la distribution des œuvres. Certes, d'autres centres éditoriaux ont commencé à apparaître, notamment au Québec, et les innovations numériques offrent désormais des possibilités de dissémination qui étaient inimaginables auparavant. Mais ces évolutions doivent être relativisées, parce que les maisons d'édition à l'extérieur de la France n'exercent qu'une faible influence globale et s'avèrent incapables de distribuer leurs livres dans l'ensemble des pays francophones ou au-delà. On ne saurait nier l'importance de ces préoccupations fondamentales, même si elles concernent uniquement le monde francophone : elles représentent une part essentielle des débats soulevés par la littérature-monde et toute tentative pour mettre fin à la constante opposition entre français et francophone exige que l'on s'efforce de les résoudre. Néanmoins, elles détournent également l'attention du difficile problème de la traduction, qui seule peut définir une littérature mondiale réellement transnationale, fondée sur un ensemble de procédés multilingues. En ce sens, mettre l'accent sur la production en une seule langue, comme le fait le « Manifeste », ne peut que faire douter de la crédibilité et de la viabilité d'une littérature globale uniquement en français, surtout dans un contexte transnational de plus en plus caractérisé, pour reprendre le terme de Yasemin Yildiz, par la condition « post-monolingue ».[8]

---

[8] Yildiz, Yasemin, *Beyond the Mother Tongue : The Post-Monolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012.

Le lancement en 2014, lors du festival « Étonnants voyageurs », de deux prix « littérature-monde » en France – l'un pour les œuvres en français, l'autre pour celles écrites dans une autre langue mais traduites en français – démontre une reconnaissance de plus en plus large des problèmes du multilinguisme et de l'importance de la traduction pour parvenir à les résoudre. Cette double approche semble cependant soulever des questions, qui sont précisément celles que nous nous posons dans cette contribution : cette évolution représente-t-elle une nouvelle forme d'inclusion, la volonté de ne plus se cantonner au seul français et de s'ouvrir à d'autres traditions linguistiques ? Ou perpétue-t-elle au contraire l'exclusion en établissant une distinction (et donc, de ce fait, une hiérarchie) entre les textes écrits directement en français et ceux qui ont été traduits ? Puisqu'il n'y a eu, depuis la parution du manifeste de 2007, aucune nouvelle déclaration, aucune nouvelle proposition, le sens qu'il faut attribuer au mot « monde » dans « littérature-monde » demeure incertain ; on ne sait pas s'il faut y voir une séparation fondamentale selon des critères linguistiques, ou si l'inclusion active du concept de traduction ouvre de nouvelles perspectives, inimaginables auparavant. Notre intention, ici, est d'interroger les apparentes limites de la « littérature-monde en français », non pas pour renouveler les substantielles critiques dont elle a déjà fait l'objet, mais pour suggérer une nouvelle manière de satisfaire ces aspirations littéraires, en explorant les différentes façons contemporaines d'aborder la diversité littéraire et linguistique en France et dans toute la francosphère. Nous souhaitons établir un lien entre la question du choix d'une langue et celle de la traduction, ce qui suppose de ne pas concevoir celle-ci comme un simple moyen de faire circuler les textes d'une sphère linguistique à une autre, mais bien comme une activité créatrice en soi. Plutôt que de considérer l'écriture comme soit monolingue, soit translingue, soit plurilingue, nous évoquons la possibilité d'interpréter le texte de littérature-monde lui-même comme une « zone de traduction », interlingue et de plus en plus dynamique. Emily Apter, qui, la première, a proposé cette expression, s'en sert pour désigner des « lieux qui sont "en traduction", c'est-à-dire qui n'appartiennent à aucune langue particulière, n'utilisent pas un seul et unique moyen de communication ».[9]

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, les limites du projet de la « littérature-monde en français » sont apparues dès le début, notamment dans la description monolingue de l'objet – à la fois ouvert et fermé – que l'expression voulait définir, et que les auteurs qui y étaient associés espéraient produire. Cela n'avait rien d'étonnant, car la notion de « littérature-monde » – et ce terme désespérément vague implique la longue quête d'une forme de littérature post-nationale ou transnationale – a souvent

[9] Voir Apter, Emily, *Zones de traduction*, trad. Hélène Quiniou, Paris, Fayard, 2015.

préféré se concentrer sur certaines thématiques ou s'intéresser à la dynamique de la production et de la distribution. Cette définition ne tient aucun compte d'une poétique qui serait spécifique à certaines formes d'utilisation du langage qui transcendent tout enracinement dans une aire linguistique particulière et qui mettent en évidence des éléments activement translinguistiques ou liés à la traduction, ainsi que la présence du mot « monde » pourrait le laisser supposer. Ces tendances sont apparues dès les toutes premières énonciations de projets de littérature mondiale. On peut citer notamment l'appel de Goethe dans un échange avec son jeune interlocuteur Johann Peter Eckermann en janvier 1827, presque deux siècles avant la publication du « Manifeste pour une littérature-monde en français » de 2007 ; ou encore, deux décennies plus tard, dans un texte très différent, Le *Manifeste du Parti communiste* (1848), le choix du terme de *Weltliteratur* par Marx et Engels pour désigner une notion capable de mobiliser les aspirations révolutionnaires globales. Mais même si ses références sont cosmopolites, l'intention de Goethe était de revitaliser la littérature de langue allemande ; et Marx et Engels ne cherchaient pas du tout à célébrer une littérature qui transcenderait les frontières nationales – ils craignaient plutôt de voir la bourgeoisie la domestiquer.

Bien entendu, des rapports évidents existent entre tous ces différents concepts de littérature mondiale, surtout parce que tous tentent de briser la relation entre la littérature et les conventions qui délimitent sa production et sa consommation. Edward Saïd a bien résumé ce processus dans son introduction à un recueil d'articles publié en 2001 :

> Nous sommes de plus en plus nombreux à penser que les cadres traditionnels à l'intérieur desquels nous étudions la littérature sont devenus fondamentalement impraticables, ou en tout cas ont été radicalement transformés.[10]

Saïd fait allusion, ici, aux États-nations et à leurs incarnations ultérieures ; il suggère qu'une approche postcoloniale de la production de la littérature peut avoir une portée réellement globale, et ne se cantonne pas uniquement aux cultures autrefois colonisées et à leurs diasporas. Si l'on ajoute à ces observations une prise de conscience active de la traduction, on constate la place centrale qu'occupent les problèmes de la langue, non seulement en termes de la circulation transnationale et translinguistique des textes, mais aussi de formes de créativité post-monolingues.

Depuis sa parution, le manifeste français semble avoir plus attiré l'attention des universitaires anglophones que celle des chercheurs fran-

---

[10] « An increasing number of us feel that there is something basically unworkable or at least drastically changed about the traditional frameworks in which we study literature. » Saïd, Edward, « Globalizing literary study », *Publications of the Modern Language Association*, 116.1, 2001, p. 64–68 (p. 64).

çais, ce qui n'est guère surprenant si l'on songe à l'intérêt croissant, dans les pays anglophones, pour la « *world literature* » en tant qu'objet de recherche mais aussi en tant que catégorie de production, de distribution et de réception. De nombreux ouvrages ont étudié le contenu et le contexte de ce manifeste, et ont tenté de l'intégrer aux débats déjà en cours parmi les chercheurs anglophones.[11] Une raison qui explique cet intérêt est que le manifeste, malgré ses faiblesses et ses points aveugles critiques, offre de nouvelles perspectives sur toutes sortes de débats, dans des domaines qui, peu ou prou, se chevauchent, comme le comparatisme, la traduction, le cadre des littératures nationales, et les questions du choix de la langue qui s'y associent (ou, de façon plus spécifique, les différents moyens par lesquels l'écriture peut rendre, ou ne pas rendre, le caractère post-monolingue – pour emprunter à nouveau les termes de Yildiz – du monde contemporain). Le manifeste invitait à reconnaître et à examiner de près l'apparition et l'existence de littératures en français qui refusent depuis longtemps de respecter les frontières nationales et même linguistiques. Sa focalisation apparente sur un monolinguisme persistant a néanmoins soulevé beaucoup d'autres questions, comme de savoir si une littérature réellement multilingue est encore possible, ou si toute discussion portant sur la « littérature mondiale », quel que soit le contexte linguistique, finit toujours par revenir à des partis pris exclusivement monolingues.

Comme nous l'avons déjà dit, parce que le manifeste ne reconnaissait pas les défauts inhérents aux systèmes globaux de production, de dissémination et d'évaluation de la littérature, il risquait de perpétuer les asymétries qu'il voulait justement dénoncer. On pourrait même aller jusqu'à dire que le système de prix qu'il propose – et les pratiques éditoriales que ce système soutient –, loin de démontrer une nouvelle ouverture, reproduit en réalité le conservatisme et la centralisation de la production littéraire de langue française et sa domination par les maisons d'édition spécifiquement françaises. Comme Graham Huggan l'a bien souligné, la validation, par une culture autrefois colonisatrice, de la littérature des pays du Sud révèle souvent une sorte de « marketing des marges », derrière lequel se dissimule une forme d'exotisme spécifiquement postcoloniale qui ne tolère que des expérimentations linguistiques et littéraires plutôt limitées et même, finalement, bien circonscrites.[12] On constate donc des résonances

---

[11] Voir par exemple : « "Littérature-monde en français" : The literary politics of twenty-first century France », numéro spécial de *International Journal of Francophone Studies*, 12, 2009 ; Célestin, Roger, William J. Cloonan, Eliane DalMolin et Alec G. Hargreaves (eds), « Littérature-monde : New Wave or New Hype? », *Contemporary French and Francophone Studies*, 14.1, 2010 ; Hargreaves, Alec G., Charles Forsdick et David Murphy (eds), *Transnational French Studies : Postcolonialism and Littérature-monde*, Liverpool, Liverpool University Press, 2010.

[12] Huggan, Graham, *The Postcolonial Exotic : Marketing the Margins*, London & New York, Routledge, 2001.

entre la « littérature-monde en français » et les littératures postcoloniales en général : le grand point aveugle du manifeste, du point de vue de la langue, est le même que celui qui hante de longue date les études postcoloniales francophones. L'attention exclusive portée au rapport souvent antagoniste entre l'écrivain postcolonial et la langue française a éclipsé toute tentative de questionner plus largement la dynamique transnationale des traductions, de même qu'elle a occulté les conséquences du multilinguisme et des répertoires quotidiens plurilingues sur la création littéraire.

Ce retour de la « littérature-monde » à des perspectives monolingues est saisissant. Nous l'avons déjà dit, la bibliothèque imaginaire du mouvement des années 1990 dont elle est issue, la « littérature voyageuse », acceptait les œuvres traduites ; elle comptait ainsi nombre d'auteurs anglophones et hispanophones, et des auteurs d'autres langues dominantes des Amériques et d'Europe, de Herta Müller à Wilfrid Thesiger, de Werner Herzog à V.S. Naipaul. La « littérature-monde en français », de par son principe même, refuse d'admettre des œuvres traduites ; la langue (c'est-à-dire l'écriture en français) représente le seul critère d'inclusion. Certes, cela ne signifie pas que le corpus se réduit à des textes écrits dans des pays où l'on parle français ; parmi les signataires du manifeste, on note d'importants écrivains translingues, par exemple Dai Sijie, né en Chine. Ce romancier a accompagné sa migration vers la culture francophone de tous les choix inhérents aux processus parallèles de l'alternance de langues ; il appartient à ce que l'on a appelé la « littérature chinoise d'outre-mer ».[13] Nancy Huston appartient également à ce groupe ; elle se traduit elle-même, et il lui arrive fréquemment d'écrire un seul et même texte littéraire destiné à deux communautés linguistiques distinctes, anglophone et francophone. Pourtant, si l'on ne tient compte que d'une partie de cette production, celle qui a été écrite en français, même une catégorie aussi vaste que l'auto-traduction se voit réduite à l'enracinement des textes dans un contexte linguistique et culturel particulier. Parmi les signataires, on peut également citer Ananda Devi, pour qui l'auto-traduction est une des formes de la créativité littéraire, et qui n'hésite pas à mettre en avant la dynamique polyglotte de ses origines mauritiennes pour contester toute tentative de faire d'elle une écrivaine monolingue francophone.

Ainsi, en dépit de la variété des pratiques et de la diversité des affiliations culturelles et linguistiques des signataires, le manifeste persiste à brandir cette étiquette : « en français ». Il n'est d'ailleurs pas négligeable de remarquer que celle-ci ne se trouve pas dans le titre du recueil d'essais publié par ces mêmes signataires en mai 2007. Le manifeste se veut partial

---

[13] Leung, Laifong, « Overseas Chinese literature : A proposal for clarification », in : Ng, Maria et Philip Holden (eds), *Reading Chinese Transnationalism : Society, Literature, Film*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2006, p. 117–127.

et sélectif, ce qui tend à informer de manière très spécifique le sens du mot « monde » dans « littérature-monde ».[14] Il y a là une réaffirmation implicite, à vrai dire d'ordre néo-colonial, de la dominance du français dans les régions multilingues de la francosphère ; les productions en français sont privilégiées par rapport à celles dans les autres langues avec lesquelles il coexiste depuis longtemps (le wolof au Sénégal, par exemple, ou le tahitien en Polynésie), ou encore par rapport à celles dans des langues apparues après le premier contact, comme les différents créoles des Amériques ou de l'océan Indien. En outre, d'importantes œuvres biculturelles, comme celles de l'États-unienne d'origine haïtienne, Edwidge Danticat – qui écrit en anglais, mais dont les sujets et les échos intertextuels appartiennent sans aucun doute au monde francophone – ne sont pas jugées dignes d'être rangées dans cette catégorie. Malgré la conscience croissante que l'on a des problèmes liés à la traduction, le risque perdure de ne considérer la production littéraire transnationale ou postcoloniale que du point de vue du monolinguisme, de ne privilégier, en somme, qu'une seule langue et, qui plus est, qu'une langue dominante ou internationale.

Selon Alison Phipps, les langues ont subi ce qu'elle appelle un « désamarrage » au XXIe siècle,[15] c'est-à-dire que la tendance monolingue de certains États historiquement centralisateurs, comme la France ou les États-Unis (tendance souvent soutenue par leurs institutions culturelles et littéraires), cède de plus en plus la place à la condition post-monolingue contemporaine. D'une part, la « littérature-monde en français » se veut un premier pas dans cette direction, quand elle cherche à englober de nombreux lieux où le français sert, à des degrés divers, de véhicule commun ; on pourrait en conclure qu'elle reconnaît cette sémio-diversité qui est essentielle, selon Claire Kramsch, pour comprendre les langues et les cultures. Comme elle le dit elle-même :

> Le monolinguisme est un handicap, mais l'est tout autant l'idée selon laquelle une langue = une culture = l'adhésion à une seule communauté culturelle. Le monolinguisme n'est pas qu'un handicap linguistique ; c'est aussi un trafic du sens, dont le monolithisme représente un danger. Le problème [...], ce n'est pas le défaut de glosso-diversité, mais de sémio-diversité.[16]

---

14 Le Bris, Michel et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

15 Phipps, Alison, « Unmoored : Language pain, porosity, and poisonwood », *Critical Multilingualism Studies*, 1.2, 2013, p. 96–118.

16 « Monolingualism is a handicap, but so is the assumption that one language = one culture = adherence to one cultural community. Monolingualism is the name not only for a linguistic handicap but for a dangerously monolithic traffic in meaning. The problem [...] is not a lack of glossodiversity but of semiodiversity. » Kramsch,

Ainsi, la « littérature-monde en français » inclut délibérément des œuvres écrites dans la même langue mais produites dans différents pays et continents, ce qui pourrait lui permettre de reconnaître ce que Bakhtine a appelé, il y a de cela presque un siècle, l'« hétérologie » du texte apparemment monolingue, ou ce que Derrida a nommé, de façon révélatrice, le « monolinguisme de l'autre ». Cette sémio-diversité peut aussi s'accompagner de la création d'une poétique, comme dans la littérature moderniste et, dans une tout autre optique, dans l'écriture postcoloniale, qui permet l'enchâssement de différentes formes d'oralités à l'intérieur du texte littéraire.

D'autre part, quand elle minimise, ou même nie complètement l'importance de ce que Kramsch a nommé la « glosso-diversité », la « littérature-monde en français » détourne l'attention du fait que le français, l'anglais, l'espagnol et les autres langues dominantes perçues comme les véhicules naturels de la littérature mondiale, ne sont pas seulement destinées à une variété d'usages qui requièrent, par conséquent, une approche plus « globale et hétérodoxe ».[17] Ces langues sont aussi des moyens de communication, utilisés dans des situations toujours diglossiques, voire de plus en plus polyglossiques. Même dans des pays comme la France, la Grande-Bretagne, l'Australie ou les États-Unis,[18] elles sont systématiquement soumises à des processus de traduction et emportées par des phénomènes linguistiques et culturels comme la créolisation et le translinguisme. L'ouverture à un grand nombre de langues, ou du moins à une variété de relations interlinguistiques, joue un rôle prépondérant dans la reconfiguration des structures au sein desquelles émerge la littérature – c'est-à-dire que l'idée d'une littérature qui rassemblerait une seule langue et une géographie unifiée (nationale ou transnationale) paraît de plus en plus pléonastique.

L'étude de la littérature contemporaine a pu tenir compte de ces préoccupations linguistiques, culturelles et idéologiques, en s'intéressant tout particulièrement aux problèmes que soulève la traduction, non seulement parce que celle-ci représente un phénomène capital dans la lecture d'une langue à une autre et d'une tradition à une autre, mais aussi parce qu'elle offre une résistance à toute espèce de statu quo. La traduction s'est progressivement immiscée dans la compréhension que l'on a de la production actuelle de textes littéraires translinguistiques et transnationaux. Loin de n'être qu'un mode de distribution et de consommation critique, elle re-

---

Claire, « The traffic in meaning », *Asia Pacific Journal of Education*, 5, 2006, p. 99–104 (p. 102).

17 Dubois, Laurent et Achille Mbembe, « Nous sommes tous francophones », *French Politics, Culture & Society*, 32.2, 2014, p. 40–48 (p. 42).

18 Voir par exemple Rosenwalt, Lawrence Alan, *Multilingual America : Language and the Making of American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

présente une activité créatrice à part entière. Les études portant sur l'écriture exophonique (c'est-à-dire sur les auteurs qui écrivent dans une langue autre que leur langue maternelle) se sont récemment multipliées, ce qui tend à démontrer la visibilité contemporaine de ce phénomène, dans toutes sortes de contextes différents, mais qui a également permis de tirer de l'oubli nombre de précédents historiques et d'en souligner la portée interculturelle.[19] Et ce rapport à la traduction peut aller bien au-delà de ces aspects translinguistiques : Rebecca Walkowitz (*Born Translated*, 2015) et Fiona Doloughan (*English as a Literature in Translation*, 2016) ont commencé à démontrer comment la littérature contemporaine de langue anglaise, loin de considérer la traduction comme secondaire, l'utilise au contraire comme une part intrinsèque de sa production, la relie étroitement à la poétique qui soutient sa création.[20] Selon Walkowitz,

> la traduction sert de dispositif thématique, structurel, conceptuel, et parfois même typographique. Ces œuvres sont écrites *pour être traduites*, dans l'espoir d'être traduites, mais elles sont aussi écrites en tant que traductions, et prétendent exister dans une langue autre que celle dans laquelle elles ont, en réalité, été composées.[21]

Une grande part de l'analyse de Walkowitz recoupe les discussions qui ont porté sur l'écriture translinguistique et examine des textes dont il existe des versions multilingues, de telle sorte que la distinction entre la source et la traduction devient inopérante. Ce qui sous-tend cette réflexion est le fait que l'anglais est une langue de plus en plus informée par la sémiodiversité, et se transforme en ce qu'Alastair Pennycook a appelé une « langue en traduction, une langue à l'usage translinguistique ».[22]

Cet ouvrage met l'accent sur les textes écrits en anglais, mais aux yeux de qui s'intéresse aux rapports entre ces tendances et les autres traditions linguistiques, se profile un vrai risque d'anglocentrisme – et de prendre pour universel ce qui n'est qu'un cas de domination. Comme le suggère Pascale Casanova dans *La Langue mondiale* :

---

19 Kellman, Steven, *The Translingual Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000.

20 Walkowitz, Rebecca L., *Born Translated : The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York, Columbia University Press, 2015. Doloughan, Fiona, *English as a Literature in Translation*, London, Bloomsbury Academic, 2016.

21 « [T]ranslation functions as a thematic, structural, conceptual, and sometimes even typographical device. These works are *written for translation*, in the hope of being translated, but they are also often written as translations, pretending to take place in a language other than the one in which they have, in fact, been composed. » Walkowitz, *op. cit.*, p. 4.

22 Pennycook, Alastair, « English as a language always in translation », *European Journal of English Studies*, 12.1, 2008, p. 33–47 (p. 34).

> Traduction et bilinguisme collectif sont des phénomènes à comprendre non pas « contre » mais « à partir » de la domination linguistique et de ses effets : au lieu de lui échapper, ces phénomènes reproduisent le rapport de force entre les langues.[23]

Ce qui reste difficile à déterminer est la mesure dans laquelle ces réflexions sur la littérature en tant que « zone de traduction » peuvent elles-mêmes se traduire dans d'autres contextes, et notamment – en regard des débats autour de la « littérature-monde en français » – dans le contexte de la production en langue française. Alastair Pennycook évoque néanmoins un processus général de « fortification de la langue », selon lequel le monolinguisme est une caractéristique fondamentale de la littérature, qu'on la conçoive au niveau national, régional ou même global.[24] Bien qu'il se concentre sur l'anglais, on ne peut s'empêcher de remarquer qu'il s'inspire des travaux des créolistes martiniquais Jean Bernabé, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau ; de même, le contraste entre la notion de « diversité », qui tend à essentialiser des différences concurrentes, et celle de « diversalité », qui encourage la reconnaissance de nouvelles configurations et de nouvelles transformations linguistiques, informe ses réflexions.[25] Concevoir la littérature contemporaine comme un lieu où se côtoient de multiples langues et où agit la traduction permet de transmettre cette idée d'« interférence interlinguistique productive », qui déplace la dynamique de transfert : il ne s'agit plus de tracer une équivalence entre la source et le texte traduit, mais de s'intéresser aux qualités inhérentes à la poétique de la créativité littéraire.

Certes, il importe de bien prendre en considération la dimension historique des manifestations contemporaines de ces phénomènes ; il existe une longue tradition de l'écriture multilingue et de la production d'*effets de traduction* dans les textes créatifs. On peut en voir de nombreux exemples dans les écrits du début de l'époque moderne, avant que le langage littéraire ait été clairement codifié, dans l'« hétérolinguisme » des romans du XIXe siècle au Québec, ou encore dans les stratégies de séparation mises en place par les écrivains européens de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle afin de parvenir à une meilleure compréhension de leur mode d'expression.[26] Cependant, les approches récentes des textes littéraires considérés comme « zones de traduction » semblent suggérer de nouvelles pistes, en ce sens que la traduction existe « résolument *dans* le

---

23 Casanova, Pascale, *La Langue mondiale : traduction et domination*, Paris, Seuil, 2015, p. 10.

24 Pennycook, *op. cit.*, p. 36–40.

25 Pennycook, *op. cit.*, p. 37–38.

26 Voir Taylor-Batty, Juliette, *Multilingualism in Modernist Fiction*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

texte, et non *entre* les textes »,[27] et que l'on tend à s'éloigner de la définition traditionnelle, qui veut qu'une langue en remplace une autre, qu'un texte littéraire en remplace un autre. Ces approches sont encore loin d'être monnaie courante, en dépit de la démonstration de plus en plus convaincante de la capacité des phénomènes de production littéraire innovateurs, tels que l'auto-traduction, la composition multilingue et les diverses formes de translinguisme, à subvertir les notions résiduelles de monolinguisme de la littérature. Mais si on ne les considère plus forcément comme expérimentales, ou comme appartenant à l'avant-garde, lorsque par exemple un auteur populaire comme Junot Diaz, États-unien d'origine dominicaine, adopte une poétique translingue délibérément perturbatrice, on peut se demander si les éditeurs et les lecteurs vont soutenir ces innovations. En même temps, ces nouvelles approches, qu'informe la notion d'écriture « en présence de toutes les langues du monde » chère à Édouard Glissant,[28] explorent l'importance que peut avoir, dans une approche fortement hétérolinge, la notion sous-jacente d'« hénolinguisme ». Ce terme, inventé par David Gramling, décrit le déploiement d'un registre linguistique spécifique tout en maintenant la conscience de l'existence d'autres langues à l'extérieur de sa sphère immédiate.[29] Nous le verrons en conclusion de cette étude, toutes ces tendances se développent de façon particulièrement évidente dans la production postcoloniale récente en français.

Dès le départ, le « Manifeste pour une littérature-monde en français » avait accordé une place centrale aux textes postcoloniaux francophones (dont certaines des principales figures – Alain Mabanckou, Anna Moï et Abdourahman Waberi – étaient également signataires). C'est dans les œuvres qui relèvent de cette catégorie que l'écriture transnationale est la plus visible, des œuvres dans lesquelles coexistent différentes langues et de multiples cultures, et qui mettent en cause la notion même de stabilité linguistique et culturelle et testent jusqu'à leurs limites extrêmes les possibilités de l'expression. D'importantes évolutions se sont produites récemment dans le domaine de la traduction ; les éditions Zulma, par exemple, en collaboration avec la maison québécoise Mémoire d'encrier, viennent de lancer le label Céytu, qui compte traduire en wolof les grands textes francophones postcoloniaux (notamment de Bâ, Césaire et Le Clézio) et ainsi les rendre disponibles dans un autre contexte linguistique.[30]

---

27 Maylaerts, Reine, « Multilingualism as a challenge for translation studies », Millán, Carmen et Francesca Bartrina (eds), *The Routledge Handbook of Translation Studies*, New York, Routledge, 2012, p. 519–533 (p. 519).

28 Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 40.

29 Gramling, David, *The Invention of Monolingualism*, London, Bloomsbury Academic, 2016, p. 107.

30 Pour plus de détails, consulter <http://www.ceytu.fr/> (dernière consultation le 19/01/2017).

Tous ces changements se produisent en parallèle des autres innovations liées à la poétique de la traduction dont nous avons parlé. Kavita Ashana Singh a récemment analysé, dans cette optique, l'œuvre du poète et traducteur martiniquais Monchoachi (pseudonyme d'André Pierre-Louis). Celle-ci traite des zones de contact linguistique dans desquelles travaille l'écrivain, en mettant en oeuvre ce que Singh appelle de « complexes interactions entre les langues créoles et les langues européennes normalisées ».[31] La littérature que fait émerger une telle poétique de traduction intratextuelle dépend cependant de l'introduction de compétences de traduction chez le lecteur, de telle sorte qu'il apparaît que la réception, tout autant que la production, détermine la compréhension de la littérature mondiale. Les écrits d'un auteur tel que Monchoachi représentent moins un défi pour le traducteur qu'une remise en question de l'utilité, de la nécessité, voire de la possibilité de traduire : le texte atteint à une forme d'expression que Lise Gauvin a qualifiée, en s'inspirant de Glissant, de « Tout-langue ». Il ne faut pas y voir la recherche d'une langue universelle, mais bien le développement d'une conscience linguistique par laquelle la traduction et la solidarité avec de vastes réseaux de langues multiples deviennent apparentes.[32]

Paul Bandia, spécialiste de l'étude de la traduction, a mis en évidence les conséquences générales, pour la poétique de la littérature en langue française, de l'émergence, dans des contextes postcoloniaux et à la suite des œuvres innovatrices d'écrivains comme Ahmadou Kourouma, d'une « littérature hétérolingue qui fait intervenir plusieurs langues ou plusieurs variantes de langues, et qui défie les principes traditionnels monolingues de la traduction et du statut du texte original en regard du texte traduit ».[33] On peut voir des tendances similaires dans la littérature nord-africaine contemporaine : le roman y est de plus en plus perçu comme étant « pluraliste, polyphonique et polysémique », suivant en cela les réflexions d'Abdelkebir Khatibi sur les bilinguismes littéraires et le statut de la littérature maghrébine en français comme « traduction permanente ».[34]

---

31 Singh, Kavita Ashana, « Translative and opaque : Multilingual Caribbean writing in Derek Walcott and Monchoachi », *Small Axe*, 18.3, 2014, p. 90–106 (p. 91).

32 Gauvin, Lise, « De tourment de langage à la pensée du Tout-langue » : http://mondesfrancophones.com/espaces/canadas/de-tourment-de-langage-a-la-pensee-du-tout-langue/ (dernière consultation le 19/01/2017).

33 Bandia, Paul, « Postcolonial literary heteroglossia : a challenge for homogenizing translation », *Perspectives : Studies in Translatology*, 20.4, 2014, p. 419–431 (p. 421). Sur Kourouma, voir Corcoran, Patrick, « The "untranslatibility" of culture : Ahmadou Kourouma's *Allah n'est pas oblige* », *Forum for Modern Language Studies*, 52.3, 2016, p. 274–292.

34 El-Shakry, Hoda, « Heteroglossia and the poetics of the *roman maghrébin* », *Contemporary French and Francophone Studies*, 20.1, 2016, p. 8–17 (p. 13). Sur Khatibi,

Dans le titre d'un recueil récemment publié, *Je parle toutes les langues, mais en arabe*, l'écrivain marocain Abdelfattah Kilito a d'ailleurs réfléchi avec une certaine espièglerie non seulement sur la politique des langues, mais aussi sur l'impact concret d'un contexte historiquement multilingue sur la pratique littéraire, c'est-à-dire sur la possibilité même d'écrire « du français » sans écrire « en français ».[35] Se concentrer sur les aspects politiques et pratiques de l'usage des langues est primordial pour comprendre comment ces processus informent la production et la réception de la nouvelle littérature contemporaine de la francosphère. Le terme problématique de « francophone » cède de plus en plus souvent la place à des vocables comme « francopolyphone » ou « francopolygraphe » – ce qui tend à démontrer le besoin qu'il y a de réfléchir en profondeur au problème de la langue, et plus spécifiquement au problème du monolinguisme et, par association, au danger de considérer la production littéraire contemporaine comme une simple série de cadres certes transculturels, mais linguistiquement singularisés. Il est de plus en plus fréquent de voir des œuvres qui agissent en tant que « zones de traduction », qui découvrent de nouvelles configurations inter- et intralinguistiques, qui remettent en question le nationalisme ethnolinguistique traditionnel, dont la littérature est depuis longtemps l'un des principaux véhicules, et que des interventions telles que le « Manifeste pour une littérature-monde en français » risquent de perpétuer sans le vouloir. Mettre en valeur le rapport à la traduction permet de distinguer deux types de multilinguisme à l'œuvre dans le texte littéraire : celui qui agit à l'intérieur d'une langue, qui révèle une diversité d'expression qui lui est inhérente, et celui qui est à l'œuvre à l'extérieur de la langue, qui est tributaire des échanges dynamiques des langues entre elles. L'un comme l'autre contestent l'idée selon laquelle la production littéraire se ferait dans une seule langue – et cela peut mener à la « provincialisation » des langues dominantes, dans lesquelles une grande part de la littérature mondiale a été écrite et dans lesquelles elle tend à circuler. Une des façons de résoudre les problèmes que nous avons identifiés dans cette étude consisterait à développer des habitudes de lecture critique, soucieuses d'identifier les poétiques émergentes et de s'impliquer dans un monde multilingue dans lequel les langues ont toujours coexisté et agi les unes sur les autres, mais aussi dans lequel cette cohabitation et ces interactions linguistiques deviennent de plus en plus intenses.

Traduit de l'anglais par Francis GUÉVREMONT

---

voir Hayes, Julie Candler, « Translation and the transparency of French », *Translation Studies*, 5.2, 2012, p. 201–216 (p. 203–204).

35 Kilito, Abdelfattah, *Je parle toutes les langues, mais en arabe*, Arles, Actes Sud, 2013.

2.

S'APPROPRIER LA LANGUE DE L'AUTRE, RÉADOPTER UNE LANGUE ALIÉNÉE : L'ÉCRITURE EN CONTREBANDE

EVA VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ

Écrire contre l'oubli : les spécificités de la littérature yiddish de Montréal

En 1996, lors des célébrations du centenaire du *Yiddish Theatre*, Dora Wasserman (1919–2003), sa réformatrice et directrice de l'époque, préface un livre récapitulatif dans le but de « rendre hommage aux qualités uniques de Montréal » (Larrue 1996, p. 11), ville qui a permis au théâtre yiddish de s'épanouir et d'assumer son entrée dans la modernité. Une dizaine d'années plus tard, lorsque Goldie Morgentaler, née en 1950, professeur de littérature et l'une des meilleures traductrices canadiennes du yiddish en anglais, s'interroge sur sa bonne maîtrise de la langue yiddish, elle a tendance, elle aussi, à l'attribuer à la métropole québécoise :

> Parce que les Juifs montréalais ont réussi à préserver leur héritage yiddish pendant si longtemps, à l'institutionnaliser et à lui accorder un certain appui organisationnel (*sic*) et culturel, la langue elle-même a conservé mieux qu'ailleurs sa vitalité. (Margolis 2010, p. 92)

En effet, le yiddish, né il y a un millénaire dans les territoires germaniques, devenu par la suite la langue commune du judaïsme ashkénaze et, pendant la première moitié du XXe siècle, le moyen de communication pour la majorité des onze millions de juifs à travers le monde (Weinreich 2008, p. 18), avant d'être quasi anéanti par la Shoah, a tenté sa seconde chance sur les territoires du Nouveau Monde. Et Montréal demeure jusqu'à présent la ville canadienne où cette langue a le plus de visibilité et qui offre le plus d'activités liées à elle. Bien que sa population juive ne représente que la moitié de celle de Toronto (90 780 contre 18 1700 en 2011),[1] on y trouve plus de yiddishophones (135 000 contre 103 000) et aussi davantage d'écoles, bibliothèques, théâtres et festivals célébrant la culture yiddish.

À travers trois périodes de son développement au XXe siècle, nous allons examiner l'histoire de la langue yiddish à Montréal et, notamment, le rôle que la littérature a joué dans cette dernière. Le cas de Chava Rosenfarb, poète, romancière yiddish et mère de Goldie Morgentaler, nous permettra par la suite d'examiner plus en détail le sort du yiddish littéraire après la Shoah.

---

[1] Les données s'appuient sur le recensement de 2011 [en ligne, consulté le 15/04/2016] : <http://www.federationcja.org/fr/la-vie-juive-a-montreal/donnees-demographiques/>.

1. 1905–1920 : Pour se comprendre « entre nous »...

Dans les années 1905–1920, Montréal connaît une immense vague migratoire juive en provenance d'Europe de l'Est, secouée par des pogromes, la révolution russe ainsi que la Première Guerre mondiale. Alors que la minorité juive déjà installée était traditionnellement anglophone, riche et depuis longtemps intégrée, tout un nouveau monde foisonnant déferle sur Montréal (Anctil 2002, p. 146). La communauté juive parle yiddish, a du mal à joindre les deux bouts et sa jeunesse radicalisée penche tantôt vers l'anarchisme, tantôt vers le Poale-Zion, groupe sioniste de gauche émergé dans l'Empire russe et implanté à Montréal dès 1905 (Rosenberg 1939, p. 126). Coincés entre les « deux solitudes »[2] montréalaises (l'anglaise et la française), scolarisés tant bien que mal par les protestants depuis 1903, les juifs n'ont pas de représentation au sein des commissions scolaires, ils sont exclus de certains quartiers résidentiels et sujets à des quotas d'admission à l'université très stricts.

La communauté opte assez rapidement pour un repli sur elle-même et ses propres institutions : elle établit un réseau de presse yiddish (1907), une *Bibliothèque publique juive* (1914), des *shuln*, écoles non confessionnelles privées (1913–1914), et des syndicats dans le domaine de la confection (années 1920). Parallèlement, une abondante littérature en yiddish émerge à la même époque.

C'est le premier quotidien yiddish au Canada, le *Keneder Adler* (l'Aigle canadien), lancé à Montréal en 1907 par l'homme d'affaires Hirsch Wolofsky (1878–1949), qui a donné l'occasion de s'exprimer aux écrivains fraîchement débarqués dans le pays.

Parmi les grandes personnalités littéraires liées au *Keneder Adler*, il faut mentionner avant tout Jacob-Isaac Segal (1896–1954), principal poète yiddish canadien. Il a publié douze recueils de poésie ainsi que plusieurs essais et chroniques qui l'ont illustré bien au-delà des frontières canadiennes et états-uniennes. Jusqu'aujourd'hui, son écriture, empreinte de lyrisme et de mysticisme, inspire des courants littéraires dans les diasporas juives, dont les meilleurs représentants peuvent postuler pour le Prix Jacob-Isaac Segal, créé par la Bibliothèque publique juive de Montréal en 1968.

Or, malgré la notoriété de Segal et de bien d'autres, tels le critique littéraire d'origine roumaine Hannaniah Meir Caiserman (1884–1950), le journaliste Israël Medresh (1894–1967) ou l'écrivain lituanien Benjamin Gutelius Sack (1889–1967), le yiddish reste pendant toute cette période

---

[2] L'expression se réfère à l'isolement existant entre les Canadiens anglophones et les Canadiens francophones, au manque de communication entre ces deux communautés et à leur éloignement socio-culturel. C'est l'écrivain Hugh MacLennan qui a lancé cette expression dans le titre de son roman *Two Solitudes*, publié en 1945.

initiale une langue utilisée surtout pour des raisons d'ordre pragmatique. On s'en sert dans la vie de tous les jours pour communiquer au sein du foyer, pour militer dans des partis politiques ou des organisations syndicales, pour enseigner d'une manière « moderne » (à savoir en évitant l'hébreu), mais aussi pour prier de la façon typique des *shtetl* européens.

Toute proportion gardée, le yiddish de l'époque est perçu d'une manière similaire à l'anglais d'aujourd'hui : il n'est pas étudié pour ses qualités intrinsèques, mais reconnu comme la *lingua franca* naturelle de la communauté, comme un instrument docile et transparent de transmission des contenus religieux, politiques ou sociaux. Parler yiddish va de soi, mais la réflexion va rarement au-delà de cette constatation banale (Rome et Langlais 1986, p. 112).

2. 1920–1950 : Pour rayonner à travers le monde

La période de l'entre-deux-guerres représente l'âge d'or du Montréal yiddish qui, dans le sillage de Varsovie, Vilnius et New York, devient l'un des plus grands centres mondiaux de cette langue.[3] Jadis un simple moyen de communication, le yiddish est peu à peu reconnu comme un précieux véhicule culturel et identitaire.

Une nouvelle élite de journalistes, d'écrivains et de lecteurs ne se contente plus d'un périodique général comme le *Keneder Adler* et exige des revues spécialisées. En 1922 naît ainsi *Der Kval* (la source), dirigé par l'écrivain d'origine polonaise A. Almi (pseudonyme d'Elye-Khaim Sheps) et consacré à la littérature, à la musique et au théâtre internationaux. Selon Rebecca Margolis, spécialiste de l'Université d'Ottawa :

> des entreprises littéraires comme celle-ci reflétaient une volonté ambitieuse de créer une culture englobante en langue yiddish, qui comprendrait à la fois des éléments populistes [*sic*] et un niveau plus élitiste. (Margolis 2010, p. 102)

Un effort similaire est déployé dans le domaine de l'éducation. Les premières *natsyonale-radikale-shuln* (écoles nationales radicales) canadiennes ont été fondées dès les années 1910 et elles ont porté le nom de Peretz après la mort en 1915 du célèbre écrivain yiddish éponyme. Très tôt, un groupe d'activistes se sépare du mouvement pour mettre sur pied des *yidishe-folkshuln* (écoles juives populaires) qui se distinguent des écoles Peretz par l'importance que l'on y accorde à l'hébreu. Au milieu des années 1940, il est créé à Montréal également une *shul* d'orientation communiste appelée Morris-Winchevsky, de sorte que tous les enfants juifs

---

[3] En 1931, 99 % des juifs québécois déclaraient le yiddish comme leur langue maternelle. Voir Rosenberg 1939, p. 257.

qui le désirent peuvent être scolarisés à temps plein en yiddish, quelle que soit l'orientation politique de leurs parents, conservatrice, libérale ou radicale.

Les écoles secondaires fonctionnent comme de véritables lieux de transmission de la judéité au sein d'une communauté montréalaise en lutte contre la « canadianisation » obligatoire, mais elles jouent aussi un rôle crucial dans la propagation de la littérature, organisant des tournées régulières d'écrivains yiddish qui rencontrent des élèves et font des lectures publiques de leurs œuvres.

La scène littéraire du Montréal d'avant la Seconde Guerre mondiale serait impensable sans Ida Maze (1893–1962), célèbre dans le domaine de la poésie lyrique, notamment destinée aux enfants. Cette femme-mécène a ouvert dans son appartement de l'avenue de l'Esplanade un véritable « salon » à la française, et le dévouement avec lequel elle aidait les débutants littéraires lui a valu le titre de « Mère des poètes ». D'autres personnalités importantes de l'époque étaient Ruth Rubin (1906–2000, pseudonyme de Rivke Royzenblat), jeune poétesse fascinée par le folklore yiddish et publiant dans de prestigieuses maisons d'édition new-yorkaises, le nouvelliste Sholem Shtern (1927–1990) ou encore l'infatigable propagateur des écoles juives Yaacov Zipper (1900–1983).

La particularité de la littérature yiddish montréalaise de cette période est l'absence totale de courants, écoles ou autres chapelles rivales (Waxman 1960, p. 283). Contrairement à New-York qui a produit plusieurs mouvements littéraires, dont les *Sweatshop Poets*, *Di Yunge* (les jeunes) ou *Di Inzikhistn* (les introspectivistes), Montréal ne connaît que des talents individuels d'une part et un effort de promotion culturelle du yiddish d'autre part. Les auteurs, toutes orientations et poétiques confondues, publient dans la plupart des cas dans des anthologies communes ou des revues littéraires.

3. 1950... : Pour sauvegarder une civilisation millénaire

Alors que pendant la Seconde Guerre mondiale, le Canada a malheureusement été tout sauf une terre d'accueil pour les juifs européens, la situation change radicalement après 1945 et des survivants de l'Holocauste commencent à affluer vers Montréal.[4] La ville devient même un centre yiddish de première importance à travers le monde entier où cette langue

[4] Après New York, Montréal est la ville qui a accueilli le plus de survivants de la Shoah dans le monde. Des 35 000 immigrés juifs qui se sont installés au Canada entre 1947 et 1956, environ 15 000 ont choisi la métropole québécoise.

ne cesse de décliner au contraire, suite à la disparition de ses locuteurs dans des camps d'extermination.[5]

Les nouveaux venus apportent de nouvelles thématiques sociales et littéraires. Le public canadien découvre par exemple le Polonais Melekh Ravitch (1893–1976, pseudonyme de Zekharye-Khone Bergner), activiste culturel, mais aussi poète, dramaturge et essayiste tenté par des réinterprétations modernes de la philosophie de Spinoza. Il se prend d'affection pour Rachel Korn (1898–1982) qui a, comme lui, abandonné le polonais au profit du yiddish, développant une esthétique particulière où une imagination plutôt sensuelle se marie à la nostalgie de l'Europe. Plus tard, Rachel Korn a résumé ses textes comme le résultat des longues années de sa *navenad* (errance) entre différents pays, langues et cultures. Son œuvre est aujourd'hui entièrement disponible en anglais. Les mêmes thèmes de la mémoire enfouie et du travail de deuil caractérisent également l'écriture d'un troisième Polonais d'origine, Yehuda Elberg (1912–2003), rescapé du ghetto de Varsovie, ainsi que de celle de Chava Rosenfarb (1923–2011), survivante du ghetto de Lodz dont l'évolution littéraire symbolise dans une large mesure le sort réservé au yiddish dans le Montréal d'après-guerre. C'est pourquoi nous nous permettons de lui consacrer un bref sous-chapitre particulier.

4. « Juste une fille qui écrit des poèmes »

Dans un discours prononcé en 2006 (à savoir plus d'un demi-siècle après son arrivée au Canada) à l'Université de Lethbridge en Alberta, Chava Rosenfarb résume son rapport à la langue maternelle de la manière suivante :

> J'écris en yiddish parce que c'était la langue de chez moi en Pologne, c'était la langue de mon enfance et ma communauté ; c'était la langue que je connaissais comme la carte de mon propre cœur. J'ai donc écrit mes romans en yiddish par loyauté envers le monde disparu de ma jeunesse, pour rendre hommage à un monde qui n'existait plus.
> Je ne me rendais pas vraiment compte qu'au bout de quelques années, le yiddish lui-même n'existerait plus – du moins pas comme je l'avais connu, pas comme une langue vivante et respirant la vie de tous les jours. Perdre sa langue est une chose incroyablement douloureuse, surtout pour un écrivain. Écrire est toujours un travail solitaire, mais la solitude de l'écrivain yiddish prend une dimension

[5] Aujourd'hui, le yiddish figure dans l'Atlas UNESCO des langues en danger dans le monde [en ligne, consulté le 17/04/2016] : <http://www.unesco.org/languages-atlas/fr/atlasmap.html>.

> supplémentaire. Ses lecteurs ont péri. Sa langue s'est envolée dans la fumée des fours crématoires. Il crée dans le vide, presque sans lecteurs, pour rester fidèle à une langue disparue : comme pour prouver que le nazisme n'a pas réussi à étouffer le dernier souffle de cette langue et qu'elle est toujours vivante.[6] (Margolis 2010–2011, p. 159)

En effet, le yiddish s'impose tout naturellement à une fille née à Lodz dans une famille bundiste qui veille à compléter sa scolarité polonaise par la fréquentation d'une *École Medem* (institution établie par le Parti socialiste juif pour doter les enfants d'une formation laïque en yiddish) et qui lit tout, de la presse quotidienne à la littérature mondiale, dans cette langue. Chava commence à écrire ses premiers poèmes à l'âge de huit ans et son père les fait « expertiser » par un ami-poète. Après l'établissement du ghetto de Lodz, la jeune fille surdouée devient une protégée de Simcha-Bunim Shayevitch, poète célèbre, qui l'introduit aux cercles littéraires locaux dont elle devient le membre le plus jeune. En 1944, lors de la liquidation du ghetto, les Rosenfarb, la famille de Henekh Morgentaler (futur mari de Chava) et d'autres personnes encore se cachent dans une pièce de l'appartement des Morgentaler masquée par une sorte de réduit. Chava continue à écrire même dans de telles circonstances, mais deux jours après, ils sont tous découverts par les nazis et déportés à Auschwitz où le sac à dos contenant ses poèmes est arraché des mains de la jeune fille et jeté sur un tas de déchets. Heureusement, Chava Rosenfarb parvient à se procurer un crayon et, faute de papier, griffonne ses textes sur le plafond de la baraque, puis les mémorise, toujours en yiddish. Ses vers l'accompagneront par la suite au camp de travail de Sasel, puis à Bergen-Belsen où, atteinte de typhus, elle sera soignée et sauvée par l'armée britannique qui libère le camp en avril 1945.

Après la guerre, Chava retrouve une partie de sa famille ainsi que Henekh Morgentaler, passe illégalement en Belgique et commence à travailler à son chef-d'œuvre romanesque, la trilogie *Der boim fun lebn* (*L'Arbre de vie*, publié en 1972). Cette vaste chronique de la vie dans le

---

6 « I write in Yiddish because it was the language of my home in Poland, it was the language of my childhood and my community ; it was the language I knew like the map of my own heart. So I wrote my novels in Yiddish out of a sense of loyalty to the vanished world of my youth, out of a sense of obligation to a world that no longer existed. / Little did I realize that in a few years, Yiddish itself would no longer exist – at least not as I knew it, not as a living and breathing language of day-to-day life. To lose one's language is an unspeakably painful thing, especially for a writer. Writing is always a lonely profession, but the Yiddish writer's loneliness has an additional dimension. Her readership has perished. Her language has gone up with the smoke of the crematoria. She creates in a vacuum, almost without a readership, out of fidelity to a vanished language; as if to prove that Nazism did not succeed in extinguishing that language's last breath, and that it is still alive. »

ghetto de Lodz entre 1939 et 1944, l'un des rares romans écrits par un véritable survivant de l'Holocauste, lui a valu entre autres le prix Itzik Manger, la plus haute distinction mondiale pour la littérature yiddish. (En 2000, Rosenfarb va remporter le prix John-Glassco pour la traduction en anglais de ce livre qu'elle effectuera elle-même.)

C'est donc avec une grande joie que la communauté yiddish de Montréal accueille en 1950 une belle jeune femme de vingt-sept ans, enceinte de son premier enfant Goldie, fatiguée mais heureuse, espérant en une carrière littéraire prometteuse. Accueillie à la gare par Melekh Ravitch en personne, qui lui baise la main à l'ancienne, Chava s'enthousiasme à l'idée que « tous les écrivains yiddish [veulent la] rencontrer. Certains sont venus de New York »,[7] tandis que les Montréalais yiddishophones, eux, « espér[ent] recevoir d'elle une nourriture intellectuelle », car la jeune femme s'avère « un précieux reste » d'une civilisation européenne détruite dont les Canadiens juifs s'imaginent être des héritiers indirects (Simon 2006, p. 90).

Malgré les difficultés économiques et sa méconnaissance de l'anglais, tout semble aller pour le mieux. Chava renoue dans une large mesure avec sa vie d'avant la guerre : elle lit quotidiennement le *Keneder Adler*, fréquente la Bibliothèque publique juive ainsi que l'école Peretz et l'école juive populaire. Le Montréal des années 1950 compte plus d'une quarantaine d'écrivains yiddish qui entretiennent des relations amicales et se soutiennent mutuellement. La richesse de la vie culturelle juive y est telle qu'on parle d'une « Jérusalem de l'Amérique du Nord » (Margolis 2010–2011, p. 167) :

> Nous nous lisions les uns les autres. Et, bien sûr, nous nous offrions nos livres les uns aux autres et parmi les écrivains il y avait une sorte d'amitié mutuelle. Ce qui est très inhabituel. Ce n'était pas un groupe d'intérêt, c'était une famille. Je ne sais pas. Peut-être est-ce l'idée d'une littérature juive et l'atmosphère induite par le fait de créer dans un milieu étranger. C'est comme si l'on était sur une île où les gens se sentent très proches les uns des autres, voilà ce que nous ressentions.[8] (Margolis 2010–2011, p. 167)

Or, comme jadis dans le ghetto de Lodz, Chava est « la plus jeune » dans les cercles yiddish du Montréal des années 1960–1970. Le nombre de yid-

---

7 « All the Yiddish writers wanted to meet me. Some came from New York. » [Article anonyme] « Chava Rosenfarb Writes in Yiddish, Her Mother Tongue », UJA Federation of Greater Toronto, 2006.

8 « We read each other's work. And of course we offered our books to each other, and there was a sort of communal friendship among the writers. Which is very unusual. It wasn't a union, it was a family. I don't know. It may be the idea of Jewish literature and the atmosphere of creating in strange surroundings. It's like being on an island where people feel very close to each other, that's how we felt. »

dishophones décline considérablement dans les décennies suivantes, les personnalités clés disparaissent au fur et à mesure (Melekh Ravitch en 1976, Rachel Korn en 1982, Yehuda Elberg en 2003, Dora Wasserman aussi en 2003), de sorte qu'en 2007 Chava Rosenfarb conclut amèrement :

> Mais maintenant le ciel s'est assombri dans le jardin de la créativité yiddish canadienne, tout comme il s'est assombri dans le monde entier... Il n'y a plus de périodiques ni de quotidiens yiddish. La Bibliothèque publique juive n'est plus une Bibliothèque publique yiddish. En cinquante-sept ans depuis mon arrivée, un désert a remplacé la forêt...[9] (Rosenfarb 2007, p. 17–18)

Si, à l'origine, le choix du yiddish relevait de l'habitus familial ainsi que de l'appartenance à une communauté soudée autour de cette langue, désormais il s'agit d'un véritable acte de résistance, d'une volonté de persévérer en dépit du temps et de la « nature des choses ». Contre la volonté de Henekh (devenu Henry) Morgentaler aussi, car le mari de Chava, profondément engagé dans les luttes pour la légalisation de l'avortement depuis les années 1960, se tourne résolument « vers l'avenir », cesse de pratiquer le yiddish à la maison et s'oppose à ce que sa femme cultive inutilement cette « langue de la mort ». Des deux enfants du couple, qui se séparera définitivement en 1975, seule Goldie restera yiddishophone.

Afin d'ouvrir l'accès à son œuvre aux lecteurs qui ne maîtrisent pas cette langue, Chava Rosenfarb se tourne vers la traduction. Elle est à l'origine de la version anglaise de son chef-d'œuvre *L'Arbre de vie*, mais également de celle du roman *Bociany* (les cigognes), une sorte de « préquelle » de *L'Arbre* qui raconte la vie des parents de Chava avant l'existence du ghetto de Lodz. Suivent d'autres nouvelles et essais. C'est sa fille Goldie, parfaitement anglophone, qui forme une indissociable « équipe de traduction » avec l'écrivain :

> Comme la plupart des écrivains yiddish, elle avait besoin d'un traducteur, et donc elle en a engendré un – elle m'a engendrée, moi. Nous avons commencé à travailler ensemble à la traduction de ses œuvres quand j'avais treize ans et nous n'avons jamais vraiment arrêté.[10] (Morgentaler 2012)

---

9 « But now the sky had darkened in the garden of Canadian Yiddish creativity, just as it has darkened all over the world... There are no more Yiddish periodicals, or Yiddish daily newspaper. The Jewish Public Library is no longer the Yiddish public library. In the span of fifty-seven years since my arrival, a desert has replaced the forest... »

10 « Like most Yiddish writers, she required a translator, and so she gave birth to one – she gave birth to me. We began collaborating on translations of her works when I was thirteen years old, and we never really stopped. »

À deux, la mère et la fille, Chava Rosenfarb, l'une des rares écrivains-femmes à signer des romans en yiddish, et Goldie Morgentaler, traductrice et professeur des littératures anglaise, américaine et juive, se sont ainsi battues contre l'oubli, se sont obstinées contre la résignation et ont défié les sombres desseins de ceux qui ont voulu rayer le yiddish de la carte de l'Europe, voire du monde – jusqu'à la mort de Chava en 2011.[11] Depuis, Goldie poursuit cette entreprise seule, traduisant le reste de l'œuvre littéraire de sa mère et préservant sa mémoire :

> Ma mère, comme tous les écrivains, a trimé en silence, poussée par ses démons intérieurs, encouragée par une petite poignée de lecteurs et toujours déterminée à recréer ce qui fut si violemment détruit, pour que cela puisse continuer à exister au moins sur le papier. Ce n'est pas un mince exploit.[12] (Morgentaler 2014)

5. Le yiddish de nos jours

Malgré le foisonnement des traductions littéraires en yiddish, d'une part, et les projets de recréer dans la région montréalaise des *shtetl* orthodoxes détruits en Europe pendant la guerre, d'autre part, l'anglais commence dès le début des années 1950 à supplanter le yiddish dans l'éducation ainsi que dans la communication de tous les jours. En Europe, les yiddishophones ont été exterminés et l'État d'Israël nouvellement fondé a opté pour l'hébreu comme langue officielle, de sorte que le contexte international se montre très peu favorable au yiddish. À Montréal même, cette langue ne demeure vivante que dans deux types de communautés bien distinctes.

La première est constituée des *hassidim*, juifs ultra-orthodoxes qui ont établi leurs enclaves sur le sol québécois et dont le nombre est en expansion continue grâce à une forte natalité. Par un étrange paradoxe, alors que, dans la première moitié du xxe siècle, le yiddish servait de *lingua franca* à des juifs pratiquants comme à des séculiers, à des traditionnalistes comme à des radicaux voire à des communistes, certains des *hassidim* contemporains se servent d'elle précisément pour s'isoler, pour couper les liens avec le monde environnant, jugé trop libéral, vicié et corrompu. Le yiddish a fini par revêtir une fonction quasi sacrée comme marqueur de

---

11 En 2015, la *League for Yiddish* a sorti à New-York un film documentaire, consistant dans une large mesure en une longue entrevue en yiddish avec l'écrivain, sous le titre anglais *Chava Rosenfarb : That Bubble of Being*. Le directeur en est Josh Waletzky et il s'agit du troisième film d'une série d'interviews avec des auteurs yiddish ayant vécu sur le continent américain.

12 « My mother, like all writers, toiled in silence, propelled by private demons, encouraged by few readers and yet determined to recreate what had been so violently destroyed so that at least on paper it would continue to exist. That is no small accomplishment. »

l'identité hassidique (Shahar, Weinfeld et Blander 2010, p. 206). Il est la langue d'enseignement du réseau scolaire ultra-orthodoxe et la langue maternelle des enfants provenant d'une dizaine de « sectes » qui se sont implantées dans la région de Montréal. Utilisateurs zélés du yiddish, les *hassidim* ne manifestent aucun intérêt pour la forme, à savoir l'orthographe, la grammaire, le style ou une création littéraire quelconque en cette langue. Les rares écrivains frondeurs, provenant de ce milieu ultra-conservateur, optent en général pour l'anglais, à l'instar de Malka Ziporah.

L'autre communauté, toujours majoritaire à notre époque, est formée des juifs de plus en plus sécularisés dans la vie desquels le yiddish est devenu une langue « post-vernaculaire » (Shandler 2003, p. 131) qui assume plutôt une fonction symbolique :

> Les pertes massives dues à l'Holocauste, qui ont entraîné l'annihilation de millions de yiddishophones et l'oblitération de leur culture, ont provoqué une réorientation profonde face au yiddish. Dans beaucoup de milieux, le yiddish est devenu le véhicule d'une commémoration mémorielle. Plus généralement, le yiddish, grâce à l'usage de termes et d'expressions isolées, est devenu un gage d'identité juive. (Margolis 2010, p. 110)

Sur le plan culturel, le yiddish représente de plus en plus une sorte de « couleur locale » qui attire également des non-juifs. Ainsi, la ville accueille régulièrement le Festival de musique juive de Montréal où même les auditeurs ne maîtrisant pas le yiddish viennent écouter du *klezmer*. Le traditionnel *Théâtre yiddish Dora Wasserman* s'est doté, lui aussi, de sous-titres anglais et français pour attirer un public plus large. La *Bibliothèque publique juive* de Montréal s'engage dans une vaste opération de sauvegarde des imprimés yiddish et elle organise également des cours ainsi que des conférences relatives à cette langue. Les Écoles juives populaires et écoles Peretz, quant à elles, consacrent au yiddish plusieurs heures hebdomadaires au niveau primaire et secondaire.

Sur un plan beaucoup plus large, il convient de rappeler également le travail admirable de la *Sami Rohr Library of Recorded Yiddish Books*, qui enregistre des livres classiques de la littérature yiddish lus par des locuteurs actuels de cette langue pour les mettre à la disposition des bibliothèques du monde entier,[13] ou encore celui de la *Frances Brandt Online Yiddish Audio Library*, qui met en ligne gratuitement des conférences en yiddish sur le site du *Yiddish Book Center Multimedia Library*.[14] Ainsi une quantité impressionnante de matériaux visuels, sonores et textuels en

---

[13] Voir en ligne [consulté le 11/09/2016] : <http://www.jewishbookcouncil.org/programs/rohrlibrarybooks>.

[14] Voir en ligne [consulté le 11/09/2016] : <http://archive.org/details/nationalyiddishbookcenteraudio/>.

yiddish est-elle mise à la disposition aussi bien des chercheurs que des personnes intéressées.

Conclusion

D'abord langue de communication entre immigrés fraîchement débarqués, par la suite *lingua franca* des juifs à travers le monde et enfin véhicule d'une commémoration mémorielle, le yiddish doit aujourd'hui son maintien dans la vie de tous les jours à des *hassidim* et sa survie culturelle aux universitaires. En effet, en dehors du milieu ultra-orthodoxe, les derniers locuteurs natifs du yiddish disparaissent peu à peu, à tel point qu'on recensait en 2006, à Montréal, un nombre de yiddishophones inférieur à celui des ivritophones[15] eux-mêmes.[16]

Afin de transmettre la langue et la civilisation millénaire du yiddish aux générations futures et au monde non-juif, il faut donc passer par l'intermédiaire de l'anglais ou, de plus en plus souvent, du français. Après Régine Robin, la pionnière du genre, qui écrivit la célèbre étude *L'Amour du yiddish : écriture juive et sentiment de la langue, 1830–1930* (Robin 1984), de nouvelles générations de « yiddishologues » reprennent aujourd'hui le flambeau. Parmi eux, mentionnons avant tout l'anthropologue et historien Pierre Anctil, auteur de nombreuses études sur les juifs au Québec et de traductions du yiddish en français, ou l'écrivaine, poète, chercheuse et traductrice Chantal Ringuet, spécialiste de la littérature féminine en yiddish (Ringuet 2011).

En effet, les universitaires francophones sont aujourd'hui de plus en plus nombreux à vouloir sauver de l'oubli le Montréal yiddish, de sorte qu'on voit se multiplier les traductions, anthologies, colloques et projets autour de ce qui a été, pendant la majeure partie du XXe siècle, la « troisième langue » de la ville. Il s'agit souvent d'un travail « archéologique » voire « de détective » dans le cadre duquel les étudiants et jeunes chercheurs partent à la redécouverte d'une partie de leur propre passé enfoui. Espérons que leurs efforts se poursuivront. Comme le dit Isaac Bashevis Singer : « On annonce la mort de la langue yiddish depuis cent ans. Elle devrait simplement continuer à mourir pendant les mille prochaines années » (cité par Régine Robin, 1984, p. 218).

---

15 Locuteurs de l'hébreu (de *ivrit*, nom donné à la langue hébraïque dans la tradition judaïque).

16 Voir Heinrich, Jeff, « Language of past sets Hasidim apart today », *Montreal Gazette*, 23 février 2008 ou Lazarus, David, « Yiddish speakers drop by 10,000 in five years », *Canadian Jewish News*, 21 février 2008.

Références

Anctil, Pierre, *Saint-Laurent. La « Main » de Montréal*, Montréal, Septentrion, 2002.

Larrue, Jean-Marc, *Le Théâtre yiddish à Montréal*, préface et postface de Dora Wasserman, Montréal, Éditions Jeu, 1996.

MacLennan, Hugh, *Two Solitudes*, Toronto, Ont., MacMillan of Canada, 1945.

Margolis, Rebecca, « Le Montréal yiddish, un siècle d'évolution », in : Anctil, Pierre, Robinson, Ida (dir.), *Les communautés juives de Montréal. Histoire et enjeux contemporains*, Québec, Septentrion, 2010, p. 92–115.

Margolis, Rebecca, « Chava Rosenfarb's Yiddish Montreal », *Canadian Jewish Studies / Études juives canadiennes*, Special Double Issue : Yiddish in Canada, Vol. 10–11, 2010–2011, p. 159–177.

Morgentaler, Goldie, « Yiddish Montreal lost and regained : The recuperative power of the translated word », in : Anctil, Pierre, Norman Ravvin et Sherry Simon (dir.), *Traduire le Montréal yiddish / New Readings of Yiddish*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, p. 103–109.

Morgentaler, Goldie, « Love and translation », Forward, May 13, 2012 [en ligne, consulté le 23/07/2016] : <http://forward.com/articles/156028/love-and-translation/>.

Morgentaler, Goldie, « My famous father swam in praise, my mother toiled in silence », *The Globe and Mail*, April 24, 2014 [en ligne, consulté le 23/07/2016] : <http://www.theglobeandmail.com/life/facts-and-arguments/my-famous-father-swam-in-praise-my-mother-toiled-in-silence/article18193720/#dashboard/follows/>.

Ringuet, Chantal, *À la découverte du Montréal yiddish*, préface de Sherry Simon, Montréal, Fides, 2011.

Robin, Régine, *L'Amour du Yiddish : écriture juive et sentiment de la langue, 1830–1930*, Paris, Éditions du Sorbier, 1984.

Rome, David et Jacques Langlais, *Juifs et Québécois français – 200 ans d'histoire commune*, Montréal, Fides, 1986.

Rosenberg, Louis, *Canada's Jews – A Social and Economic Study of the Jews in Canada*, Montréal, Canadian Jewish Congress, 1939.

Rosenfarb, Chava, « Canadian Yiddish writers », in : Anctil, Pierre, Norman Ravvin et Sherry Simon (dir.), *Traduire le Montréal yiddish / New Readings of Yiddish*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, p. 11–18.

Shahar, Charles, Morton Weinfeld et Adam Blander, « Analyse démographique et socioculturelle de la communauté juive montréalaise », in :

Robinson, Ida (dir.), *Les communautés juives de Montréal. Histoire et enjeux contemporains*, Québec, Septentrion, 2010, p. 191–215.
Shandler, Jeffrey, « Imagining Yiddishland : Language, place and memory », *History & Memory*, Vol. 15, No. 1, 2003, p. 123–149.
Simon, Sherry, « Bifurcations : Yiddish turned to French », in : Anctil, Pierre, Norman Ravvin et Sherry Simon (dir.), *Traduire le Montréal Yiddish / New Readings of Yiddish*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, p. 90–118.
Waxman, Meyer, *A History of Jewish Literature*, Vol. V, New-York, Yoseloff, 1960.
Weinreich, Max, *History of the Yiddish Language*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2008, 2 vol.

KATJA SCHUBERT

Sourd-muet et sans original : *Peut-être Esther* de Katja Petrowskaja, ou écrire après la fin de la littérature juive-allemande

1. La littérature juive-allemande

La notion de littérature juive-allemande, mise en avant au début du XXe siècle par le juif libéral Ludwig Geiger, met en question une définition de la littérature nationale telle qu'elle a été élaborée au cours du XIXe siècle. La littérature juive-allemande dépasse des frontières culturelles et nationales et contredit l'existence d'une littérature exclusivement allemande. Elle revendique sa bipolarité juive et allemande. Elle se forge dans un contexte d'études germaniques « völkisch », fondées sur la notion de race et qui attaquent cette littérature sous un angle antisémite, mais aussi dans celui du sionisme culturel qui rêve d'une littérature juive autonome.[1] Une telle littérature se voit également confrontée à l'idée d'assimilation qui met l'accent sur « l'apport » juif à la culture allemande, mais non sur l'échange entre des partenaires situés sur un pied d'égalité. Le débat se renforce encore sous la pression de cette exigence d'assimilation, qui s'intensifie en Allemagne pour les juifs aspirant à une égalité accomplie et à un devenir-allemand, y compris par la voie de la culture. La majorité des juifs rêve d'une symbiose judéo-allemande, notion chargée d'espoir tout en étant profondément idéologique.

Andreas Kilcher situe l'espace de cette écriture dans une interculturalité judéo-allemande qui a connu son heure de gloire avec des auteurs comme Heinrich Heine, Franz Kafka, Karl Kraus, Walter Benjamin, Else Lasker-Schüler.[2] Ces auteurs créent des écritures qui « condensent » des tendances de la tradition culturelle véhiculées par la langue allemande depuis la deuxième moitié du XVIIIe siècle, moment où celle-ci devient une langue standard accessible aussi aux juifs et où elle est porteuse de l'espoir des Lumières et de l'émancipation. On peut en trouver un exemple dans la publication en allemand, en 1772, des *Gedichte von einem polnischen Juden* [Poèmes d'un juif polonais] d'Issachar Falkensohn Behr, premier recueil

---

1 Braese, Stephan, « "Auf dem Rothschild-Boulevard" : Olga Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* und die deutsch-jüdische Literatur », *Gegenwartsliteratur – Ein germanistisches Jahrbuch / A German Studies Yearbook*, 13, 2014, p. 275–297.

2 Kilcher, Andreas (Hrsg.), *Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*, Stuttgart, Metzler, 2000.

de poèmes en allemand d'un auteur juif, qui n'indique que dans le titre et dans la préface que son auteur est d'origine juive sans afficher d'autres signes d'une appartenance au judaïsme. À cette époque, l'allemand est également la *lingua franca* des sciences modernes, auxquelles contribuent des chercheurs juifs à Riga, Saint-Pétersbourg, Czernovitz, Breslau, Trieste, Vienne et Berlin.[3] Cette langue vit même une sorte de sacralisation de la part des juifs car une traduction du Pentateuque en allemand, entreprise par le célèbre philosophe juif Moses Mendelssohn, paraît autour de 1780.[4] L'allemand s'impose alors comme langue du culte dans certaines synagogues et apparaît de plus en plus dans ce contexte comme une langue juive, voire biblique.

Les auteurs de littérature juive-allemande se consacrent notamment à des phénomènes de langue dans des espaces de médiation comme le dialogue et la traduction. Leur littérature est multilingue et européenne, reflétant ainsi les multiples pratiques sociales de la vie juive et la migration. « To be "just German..." – not "cosmopolitan" and European – was considered as Un-German. »[5] Pour certains auteurs, cette aspiration subsiste encore à la période de la persécution, ce dont témoigne le titre d'un texte publié par Arthur Eloesser en 1936, *Vom Ghetto nach Europa* [Du ghetto à l'Europe],[6] pour affirmer en allemand son appartenance à un univers européen transnational[7] même après les lois de Nuremberg de 1935, qui ancrent l'antisémitisme nazi dans l'appareil législatif du « IIIe Reich », permettant ainsi de poursuivre et d'accentuer le processus d'exclusion des juifs de la société allemande.

La littérature juive-allemande d'avant le génocide est une littérature radicale et considérée décisive pour la genèse de la pensée et pour une langue allemande porteuse d'un potentiel de connaissance critique et de la promesse au sens où l'entendait Walter Benjamin : celle d'une langue si-

---

3 Braese, Stephan et Daniel Weidner (Hrsg.), *Meine Sprache ist Deutsch. Deutsche Sprachkultur von Juden und die Geisteswissenschaften 1870–1970,* Berlin, Kadmos, 2015, préface p. 8. Voir aussi Braese, Stephan, *Eine europäische Sprache. Deutsche Sprachkultur von Juden 1760–1930*, Göttingen, Wallstein, 2010, introduction p. 9–28.

4 Mendelssohn, Moses, *Gesammelte Schriften.* Jubiläumsausgabe. Begonnen von Ismar Elbogen, Julius Guttmann, Eugen Mittwoch, fortgesetzt von Alexander Altmann, Eva J. Engel, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1990, Bd. 15,2 (Genesis) : Bd. 16 (Exodus), Bd. 17 (Levitikus), Bd. 18 (Numeri und Deuteronomium).

5 McCagg, William O., *A History of Habsburg Jews, 1670–1918*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 38.

6 Eloesser, Arthur, *Vom Ghetto nach Europa. Das Judentum im geistigen Leben des 19. Jahrhunderts*, Berlin, Jüdische Buchvereinigung, 1936.

7 Bodenheimer, Alfred et Caspar Battergay, « Deutsch-jüdische Literatur im europäischen Kontext », in : Horch, Hans-Otto (Hrsg.), *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2016, p. 270–280 (p. 270).

tuée entre la mémoire du paradis dont elle glane les restes pour les rendre audibles, et la venue du Messie dont elle porte la dimension utopique.[8]

Malgré et après la Shoah, l'adoption de l'allemand par les juifs perdure et leur permet d'exprimer les changements intervenus dans leur mode de vie et par rapport à leur statut de citoyen tout en restant fidèles à une culture juive qui continue à exister, selon Kilcher.[9] Toutefois, dans un premier temps, on a affirmé qu'une écriture juive en allemand ne pouvait plus exister après Auschwitz car la plupart de ceux qui l'avaient incarnée jusque-là avaient été assassinés ou contraints à l'exil. Mais des auteurs comme Nelly Sachs ou Paul Celan, rescapés du génocide et marqués par l'exil, écrivent encore en allemand et vivent une existence européenne, voyageant entre les métropoles et les langues. Plus même, ils rendent aux Allemands la langue allemande. Paul Celan affirme dans son discours de Brême, en 1958,[10] que cette langue a été anéantie dans les camps avec ses locuteurs, de sorte qu'elle doit traverser un terrible mutisme avant d'être remise au monde par le deuil et en portant les cicatrices de la violence.

Ce sont les auteurs de la deuxième génération des survivants à la Shoah – Barbara Honigmann, Maxim Biller, Robert Menasse, Gila Lustiger, entre autres – qui reprennent le flambeau à partir des années 1980.[11] Leur rapport à la littérature allemande se décline souvent encore autour de Goethe et Kleist, des contes de Grimm et du romantisme allemand. Ils s'inscrivent, comme leurs ancêtres, dans ce fragile et bipolaire espace judéo-allemand en questionnant d'une manière singulière le pays, les Allemands, la langue, l'histoire allemande et le présent, mais aussi l'exil et les archives.

---

8 Voir Weigel, Sigrid, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt/M., Fischer, 2008.

9 Kilcher, Andreas, *Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*, *op. cit.*, p. XVIIIsq.

10 Celan, Paul, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in : Allemann, Beda et Stefan Reichert (Hrsg.), *Paul Celan : Gesammelte Werke in fünf Bänden*, vol. 3, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1986, p. 185–186. Une première traduction française du discours de Brême de Paul Celan a été publiée par John E. Jackson dans *La Revue des Belles Lettres*, n° 23, 1972, p. 83–85.

11 Voir Nolden, Thomas, *Junge jüdische Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995 ; Remmler, Karen, « En-gendering bodies of memory : Tracing the geneaology of identity in the work of Esther Dischereit, Barbara Honigmann and Irene Dische », in : Remmler, Karen et Sander Gilman (eds), *Reemerging Jewish Culture in Germany : Life and Literature Since 1989*, New York, London, New York University Press, 1994, p. 184–209 ; Schubert, Katja, *Notwendige Umwege. Voies de traverse obligées. Gedächtnis und Zeugenschaft in Texten jüdischer Autorinnen in Deutschland und Frankreich nach Auschwitz*, Hildesheim, Zürich, Olms, 2001.

2. La littérature juive est-européenne de langue allemande après 1989

Avec la grande vague d'immigration juive en Allemagne en provenance de l'ancienne Union soviétique après 1989, la définition de la culture judéo-allemande gagne encore en complexité. Notons qu'il s'agissait de la quatrième vague d'immigration russe dans l'espace germanophone.[12]

La majorité des juifs post-soviétiques arrivés en Allemagne après la chute du Mur ont plus de recul par rapport à l'histoire allemande et aussi par rapport à la Shoah. Le « juif russe » n'a pas de relation immédiate avec la culture judéo-allemande qui existait auparavant mais apporte ses propres cultures et identités forgées sous le régime soviétique, par les expériences du communisme, du totalitarisme et d'un antisémitisme propre à la patrie de la Révolution, sujet plus ou moins tabou dans ce pays. Les auteurs sont nombreux à mettre en scène des secrets de famille, souvent en lien avec une identité juive non-affirmée par les générations précédentes. En réaction à ce *blanc*, les protagonistes entament souvent un voyage dans leur supposé pays d'origine où il leur faut affronter des péripéties et des obstacles nombreux. Une autre caractéristique de la littérature judéo-russe de langue allemande est qu'elle puise souvent ses motifs dans la littérature russe, d'Anton Tchekhov à Vladimir Nabokov en passant par Daniil Harms, et se réfère peu ou pas du tout aux traditions littéraires allemandes. La présence sous-jacente de la langue russe dans le texte allemand suscite des allusions ou des métaphores que le lecteur germanophone ne comprend que s'il dispose de connaissances sur la culture russe ou sur le texte original auquel il est fait référence.

L'espace germanophone se caractérise fréquemment dans ces textes par une société multiculturelle, notamment dans des villes comme Berlin (chez Wladimir Kaminer par exemple) ou Vienne (dans les romans de Vladimir Vertlib). Ces métropoles offrent un champ d'enracinement local au cours de certaines phases de la vie des auteurs et de leurs protagonistes.

---

[12] Liste non-exhaustive d'auteurs appartenant à cette quatrième vague : Lena Gorelik, *Meine weißen Nächte* (2004), *Lieber Mischa...* (2011), *Null bis unendlich* (2015) ; Julya Rabinowich, *Spaltkopf* (2011), *Krötenliebe* (2016) ; Olga Grjasnowa, *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012), *Die juristische Unschärfe einer Ehe* (2014) ; Vladimir Vertlib, *Shimons Schweigen* (2012), *Ich und die Eingeborenen* (2012), *Lucia Binar und die russische Seele* (2015) ; Wladimir Kaminer, *Russendisko* (2000), *Das Leben ist keine Kunst* (2015), *Meine Mutter, ihre Katze und der Staubsauger* (2016) ; Olga Martynova, *Sogar Papageien überleben uns* (2010), *Ich werde sagen : « Hi ! »* (2012), *Der Engelherd* (2016). Sur les trois vagues précédentes, voir Shchyhlevska, Natalia, « Deutsch-russische Literatur nach dem Mauerfall. Versuch einer Bestandsaufnahme », in : literaturkritik.de, 12/2014 [en ligne, consulté le 5/9/2016] : <http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=20072>.

Cet ancrage dans une ville est possible parce que la ville est peuplée de personnes venues d'ailleurs, de migrants d'horizons très divers. Ainsi cette littérature qui met en scène la quête de l'intégration et de l'affirmation de soi dans la société d'accueil est marquée d'un trait européen, voire mondial qui ne se limite pas à l'univers germanophone et qui rappelle dans une certaine mesure les écrits de la « grande époque » de la littérature germanophone sous l'Empire des Habsbourg, alors que Vienne, Prague ou Trieste offraient également des terrains d'existence cosmopolites.

À cela s'ajoute fréquemment un milieu allemand non-juif fréquenté par les héros juifs, parfois sans complexe, sans embarras, et parfois cette confrontation fait émerger de profonds malentendus et des idées fausses qui circulent à propos des Russes et des Européens de l'Est d'origine juive en Allemagne. Pourtant, on est loin d'une perspective qui se limite à la Seconde Guerre mondiale et aux problématiques juives. La Shoah n'occupe pas la première place parmi les souffrances vécues.[13] Un genre privilégié par les auteurs de cette provenance est le roman picaresque avec l'ironie et l'humour comme figures de style favorites, entre autres pour défier les tabous (notamment dans le domaine judéo-allemand mais aussi israélo-palestinien-allemand ou concernant les relations entre Moscou et ses anciens pays satellites). Les thèmes dominants sont le sexe, l'amour, le mariage, la maladie, la nourriture, la guerre, la politique, les voyages et le monde virtuel, comme si les protagonistes voulaient mettre en scène leur expérience vécue à tous les niveaux pour éviter de se laisser enfermer dans leur prétendue identité juive. Dans certains écrits, à l'instar du roman d'Olga Grjasnowa, *Der Russe ist einer, der Birken liebt* [Le Russe aime les bouleaux],[14] les protagonistes, souvent polyglottes, parfois grandiloquents, « surfent » à travers les conflits politiques et les guerres sur plusieurs continents, sont déchirés par des émotions fortes et agités par de vastes questions philosophiques. On trouve aussi, comme dans l'œuvre de Vladimir Vertlib, la description de la complexité tragique d'une vie en « salle d'attente », avec le désir de quitter un état d'*entre-deux* et d'arriver quelque part pour de bon, chose qui ne se produira jamais. On découvre également une sorte de dispersion voulue, recherchée, parfois subie, mais aussi jouissive qui met fin à la plainte de la perte ou de la non-existence du *chez-soi*. Ni *ubi patria, ibi bene*, ni *ubi bene, ibi patria*, mais *ubi ego, ibi bene*.[15] Certains auteurs évacuent ainsi la question du *chez-soi* et de

---

13 Voir aussi Braese, Stephan, « Auf dem Rothschild-Boulevard », *op. cit.* (note 1).

14 Grjasnowa, Olga, *Der Russe ist einer, der Birken liebt*, München, Hanser, 2012. Traduction française de Pierre Deshusses, *Le Russe aime les bouleaux*, Paris, Les Escales, 2014.

15 Voir Terpitz, Olaf, « "Zwischen den Zeiten". Russisch-jüdische Schriftsteller in Deutschland », in : Schönborn, Susanne (Hrsg.), *Zwischen Erinnerung und Neube-*

l'identité et se considèrent davantage via le prisme de leur protagoniste comme des citoyens du monde, volatils, de statut précaire, avec un droit de séjour limité sans que cela soit forcément source d'angoisse. En fin de compte, il s'agit de partager le destin de millions d'autres êtres sans domicile fixe, avec ou sans papiers partout dans le monde.

Mais force est de constater que cette explosion thématique ne va pas forcément de pair avec la création d'une langue capable de travailler en profondeur les tiraillements et la superposition des perceptions très diverses de protagonistes porteurs d'héritages et de trajectoires manifestes ou secrets, violents et pluriculturels. La langue littéraire ne se consacre que rarement aux phénomènes linguistiques qui se produisent dans les espaces intermédiaires du dialogue et de la traduction, comme c'était le cas dans la littérature juive-allemande d'avant-guerre. La multitude de références trouve à peine une correspondance dans le fait de creuser les potentialités de la langue allemande pour en créer une, au début du XXIe siècle, capable de donner une voix à cette temporalité poétique particulière.

3. *Peut-être Esther* de Katja Petrowskaja

Après ce tour d'horizon, nous allons nous pencher sur l'analyse du texte *Peut-être Esther* de Katja Petrowskaja, écrivaine d'origine juive est-européenne dont la famille disséminée en Europe tout au long des siècles a vécu dans l'Empire des Habsbourg, en Ukraine, en Russie et en Pologne. Elle-même vit aujourd'hui avec sa famille à Berlin et écrit en allemand et en russe.

> Un beau jour, tous ces parents – ceux d'un passé enfoui – ont surgi devant moi. Ils ont marmonné leurs bonnes nouvelles dans des langues qui semblaient familières, et j'ai pensé qu'avec eux j'allais faire fleurir l'arbre familial, combler le manque, guérir le sentiment de perte, mais ils restaient devant moi en masse compacte, sans visage et sans histoire, comme des lucioles du passé qui éclairent de petites surfaces autour d'elles, quelques rues ou événements, mais ne s'éclairent pas elles-mêmes.[16]
>
> Eines Tages standen plötzlich meine Verwandten – die aus der tiefsten Vergangenheit – vor mir. Sie murmelten ihre frohen Bot-

---

ginn. Zur deutsch-jüdischen Geschichte nach 1945, München, Meidenbauer, 2006, p. 232–249 (p. 241).

[16] Petrowskaja, Katja, *Vielleicht Esther*, Berlin, Suhrkamp, 2014, cité ici dans la traduction française de Barbara Fontaine, *Peut-être Esther*, Paris, Seuil, 2015, p. 25. Les références ultérieures à cette œuvre renvoient à ces deux éditions, dorénavant indiquées par PE (*Peut-être Esther*) ou VE (*Vielleicht Esther*), suivis du numéro de la page.

> schaften vor sich hin in Sprachen, die vertraut klangen, und ich dachte, mit ihnen werde ich den Familienbaum blühen lassen, den Mangel auffüllen, das Gefühl von Verlust heilen, aber sie standen in einer dicht gedrängten Menge vor mir, ohne Gesichter und Geschichten, wie Leuchtkäfer der Vergangenheit, die kleine Flächen um sich herum beleuchteten, ein paar Straßen oder Begebenheiten, aber nicht sich selbst. (VE, p. 25)

Par son écriture et les procédés littéraires qu'elle emploie, Katja Petrowskaja occupe avec *Peut-être Esther* une place singulière dans le paysage des tendances littéraires de la quatrième vague de migration. En même temps, comme nous allons le voir, elle se situe beaucoup plus près de la littérature juive-allemande ancienne sans que l'auteure ait été élevée dans cette culture dès son plus jeune âge et bien qu'elle insère dans son livre des références littéraires russes.

Contrairement à certains auteurs de la même provenance qui ont immigré en Allemagne quand ils étaients enfants, Katja Petrowskaja commence à apprendre l'allemand à l'âge adulte, ce dont résulterait, selon elle, une écriture en permanent décalage. Ainsi élabore-t-elle ses textes sans connaître, par moment, les significations précises des mots allemands, sans entendre toutes les résonances possibles qu'ils contiennent :

> Certains textes pour mon livre ont été créés d'abord en russe ou dans le cafouillis entre les langues. Ils sont un délire entre les langues. Il m'a semblé que c'était précisément là où l'expression est légèrement bancale, où ça ne colle pas tout à fait, que se trouve ma voix.
>
> Einige Texte für mein Buch sind auf Russisch oder im Gewühl zwischen den Sprachen entstanden. Sie sind Delirium zwischen den Sprachen. Ich habe gespürt : das leicht Gestörte und Nicht-Funktionierende, genau das ist meine Stimme.[17]

Petrowskaja semble mettre à profit ses *fautes d'allemand* en les transformant en un programme de recherche, voire de production de flou, un moyen de saisir ce qui n'est pas encore déterminé et qui a besoin de vide pour mieux capter les échos divers produits par les mots. Cette caisse de résonance se nourrit notamment de la rencontre avec la culture musicale allemande :

> Les lieder, la littérature, la voix de Marlène Dietrich – et la musique de Jean Sébastien Bach. En écrivant je me suis rendue compte que bizarrement ces séquences mélodiques m'importent beaucoup plus

---

[17] Heimann, Volker, « Die deutsche Sprache kam einer Befreiung gleich », *Die Welt*, 8/7/2013 [en ligne, consulté le 6/1/2017] : <https://www.welt.de/kultur/literarische welt/article117810166/Die-deutsche-Sprache-kam-einer-Befreiung-gleich.html>. Toutes les citations de cette interview sont traduites par nos soins.

> que les mots ou le sens. À vrai dire, ce que je fais en allemand, c'est essayer de remplir cet espace acoustique avec des mots.
>
> Lieder, Literatur, die Stimme von Marlene Dietrich – und durch die Musik von Johann Sebastian Bach. Beim Schreiben merke ich komischerweise, dass diese melodischen Sequenzen mir viel wichtiger sind als Worte oder Sinn. Was ich eigentlich auf Deutsch mache, ist zu versuchen, diesen akustischen Raum mit Worten zu füllen.[18]

C'est aussi comme une caisse de résonance que lui apparaît l'espace de la Potsdamer Platz lors d'une première rencontre qui révèle ainsi une affinité entre la culture allemande et un lieu de l'histoire allemande : « Ainsi je me retrouvais sur la Potsdamer Platz à l'instar d'une citation du film de Wenders *Les Ailes du désir*. Ce qui m'attirait le plus, c'était cette indétermination, cet état brut, cet espace vide ». [So stand ich am Potsdamer Platz wie ein Zitat aus dem Wenders-Film « Himmel über Berlin ». Was mich am meisten angezogen hat, war diese Unbestimmtheit, der rohe Zustand, dieser leere Raum.][19] On ne sait pas ce qu'il advient de cette indétermination, de cet espace vide. Mais Petrowskaja sait à quoi elle veut échapper en écrivant *Vielleicht Esther* grâce à l'allemand :

> Si on écrit en russe sur cette époque, on se trouve fatalement pris dans un discours moralisateur sur la victoire et le sacrifice. Écrire en allemand sur le même événement impliquait en revanche de s'imaginer un interlocuteur allemand. C'est ce qui m'a permis d'exprimer que pour moi, l'histoire des victimes et des bourreaux appartient au passé.
>
> Wenn man über diese Zeit auf Russisch schreibt, ist man unweigerlich in einem moralischen Diskurs von Sieg und Opferbereitschaft gefangen. Von der gleichen Begebenheit in deutschen Worten zu berichten, bedeutete hingegen, sich ein deutsches Gegenüber zu imaginieren. Und so konnte ich davon erzählen, dass die Geschichte von Opfer und Täter für mich passé ist.[20]

Renoncer à la prédestination au rôle de victime permet de commencer à parler d'autre chose. À partir du non-dit transmis par les parents et les grands-parents, des histoires qui sèment le doute sur les origines et le vécu des membres de la grande famille, sans unifier ni éclairer des souvenirs, la narratrice se lance sur les traces des absents. Elle parcourt villes, cimetières, archives, listes diverses dans plusieurs pays à la recherche de

---

[18] Jowanowitsch, Käthe, « Zwischen den Sprachen. Die ukrainisch-deutsche Schriftstellerin Katja Petrowskaja », *Deutschlandfunk*, 30/10/2016 [en ligne, consulté le 6/1/2017] : <http://www.deutschlandfunk.de/zwischen-den-sprachen-die-ukrainisch-deutsche.1206.de.html?dram:article_id=369849>. Notre traduction.

[19] Heimann, Volker, « Die deutsche Sprache kam einer Befreiung gleich », *op. cit.* (note 17).

[20] *Ibid.*

quelque chose qui pourrait l'aider à constituer un arbre généalogique. Mais le résultat est une carte trouée, semée d'impasses, de la Mitteleuropa disparue. Des silhouettes apparaissent comme en rêve, entourées d'incertitude quant à ce qu'on peut dire sur elles et donc sur soi-même, et quant à la crédibilité des sources. Les problèmes de traduction, car les langues multiples de la famille s'entremêlent, posent la question du transfert et de la transmission.

La composition, l'écriture et les mouvements à l'intérieur du texte de *Peut-être Esther* révèlent un travail avec et dans la langue qui crée un tourbillon entre simultanéité et juxtaposition, entre le proche et le lointain, le côte-à-côte et le dispersé. L'événement historique de la persécution et de la destruction des juifs européens, ainsi que l'expérience du stalinisme, sont au centre du livre. Mais l'espace traumatique n'est saisissable par la langue que dans les traces et les figures de la répétition, de la citation et de l'apostrophe qui interpellent ou intègrent d'autres interlocuteurs, vivants ou morts, ou mènent à un déplacement ou à une déviation de la production de sens. On aura ainsi affaire à la manifestation du doute, de l'inattendu mais aussi peut-être à un renversement, à un tournant avant que le texte, sa thématique et sa langue ne s'enferment sur eux-mêmes sans laisser aucune possibilité d'ouverture.

3.1 Le motif du « juif sourd-muet »

Contrairement au déferlement de voix, de langues, d'opinions, de perpétuel brouhaha qui règne dans les textes d'autres auteurs juifs est-européens, Katja Petrowskaja introduit dès le début dans son texte le silence des juifs sourds-muets. Le figure du sourd-muet sert de fil rouge à la reconstruction des branches de la grande famille juive de la narratrice car, d'une part, on n'a pas développé dans le cercle familial d'aujourd'hui la pratique de l'écoute des voix des disparus, ni inventé de parole pour parler d'eux ou pour parler de l'impossibilité d'en parler. On est soi-même sourd-muet et le *je*, semble-t-il, cherche une porte pour dépasser ce stade des relations familiales plongées dans le mutisme par rapport au passé. D'autre part, ce sont précisément des écoles pour orphelins juifs sourds-muets qui ont été fondées à travers l'Europe par plusieurs membres de la famille de la narratrice depuis le XIXe siècle. Les orphelins juifs sourds-muets sont les membres les plus fragiles de la société, car ils sont en quelque sorte triplement orphelins : sans famille, sans langue parlée et sans statut de citoyen à part entière dans la société chrétienne majoritaire. Certains coreligionnaires pensaient en plus que ces orphelins étaient dépourvus de raison, ils « les prenaient pour des malades mentaux, car le siège de l'intelligence et de la raison, croyaient-ils à l'époque, était la

langue parlée. Qui a de la voix a voix au chapitre » (PE, p. 51) [« sonst galten sie seinen Glaubensbrüdern als geisteskrank, denn Verstand und Vernunft, so dachten sie damals, sitzen in der gesprochenen Sprache. Wer gehört wird, gehört dazu », VE, p. 51]. Et pourtant : les fondateurs et les enseignants de ces écoles mettent tout leur savoir, toute leur énergie et tout leur amour dans cette ambition d'amener les sourds-muets vers la langue. « Sept générations [...] pour parvenir à l'éternité, à la parole » (PE, p. 49) [« Sieben Generationen [...] um in die Ewigkeit zu gelangen, zum Wort », VE, p. 49]. « Son après son, mot après mot, jour après jour, ils apprenaient à prier » (PE, p. 51) [« Laut für Laut, Wort für Wort, Tag für Tag lernten sie beten », VE, p. 51]. On a l'impression qu'entre cette mission ancienne et la situation présente de la famille de la narratrice, une rupture a eu lieu. Autrement dit, les membres de la famille du passé avaient la volonté d'enseigner le déchiffrement du bruit et la prise de parole aux juifs sourds et muets, ainsi que de transmettre cet enseignement à leurs enfants qui à leur tour se vouaient à cette tâche éducative. Ils disposaient d'instruments pour arracher à ce gouffre sans fond ceux qui étaient plongés le plus profondément dans le silence. On peut supposer que quelque chose s'est produit au XXe siècle qui a ôté cette capacité aux membres de la famille. Ils ont perdu les instruments et sont devenus eux-mêmes sourds-muets après avoir cru pendant des générations à leur tâche et œuvré pour que même des juifs sourds-muets et orphelins apprennent à parler et puissent trouver une place dans la société.

Les traces de ces écoles trouvées dans les récits de famille et dans les archives devraient aider la narratrice à constituer une sorte de récit d'origine et une histoire de sa famille. Cela, espère-t-elle, l'aiderait à constituer un arbre généalogique et donc une appartenance à une forme de communauté. Elle pourrait au moins, pense-t-elle en fin de compte, dire d'où elle vient en nommant les membres de sa famille et dire à ce moment « je », « moi ». Donc faire un travail comparable à celui des sourds-muets du passé qui aspiraient à pouvoir un jour dire, murmurer, réciter des prières afin d'être proches de Dieu, de la communauté juive, et ainsi appartenir au monde juif et, au-delà, au monde des personnes sans handicap, à la société de leur époque.

Mais la question est plus compliquée encore : à propos des sourds-muets, la narratrice se pose par la suite la question de savoir dans quelle langue ils auraient appris à dire leurs prières, ce qui présuppose la question du moi : dans quelle langue dis-je, nommè-je, parlè-je? La narratrice nous propose une première piste :

> Je croyais, à partir de mon présent cosmopolite, qu'ils avaient appris à parler aux sourds-muets dans toutes les langues du monde, comme si la surdité et le mutisme, ainsi que l'état orphelin, étaient une feuille vierge – la liberté de faire siennes toutes les langues et

> toutes les histoires. À mes yeux, notre judaïsme restait sourd-muet et la surdité juive. C'était mon histoire, mon origine, mais ce n'était pas moi. (PE, p. 51)
>
> Aus meiner kosmopolitischen Gegenwart dachte ich, sie hätten den Taubstummen in allen Sprachen der Welt das Sprechen beigebracht, als wäre Taubstummheit, wie auch der Waisenstand, ein leeres Blatt – die Freiheit, jede Sprache und jede Geschichte zu seiner eigenen zu machen. Unser Judentum blieb für mich taubstumm und die Taubstummheit jüdisch. Das war meine Geschichte, meine Herkunft, doch das war nicht ich. (VE, p. 51)

L'héroïne parle ici de son « présent cosmopolite », notion empruntée à la tradition littéraire et culturelle juive-allemande. Elle inclut dans ce cosmopolitisme les orphelins. Elle imagine que pour se sortir de leur état, tous ces orphelins sourds-muets d'Europe apprenaient les langues de leurs pays respectifs. D'après l'idée promue par les Lumières juives, c'est par la prière murmurée dans la ou les langues du pays où l'on vit qu'on devient membre de la communauté juive. Dans cette perspective, il n'y aurait donc plus une seule langue pour tous les juifs d'Europe, comme en rêvait le sionisme, ni une seule langue sacrée, ce dont rêvent les juifs orthodoxes. Il n'y aurait plus de langue originelle, ni de langue interdite, mais en revanche toutes les langues seraient permises et pratiquées. Ce serait un festin des langues sans fin et l'éloge d'un modèle de vie dans la diaspora, car c'est celle-ci entre autres qui engendre cette existence polyglotte. Et pour pousser la réflexion encore plus loin et permettre encore un changement de perspective : le handicap, l'absence ou la perte représentés par la figure de l'orphelin juif sourd-muet apparaissent comme la condition même pour réaliser cette Tour de Babel inversée. C'est cette figure qui accueille et fait fructifier les multiples inscriptions des langues. L'auteure emploie à ce propos la métaphore de la feuille vierge, cette page blanche de l'écrivain sur laquelle on peut accoucher d'histoires sans fin. Le judaïsme sourd-muet, en ce sens, ne cesse jamais d'accueillir l'autre, de rester ouvert, de quitter l'état de virginité ou de pureté pour épouser l'autre langue, l'autre histoire, l'autre lui-même. L'hospitalité, l'accueil, le partage du judaïsme sourd-muet comme point de départ, peut-être comme origine, comme histoire. Mais, il y a un mais : « Mais ce n'était pas moi ». Petrowskaja insiste sur ce reste, ce petit écart, cet interstice qui figure quelque chose qui ne se laisse pas assimiler : origine n'égale pas « moi » car « moi » est toujours aussi bien ici qu'ailleurs.

Cet écart rappelle la remarque d'une personnalité qui avait, avant la montée du nazisme, tout le potentiel pour devenir l'un des grands représentants de la culture juive-allemande : Hannah Arendt. L'écrivain allemand Uwe Johnson rapporte peu après la mort de la philosophe en 1975 avoir demandé à plusieurs reprises à Arendt de lui en dire plus sur son

enfance et sa jeunesse à Königsberg/Kaliningrad, mais que celle-ci avait toujours refusé : elle était restée comme sourde-muette. Elle ne raconte pas son origine. En revanche, elle lui dit une seule phrase à propos de Königsberg : « nous étions les derniers à Keenichsbarch qui parlions avec les mains » [« wir waren die letzten in Keenichsbarch, die mit den Händen redeten ».[21]] On peut comprendre cette affirmation comme une double réserve par rapport à la langue allemande si claire et si rationnelle des philosophes des Lumières. D'abord, elle donne le nom de la ville dans le dialecte de la Prusse-Orientale (« Keenichsbarch »), ce qui pourrait représenter une forme d'enracinement régional, un nom qu'on trouve d'ailleurs aussi chez Kurt Tucholsky ou Walter Kempowski.[22] Le « nous » en revanche se réfère aux juifs européens de Königsberg, pas aux Prussiens orientaux germano-chrétiens. Hannah Arendt insiste sur l'écart : après avoir souligné la proximité régionale, un « nous » soudé par le dialecte, elle établit une différence fondamentale entre l'expérience historique des juifs et des non-juifs de Prusse-Orientale. Dans cet écart le corps se fait sa place par « les mains » car la raison n'est pas suffisante pour « parler une langue ». Les mains parlent comme parlent peut-être les mains des sourds-muets. Mais en choisissant le prétérit, Hannah Arendt souligne que ce corps n'existe plus : « nous *étions [waren]* les derniers à Keenichsbarch qui *parlions [redeten]* avec les mains ». La judéité européenne n'existe plus au moment où elle en parle. La philosophe juive rappelle dans cette remarque le destin des juifs d'Europe : la croyance absolue dans la capacité de l'esprit et de la langue rationnels qui engendrent pourtant la dialectique des Lumières, selon Horkheimer et Adorno, et contribuent à préparer le terrain spirituel d'Auschwitz.

L'origine – si origine il y a – est donc troublée, elle n'est plus accessible, mais devenue d'une certaine manière indicible après la Shoah. Hannah Arendt le dit et Katja Petrowskaja, à travers le motif du juif sourd-muet, confirme en quelque sorte cette perception.

3.2 L'original et la traduction

Avec le mot « origine », que nous avons déjà employé à plusieurs reprises, on n'est pas loin du mot original.

> Au début de mon histoire familiale, il y a une traduction. En 1864, l'écrivain et esprit éclairé Feivel Goldschmidt a écrit pour un jour-

---

21 Nordmann, Ingeborg (Hrsg.), *Hannah Arendt. Wahrheit gibt es nur zu zweien. Briefe an die Freunde*, München/Zürich, Piper, 2013, p. 383. Notre traduction.

22 Tucholsky, Kurt, *Die Katz* [en ligne, consulté le 5/9/2016] : 16 Satiren, Kapitel 5 : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/16-satiren-7810/5> ; Kempowski, Walter, *Aus großer Zeit*, Hamburg, Knaus, 1978.

> nal yiddish de Lemberg un article sur Simon Geller et son école, plein d'enthousiasme pour la personnalité de Simon et pour son action. Soixante ans plus tard, ce texte a été traduit en russe par le petit-fils de Simon, Ozjel Krzewin, et encore soixante ans plus tard ma mère a découvert la traduction d'Ozjel dans des archives de Kiev, ainsi que d'autres documents sur les écoles de nos ancêtres. Mais il fut impossible de mettre la main sur le journal yiddish contenant l'article de Goldschmidt. L'origine de notre famille est donc fondée sur une traduction douteuse sans original, et je raconte désormais l'histoire de cette famille en allemand, sans qu'elle ait jamais eu d'original russe. (PE, p. 52–53)

> Am Anfang meiner Familiengeschichte stand eine Übersetzung. 1864 schrieb der Schriftsteller und Aufklärer Faiwel Goldschmidt in einer jiddischen Zeitung in Lemberg einen Artikel über Simon Geller und seine Schule, voller Begeisterung für Simons Persönlichkeit und sein Wirken. Sechzig Jahre später wurde der Text von Simons Enkel, Ozjel Krzewin, ins Russische übersetzt, wieder sechzig Jahre später entdeckte meine Mutter Ozjels Übersetzung in einem Archiv in Kiew, zusammen mit anderen Dokumenten über die Schulen unserer Verwandten. Doch die jiddische Zeitung mit Goldschmidts Artikel war nicht mehr auffindbar. So gründet die Herkunft unserer Familie in einer fragwürdigen Übersetzung ohne Original, und ich erzähle die Geschichte dieser Familie nun auf Deutsch, ohne dass es für sie je ein russisches Original gegeben hätte. (VE, p. 52–53)

En lisant ce passage, on pourrait avoir l'impression que c'est seulement par le biais d'une langue étrangère et à travers la traduction qu'on pourrait « se dire ». Cela vaut pour l'histoire de la grande famille à travers les pays et les siècles, mais aussi pour la narratrice qui parle de l'existence hypothétique d'une version originale russe de son propre récit. La langue d'origine et avec elle le texte fondateur ne se retrouvent plus. Par ailleurs, on retrouve une nouvelle fois le topos de la feuille vierge. Peut-être pourrait-on dire également qu'il n'y a jamais de langue non étrangère, qu'il n'y a pas d'origine ni d'original, mais tout au plus une origine par le récit, au sens où il y aurait eu un jour un texte original qui se serait perdu pour toujours et que personne n'aurait jamais vu de ses propres yeux, et sans lequel on devrait désormais se débrouiller. En postulant une telle origine mythique, on pourrait conclure que le travail consiste à s'adonner à une traduction infinie qui veillerait attentivement à la question de la transmission. En outre, en renonçant à la fiction de l'original – car il n'y en a pas – on peut considérer cette perte ou ce manque comme un moteur de la force créatrice qui implique un travail de traduction en principe infini. Cette affirmation répondrait aussi à l'angoisse de la narratrice de ne plus savoir ce qu'elle cherche vraiment : « je ne savais plus [...] quelle était la question originelle » (PE, p. 124) [« ich wusste nicht mehr [...] was die ursprüng-

liche Frage war », VE, p. 128] Le travail de traduire n'est pas une question qui demande une réponse mais une façon de rester dans un mouvement éternel, une pratique d'écriture qui se confronte sans cesse à l'étranger, à l'inattendu, à l'ouverture dans les langues.

Par conséquent, Petrowskaja introduit partout le doute, la probabilité, le subjonctif (mode de l'irréel et de l'hypothétique correspondant au conditionnel français). Une certaine Esther n'existe qu'au subjonctif, dans la langue ou par la langue et dans l'énoncé du titre : « Peut-être Esther ». Et même le soi-disant « père » des écoles pour juifs sourds-muets évoqué plus haut, Simon Geller, est remis en question : Simon Geller était-il un enseignant pour sourds-muets ou pour aveugles, comme en témoigne un document d'archive, et s'appelait-il Simon Geller ou Simon Heller ? (PE, p. 54 ; VE, p. 54). S'il avait été un instituteur pour aveugles, le récit entier aurait pris une autre tournure. On entre ainsi dans une sphère de vertige. Si le texte d'origine et les données biographiques minimales sur les membres de la famille sont introuvables ou n'existent que dans un déplacement entre les langues ou entre l'archive et le récit non avéré, la porte est grande ouverte à la fiction. Une fiction qui maintient pourtant un lien avec l'histoire, comme le montre l'épisode suivant : la mère de la narratrice invente l'histoire d'une des écoles pour sourds-muets afin d'encourager une juive américaine qu'elle a au bout du fil à témoigner, et apprend ainsi par hasard que la dame en question était une ancienne voisine « réelle » de sa famille. Dans cette rencontre entre l'Histoire et les histoires, la fiction crée les faits et les faits créent la fiction, tout comme l'auteure se permet de transfigurer « le réel en une mythologie qui elle aussi raconte le monde, et mieux que la transcription du réel ».[23]

Dans l'exploration du rapport entre événement et narration, entre savoir historique et questions de poétique, les deux finissent par se fondre dans le champ du probable ou de l'improbable. Le processus de transmission est perturbé quand l'improbable entre en jeu, et par moment l'écart entre lucidité et aveuglement se réduit d'une manière dramatique comme dans l'image de la grand-mère Rose, presque aveugle, qui écrit sans fin sur la même page de sorte que tout est inscrit dans tout, formant un enchevêtrement d'épaisses couches d'écriture illisibles. Ainsi le texte parle aussi des occasions ratées, des options qui n'ont pas été retenues, du doute et de la contingence. Mais il développe également une force de résistance en démentant et en modifiant le choix des acteurs de l'histoire et proteste ainsi contre la fin de la pensée.

---

[23] Cixous, Hélène et Cécile Wajsbrot, *Une autobiographie allemande*, Paris, Christian Bourgois, 2016, p. 85.

Conclusion

Et en fin de compte : on peut aussi se détourner de quelque chose, dit l'alter ego de l'auteure en 2014, car de toute façon on est né en retard et on ne peut plus lire les traces du passé.[24] « Nous ne nous définissions non plus par nos parents vivants et morts ni par leurs lieux, mais par nos langues » (PE, p. 77) [« wir bestimmten uns nicht mehr durch die lebenden oder toten Verwandten und ihre Orte, sondern durch unsere Sprachen », VE, p. 78]. En effet, le frère de la narratrice apprend l'hébreu tandis qu'elle-même choisit l'allemand, comme s'ils voulaient se mettre au monde de nouveau, se créer une autre famille, poser d'autres points de repère et à leur manière, rester dans le processus de traduction éternelle : « Mon frère et moi avons créé ensemble, au moyen de ces langues, un équilibre par rapport à notre origine » (PE, p. 76) [« Gemeinsam schufen wir, mein Bruder und ich, durch diese Sprachen ein Gleichgewicht gegenüber unserer Herkunft », VE, p. 78]. Mais cette prise de terrain ne correspond pas à l'arrivée dans un port tranquille, enfin apaisé ou équilibré : « ces langues ont changé le cours de notre vie, à nos risques et périls » (*ibid.*) [« diese Sprachen veränderten unsere Lebenswege, *Betreten auf eigene Gefahr* », *ibid.*] Frère et sœur prolongent à leur façon l'histoire des orphelins juifs sourds-muets qui, à travers l'Europe et à travers les siècles, ont appris partout d'autres langues dans l'imaginaire de la narratrice. L'allemand de celle-ci avec sa langue maternelle russe s'y prête particulièrement :

> Je me suis ralliée à l'allemand comme si la lutte contre le mutisme continuait, car l'allemand, *niemetski*, est en russe la langue des muets, les Allemands sont pour nous les muets, *nemoï nemets*, l'Allemand ne peut pas du tout parler. Cette langue allemande représentait pour moi une baguette de sourcier dans la quête des miens, qui des siècles durant avaient appris à parler à des enfants sourds-muets, à croire que je devais apprendre cet allemand muet pour pouvoir parler, et je ne m'expliquais pas ce souhait. (PE, p. 77–78)

> Ich begab mich ins Deutsche, als würde der Kampf gegen die Stummheit weitergehen, denn Deutsch, *nemeckij*, ist im Russischen die Sprache der Stummen, die Deutschen sind für uns die Stummen, *nemoj nemec*, der Deutsche kann doch gar nicht sprechen. Dieses Deutsch war mir eine Wünschelrute auf der Suche nach den Meinigen, die jahrhundertelang taubstummen Kindern das Sprechen beigebracht hatten, als müsste ich das stumme Deutsch lernen, um sprechen zu können, und dieser Wunsch war mir unerklärlich. (VE, p. 79)

[24] Voir PE, p. 133 ; VE p. 133.

En apprenant la langue allemande en tant que langue des muets, assimilant du même coup une position de locuteur muet à l'histoire familiale avec tous ses mutismes, la narratrice parvient à parler et à écrire tout en se créant une demeure sur le seuil. Sur le seuil, on peut aborder les choses « non de front mais en les voyant – non comme un spectacle mais plutôt comme une vision [...] comme advenant, comme donnés, sous forme de récits, rapports, phrases, voix ».[25]

Sur le seuil : ainsi pourrait-on aussi désigner le lieu d'où écrivaient les auteurs de l'« ancienne » littérature juive-allemande, qui dans leur vision cosmopolite se détournaient de leur famille juive quand il s'agissait d'une orthodoxie qui comprenait et acceptait le judaïsme exclusivement sous sa forme religieuse et refusait le cosmopolitisme et les « transgressions » comme marqueurs forts de la judéité. Peut-être pourrait-on dire que Petrowskaja se détourne à sa façon non plus de la question de l'identité religieuse mais d'un certain regard sur l'histoire du XXe siècle où, pour les juifs européens, la Shoah a pris la place de cette Mitteleuropa forgée par leurs ancêtres. Il se peut que l'auteure souhaite – « Wünschelrute » vient de *wünschen*, souhaiter, désirer – renouer en allemand avec cette « explosion de créativité » qui eut lieu au XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle, quand les intellectuels et artistes juifs incarnaient et l'avant-garde culturelle et la modernité juive[26] qui se sont déployées entre les Lumières et la Seconde Guerre mondiale, entre les débats qui ont préparé l'Émancipation et le génocide nazi. « J'avais fait beaucoup de recherches avant de comprendre que je n'ai pas du tout besoin de la vérité au sens historique. Que je n'ai même pas besoin de ma famille » [« Ich hatte sehr viel recherchiert, bis ich verstand, dass ich die Wahrheit in einem historischen Sinn überhaupt nicht brauche. Dass ich sogar meine Familie nicht brauche ».][27]

> Pour moi, la guerre appartient à notre « Antiquité ». Je ne peux pas décider en fonction du cliché « bourreau-victime ». Nous avons un héritage commun. Pour mon père et sa génération cela a encore une autre signification. Moi, en revanche, je me sens face à ça comme une « barbare » – au sens classique du terme –, comme quelqu'un qui n'est plus tellement enraciné dans cette histoire.
>
> Für mich gehört der Krieg zu unserer « Antike ». Ich kann nicht nach dem Klischee « Täter–Opfer » entscheiden. Wir haben ein gemeinsames Erbe. Für meinen Vater und seine Generation hat das

---

25 Cixous, Hélène et Cécile Wajsbrot, *Une autobiographie allemande, op. cit.* (note 23), p. 85 et 88.

26 Traverso, Enzo, *La fin de la modernité juive. Histoire d'un tournant conservateur*, Paris, La Découverte, 2013.

27 Heimann, Volker, « Die deutsche Sprache kam einer Befreiung gleich », *op. cit.* (note 17).

> noch eine andere Bedeutung. Ich fühle mich demgegenüber wie eine – im klassischen Sinne – « Barbarin », wie eine, die in dieser grausamen Geschichte nicht mehr so verwurzelt ist.[28]

C'est la langue qui distingue le barbare du Grec. Le murmure allemand de la « barbare juive » ouvre un vaste horizon plein de promesse et où résonnent peut-être encore la mémoire du paradis et l'utopie de la venue du Messie.

---

[28] Loch, Harald, « Babuschkas Tod. Mit einem Text über die Schoa gewann Katja Petrowskaja die begehrteste Auszeichnung für deutschsprachige Literatur », *Jüdische Allgemeine*, 11/7/2013 [en ligne, consulté le 6/1/2017] : <www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/16431>. Notre traduction.

BERNARD BANOUN

« À la lumière de la nouvelle langue ». Présence-absence de la langue slovène dans *L'Ange de l'oubli* et *long transit* de Maja Haderlap

> Interroger le bilinguisme met à nu une vérité que savent les transfuges : la langue que nous appelons maternelle, que nous avons parlée enfants avec nos parents, reste toujours un peu la langue du passé, même si nous n'en avons pas d'autre. Faute de pouvoir nous assigner à résidence, elle nous assigne à provenance. Nous y revenons en archéologues de soi-même.
>
> Luba Jurgenson, *Au lieu du péril*[1]

L'étude portera sur l'œuvre de la poétesse, romancière et essayiste Maja Haderlap, née en 1961 en Carinthie, au sud de l'Autriche, région frontalière de l'Italie et de la Slovénie. La Slovénie est la partie septentrionale de l'ex-Yougoslavie, indépendante depuis 1991, mais Maja Haderlap appartient à la minorité slovénophone de Carinthie (une autre minorité slovénophone se trouvant aussi en Italie) ; elle est l'auteur d'une œuvre en deux langues, le slovène et l'allemand, l'allemand ayant, comme on le verra plus tard, succédé au slovène comme langue d'écriture.[2] Haderlap écrit donc une œuvre dans un contexte régional bilingue induisant – comme c'est souvent, mais pas toujours, le cas – un rapport de domination entre deux langues en Carinthie (l'allemand comme langue majoritaire, le slovène comme langue minoritaire), et à destination de deux champs littéraires, le champ allemand (République fédérale d'Allemagne et Autriche) et le champ slovène. Plusieurs aspects sont imbriqués : celui de la création artistique et du choix d'une langue d'écriture, que l'on a avantage à considérer dans un contexte politique et historique. Le cas de Maja Haderlap sera pris ici à titre d'exemple : exemple car il n'est pas unique et repose sur une configuration qui peut se retrouver chez d'autres auteurs vivant ou écrivant dans plusieurs langues ; exemplaire également au sens où l'œuvre

---

1 Jurgenson, Luba, *Au lieu du péril*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 13.

2 Citons ces recueils poétiques : *Žalik pesmi*, Klagenfurt/Celovec, Drava, 1983 ; *Bajalice*, Celovec/Klagenfurt ; Trst, Založba Drava ; Založništvo trzaskega tiska, 1987, ainsi que ce livre trilingue reprenant entre autres les deux recueils précédents : *Gedichte – Pesmi – Poems*, übersetzt von Klaus D. Olof, Tom Priestly, Marija Smolic, John L. Plews, Klagenfurt/Celovec, Drava, 1998. Maja Haderlap a aussi été longtemps rédactrice de *mladje* (littéralement : « la relève », « bois nouveau »), revue littéraire slovénophone de Carinthie qui parut de 1960 à 1991.

de Haderlap s'inscrit de manière dynamique dans le contexte d'une littérature européenne, au-delà d'une nation et d'une langue uniques.

C'est pourquoi cet article abordera, dans une première partie relevant davantage de la politique, l'histoire et la sociologie de la littérature, donc dans une perspective externe, l'évolution des positions de Maja Haderlap dans le rapport à ses langues d'expression : en effet, langue et nation, et par-delà et pour ce qui nous occupe ici, langue, nation et littérature tendent historiquement et idéologiquement à se correspondre après l'éclatement des États multinationaux, comme l'a montré en particulier Daniel Baggioni dans *Langues et nations en Europe.*[3] Cette question est développée par Haderlap non seulement dans les essais, mais aussi réfléchie dans des textes littéraires, prose ou poésie, qui seront également sollicités. La seconde partie abordera une question épineuse : celle des raisons du choix d'une langue plutôt que d'une autre, ce qui conduira à se demander si une distinction entre langue première et langue seconde est utile ou non.[4] C'est, dans une perspective interne aux textes, l'imaginaire et la corporalité de la langue, tels qu'ils habitent l'œuvre de Haderlap, qui seront abordés ici.

Le point commun de ces deux perspectives complémentaires est que Haderlap s'efforce d'œuvrer pour que les langues n'apparaissent pas comme exclusives l'une de l'autre, en une concurrence destructrice et soumise à des contraintes idéologiques et politiques ; non que les langues soient mêlées (Haderlap écrit soit en slovène, soit en allemand, mais ne combine pas les langues de manière expérimentale comme le font d'autres écrivains tels que le poète allemand issu d'une famille d'origine espagnole José F.A. Oliver ou l'autrice japonaise d'expressions japonaise et allemande Yoko Tawada) ; cependant, on pourrait parler d'une superposition, d'une sorte de transparence d'une langue à l'autre, l'une fût-elle germanique, l'autre slave, les dégageant ainsi de la camisole qui les enferme dans l'espace et l'idée nationales. Le corpus comprend, outre quelques essais, les deux dernières publications (à ce jour) de Haderlap en volume, écrites en allemand, le roman *L'Ange de l'oubli* (*Engel des Vergessens*, 2011) et le recueil poétique *long transit* (*langer transit*, 2014).

---

3 Baggioni, Daniel, *Langues et nations en Europe*, Paris, Payot, 1997.

4 Nous entendons ici par « langue première » le slovène, comme langue pratiquée dans la famille, à l'école et entre Slovènes de Carinthie ; l'allemand est la « langue seconde », celle utilisée dans les rapports avec les Autrichiens germanophones, langue des études universitaires à Vienne et, plus généralement, langue jouissant en Autriche d'un statut politico-administratif privilégié.

1. Histoire, politique et littérature

1.1 Contexte historique de la littérature des Slovènes de Carinthie

La Carinthie est un *Land* autrichien biculturel, le plus méridional des neuf *Länder* de l'Autriche actuelle, peuplé d'une forte minorité slovénophone, les « Slovènes de Carinthie » ; la marque de cette culture slovène est très présente dans les toponymes, la musique, la vie culturelle. Mais après la fin de l'Empire austro-hongrois, donc sous la première République d'Autriche (1919–1934), l'État fédéral autrichien (1934–1938), l'Autriche annexée à l'Allemagne (1938–1945), puis la Seconde République (depuis 1945), la situation de cette minorité est une pierre d'achoppement, un vrai marqueur de la vie politique et culturelle. En effet, lors d'un référendum de 1920, prescrit par le traité de Saint-Germain, la Carinthie reste unie à l'intérieur de l'Autriche grâce aux voix des slovénophones, qui s'y rallient de préférence à la Yougoslavie naissante (de son nom officiel « royaume des Serbes, Croates et Slovènes »). Sous le nazisme, les Slovènes de Carinthie sont quasiment les seuls à mener une résistance contre Hitler, nombre d'entre eux prennent le maquis, sont torturés, assasinés, déportés ; après 1945, dans une Autriche quasi innocentée et présentée comme victime de l'*Anschluss* à la suite de la Déclaration de Moscou de 1943, les Slovènes de Carinthie n'ont pas droit, dans les faits, à la reconnaissance ; l'opposition entre des germanophones nationalistes et des slovénophones appartenant à une minorité rurale fidèle à l'esprit supranational des Habsbourg persiste et s'envenime : l'hostilité à cette minorité se manifeste jusque dans les succès du leader d'obédience austrofasciste Jörg Haider ; la querelle sur les panneaux toponymiques bilingues empoisonne la vie locale jusqu'à 2011. En un mot, les Slovènes de Carinthie, pour être de « bons Autrichiens », devraient nier ou taire une partie de leur culture, de leur histoire – qui est aussi celle des germanophones –, de leur langue ; le bon Slovène est germanisé.[5] Rappelons que la présence des Slovènes traverse la littérature autrichienne du XXe siècle : ainsi, dans *Marche de Radetzky* et *La Crypte des Capucins* de Joseph Roth, la dynastie de Trotta est originaire de Sipolje, village slovène ; Ingeborg Bachmann, née dans la capitale régionale carinthienne Klagenfurt, qui dès ses premiers textes place au centre la question de la langue et des frontières, donne ce même nom de Trotta, comme un schibboleth, à un personnage de son récit *Trois Chemins vers le lac* ; enfin, chez Peter Handke, né dans la même région, tout ce qui ressor-

---

5 Dachs, Herbert, Ernst Hanisch et Robert Kriechbaumer, *Geschichte der Österreichischen Bundesländer. 2. Kärnten : Von der deutschen Grenzmark zum österreichischen Bundesland*, Wien, Böhlau, 1998 ; en français : Weinmann, Ute, « Postface : Les Slovènes d'Autriche (Carinthie) », in : Haderlap, Maja, *L'Ange de l'oubli* (référence ci-après), p. 229–224.

tit à la langue et l'espace slovènes est idéalisé et devient un pays rêvé, d'appartenance première, une communauté.[6]

1.2 La position de Maja Haderlap

La biographie et l'œuvre de Maja Haderlap s'inscrivent dans ce contexte : l'Autriche de la Seconde République, à quoi s'ajoute un événement majeur, les guerres de Yougoslavie, l'indépendance de la Slovénie déclarée en 1991 et donc la naissance d'un État national slovène et uniformément slovénophone.

Sa langue maternelle et première langue d'écriture est le slovène. C'est dans cette langue qu'elle publie ses premiers recueils poétiques (1983 et 1987 – même si elle écrit son premier poème en allemand en 1984, *absage* (*« dédit »*) ; en 1988, elle s'installe à Ljubljana, future capitale de la Slovénie, et participe activement à la vie littéraire slovène, en tentant, mais en vain, de sauver la principale revue littéraire slovène *mladje*, qui cesse sa parution en 1991. Mais progressivement, elle passe à l'allemand, non seulement dans ses essais sur la littérature et la culture, mais aussi dans l'écriture poétique. Elle se considère comme appartenant à deux espaces et « cercles » linguistiques (« Sprachkreisen »[7]) ; or, vu de Carinthie et d'Autriche, écrire en slovène est une marque de dissidence, un refus de l'assimilation, tandis que, vu de Slovénie, mais surtout selon certains Slovènes de Carinthie, le choix de l'allemand est une forme de trahison envers la langue minoritaire.[8] Changer de langue d'expression ou écrire dans les deux langues, loin de contenter les deux parties, est une position difficile à revendiquer. Haderlap développe dans ses textes une conception du slovène comme langue de la perte, de l'effacement mémo-

---

6 Cet aspect de l'œuvre de Peter Handke a particulièrement été étudié par Fabjan Hafner, *Peter Handke. Unterwegs ins Neunte Land*, Wien, Zsolnay, 2008. Depuis *Die Hornissen* (1966, tr. fr. Marc B. de Launay, *Les Frelons*, 1983) jusqu'à la pièce *Immer noch Sturm* (2010, tr. fr. Olivier Le Lay, *Toujours la tempête*, 2012) en passant par des textes tels que *Wunschloses Unglück* (1972, tr. fr. Anne Gaudu, *Le Malheur indifférent,* 1975) ou *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975, tr. fr. G.-A. Goldschmidt, *L'Heure de la sensation vraie*, 1977), la référence slovène est présente, soit tout à fait explicitement, soit en filigrane ; elle est aussi l'une des clés pour comprendre les positions de Handke par rapport à la Serbie, sources de nombreuses controverses, notamment en France. Voir aussi Hafner, Fabjan, « Fais une phrase avec "Combat" », in : Banoun, Bernard (dir.), *Aux frontières : la Carinthie, Cultures d'Europe centrale* hors-série 2 (2003), ci-dessus), p. 171–174.

7 Les quelques citations données sans référence sont extraites des deux leçons de poétique, *Schule der Grenze* (« École de la frontière ») et *Die Reise der Wörter* (« Le voyage des mots »), inédites, prononcées par Maja Haderlap au printemps 2016 au Stefan-Zweig-Centre de Salzbourg.

8 Voir ci-dessous la conclusion de cet article.

riel, d'un temps (l'enfance rurale en particulier, mais aussi, contemporaine de cette enfance, la vie collective des Slovènes de Carinthie) dont la remémoration est difficile, les « sources taries » (titre d'une partie du recueil *Bajalice*).[9]

Une thématique lancinante est ainsi la remise en cause de la recherche de l'origine, de l'authenticité qui en découlerait de par un caractère « naturel » de la langue maternelle, caractère dont on sait en particulier depuis *Le Monolinguisme de l'autre* de Jacques Derrida qu'il ne va pas de soi et est bien plutôt un fantasme insistant. Un exemple s'en trouve dans le poème *ljubljanica gedächtnisfluss*, dont le titre peut se traduire par *ljubljanica fleuve-mémoire* : la Ljubljanica est une rivière qui baigne Ljubljana avant de se jeter dans la Save (elle-même affluente du Danube), et dont presque une moitié du cours est souterrain, ses multiples résurgences lui valant d'être baptisée « rivière aux sept noms », car elles portent des noms slovènes, allemands ou italiens :

> penchée sur le fleuve indolent,
> familière des légendes [...]
> [...], tu cherches
> ton visage slovène,
> la seule authentique histoire. [...]
> à la recherche de toi tu aperçois
> l'autre [...].
>
> über den trägen fluss gebeugt,
> vertraut mit den legenden [...]
> [...], suchst du
> nach deinem slowenischen gesicht,
> nach der einzig wahren geschichte. [...]
> auf der suche nach dir, erblickst du das
> andere [...]. (*langer transit*, p. 31)

Ici, le *je* lyrique n'est pas un Narcisse, il se mire dans les eaux qui vont plonger sous terre où il découvre non le même, mais le divers. À ce suspens quant à cette unité du *je* se conjugue le sentiment que la première langue, langue du passé, n'est plus totalement disponible, lit-on dans un autre poème du même recueil :

> [...] auprès
> des fermes que je contourne
> je cherche des mots rangés là
> comme ustensiles au rancart,
> je les cueille, comme sur les sentiers de forêt
> on ramasse des branches sèches et les
> entasse sur le bord [...]

---

9 « suhi vrelci », in : Haderlap, Maja, *Gedichte. Pesmi. Poems*, p. 124–133.

[...]. dans ma voix
se cristallise la première langue et
mémorise les codes du souvenir :
spomin, spominčica, spomenik.
mémoire, myosotis, monument.

[...] in der
nähe der höfe, die ich umkreise,
suche ich nach worten, die abgelegt
worden sind, wie ausrangierte geräte,
lese sie auf, wie man dürre zweige
von den waldsteigen aufhebt und sie
am wegrand häuft. [...]
[...]. in meiner stimme
kristallisiert die erste sprache und
memoriert die chiffren der erinnerung :
spomin, spominčica, spomenik.
gedächtnis, vergissmeinnicht, monument.
(*langer transit*, p. 75)

« gedächtnis, vergissmeinnicht, monument » : le titre allemand du poème correspond à son dernier vers, lui-même traduction du pénultième qui cite trois termes slovènes étymologiquement liés (comme dans plusieurs langues slaves) apparaissant en abyme, sertis dans le poème allemand : ils sont de l'ordre de la mémoire ; ils crient, nommant le myosotis, « Ne m'oubliez pas », injonction face à laquelle le poète doit réagir ; enfin, le poème est « monument » dressé, hommage éminemment ambigu puisqu'il tient de la stèle funéraire, de ce qui est figé dans la pierre.

Haderlap rappelle et affirme à plusieurs reprises, dans des essais, son roman et ses poèmes, son refus d'une assignation, son choix résolu d'une position inconfortable. Présente dans le champ littéraire à une époque où l'État-nation slovène existe tandis que langue et nation, précisément, ne coïncidaient pas auparavant (ni en Autriche, ni en Yougoslavie, ni en Italie), elle creuse un sillon qui se refuse à délimiter, à circonscrire. C'est ce que dit un poème sur Trieste, ville littéraire s'il en est, ville d'Italo Svevo (pseudonyme choisi pour une appartenance supranationale qui renvoie à l'empereur Frédéric II Hohenstaufen, l'« Italien souabe »), ville de l'écrivain et critique Claudio Magris, de Boris Pahor, écrivain italien d'expression slovène, résistant à Hitler et déporté, celle aussi de Joyce, de Rilke (Duino est tout proche) ; Haderlap interpelle ainsi, dans ce second poème de *long transit*, la Trieste actuelle :

ville de papier, effarouchée par les mots
à qui depuis les quatre points cardinaux on intimait
le moment de se grouper autour d'un nom et lequel.

stadt aus papier, von worten gebannte stadt,
der man aus allen himmelsrichtungen zurief,
wann sie sich um welchen namen zu scharen
habe. (*langer transit*, p. 8)

Il faut aussi prêter l'oreille au titre de ce poème, titre trilingue, *trieste trst triest* : le nom de la ville en italien, en slovène, en allemand, dans cet ordre-ci ; l'allemand apparaît en dernier ; le slovène est entre l'italien et l'allemand ; la pluralité scripturale et sonore est conservée (ce qui renvoie aussi, par un détour manifeste, à la querelle sur les panneaux toponymiques en Carinthie).

À une conception identitaire et nationaliste de la langue, dans une situation où les assignations ne cessent pas, où les frontières, à l'intérieur même de l'Europe, sont revendiquées comme délimitations univoques, Haderlap oppose avec constance le rêve d'une langue sans frontières ni limites – le mot allemand « Grenze » a ces deux traductions au moins. Dans le poème *träumende sprache* (« langue rêvante »), elle écrit :

ma petite langue en rêve se
fait un pays où elle construit des nids de mots
pour essaimer par-delà les frontières
qui ne sont pas les siennes. [...]
[...]. ma langue
veut être débridée et grande, elle veut
quitter les angoisses qui la peuplent,
toutes les histoires, les sombres et les claires
où l'on s'enquiert de sa valeur
et de son poids. [...]

meine kleine sprache träumt sich
ein land, in dem sie wortnester baut
zum ausschwärmen über die grenzen,
die nicht ihre eigenen sind. [...]
[...]. meine sprache
will ungezügelt und groß sein, sie will
die ängste verlassen, die sie bevölkern,
alle dunklen und hellen geschichten,
in denen nach ihrem wert gefragt wird
und ihrem gewicht. [...] (*langer transit*, p. 29)

La langue est donc déclarée et assumée comme « petite », « klein », le même terme que celui utilisé par Kafka pour la « kleine Literatur » yiddish, devenue « littérature mineure » chez Deleuze et Guattari ; cette langue, chez Haderlap, n'a pas pour vocation de se complaire à sa petitesse ; on verra plus loin que Haderlap n'ignore pas ces « histoires, les sombres et les claires » (« alle dunklen und hellen geschichten », *ibid.*), mais qu'elle revendique un caractère universel pour sa langue d'expression littéraire, ici l'allemand, plus que le slovène. Comme si les deux perspec-

tives, celle de Kafka, fruit d'une réflexion sur une langue vraiment minoritaire et non-nationale, et celle de Deleuze et Guattari,[10] qui font de la littérature la langue étrangère par excellence, la langue autre à l'intérieur de la langue, le minoritaire même, se combinaient chez Haderlap d'une manière qui ne serait pas sans paradoxe, car le slovène est cette langue minoritaire, à la fois sacralisée et abolie, *aufgehoben*, une sorte de slovène métaphorique.

1.3 Quelle langue pour le récit collectif ?

Les textes évoqués jusqu'ici permettent de comprendre la position individuelle de Maja Haderlap et celle de sa génération. Choisir sa langue, écrire, parler est désormais possible, mais la situation dans laquelle se trouve cette génération est inapaisée, encore conflictuelle, héritière de l'histoire de la génération précédente. Ces poèmes doivent se lire sur le fond du roman de Maja Haderlap, roman qui a une dimension autobiographique (récit d'enfance, avènement à l'écriture, choix des positions littéraires au moment de l'indépendance de la Slovénie),[11] mais dont l'ambition est aussi de donner la parole à une minorité qui ne l'a pas, afin que cette parole permette de livrer un récit historique opposé au récit dominant et dise les traumatismes historiques.

Se pose donc ici la question de l'écriture et de la langue comme instrument de résistance, avec le roman *Engel des Vergessens (L'Ange de l'oubli)*.[12] Dans ce roman, la narratrice raconte en particulier l'histoire de sa grand-mère paternelle et de son père : la grand-mère, paysanne carinthienne slovénophone catholique, a été déportée à Ravensbrück, comme nombre de Slovènes de Carinthie ; elle en a rapporté un livret, son livret du camp :

---

10 Sur le contresens (productif) de Deleuze et Guattari par la traduction de « klein » par « mineur » et le passage d'un point de vue sociologique chez Kafka à une réflexion théorique sur la littérature et la littérarité, voir Thirouin, Marie-Odile, « Deleuze et Kafka : l'invention de la littérature mineure », in : Gelas, Bruno et Hervé Micolet, *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, p. 293–310.

11 Sur l'aspect autobiographique, voir Kuon, Peter, « Ce qu'on ne peut taire, il faut en parler : *L'Ange de l'oubli* de Maja Haderlap », in : Guilhamon, Elisabeth, Danièle James-Raoul et Jean Mondot (dir.), *Le Récit et/ou la vie*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, « Eidôlon », à paraître, et Banoun, Bernard, « Paradigme carinthien ? Le surgissement de la mémoire chez Josef Winkler, Werner Kofler et Maja Haderlap », in : Corbin, Anne-Marie et Marc Lacheny, *Le Retour sur le passé à l'époque de la Seconde République autrichienne*, *Austriaca* 82 (2016), p. 89–104, abordant aussi la question de la mémoire collective.

12 Haderlap, Maja, *Engel des Vergessens,* Göttingen, Wallstein, 2011, tr. fr. Bernard Banoun, *L'Ange de l'oubli*, Paris, Métailié, 2015.

> Parfois, elle sort du tiroir de la table un petit cahier rouge taché. Mon livret du camp, dit-elle en ouvrant le cahier, regarde, à l'intérieur de la couverture j'ai écrit *knjiga od zapora Maria H.*, le livre de prison de Maria H. (*L'Ange de l'oubli*, p. 98–99)

> Zuweilen zieht sie ein rotes, fleckiges Heftchen aus der Tischlade. Mein Lagerbuch, sagt sie und öffnet das Heftchen, schau, auf die innere Umschlagseite habe ich *knjiga od zapora Maria H.*, das Gefängnisbuch von Maria H., geschrieben. (*Engel des Vergessens*, p. 119)

Quant au père, lui aussi a été victime des nazis :

> Ton père était le benjamin des partisans, dit Peter, son cousin, un jour que, assis dans le séjour, nous fêtons l'anniversaire de grand-mère. Est-ce qu'il s'en souvenait, qu'il avait été le benjamin des partisans, tu avais à peine douze ans. Oui, dit mon père, mais il aimerait mieux tout oublier. Il lui arrive de se réveiller subitement la nuit sans savoir où il se trouve. Dans ces rêves je cours à toutes jambes pour avoir la vie sauve comme je courais à l'époque sur le Velika planina, dit mon père. (*L'Ange de l'oubli*, p. 77)

> Vater sei der jüngste Partisan gewesen, sagt Peter, sein Cousin, als wir in der Wohnstube sitzen und Großmutters Geburtstag feiern. Er sei der jüngste Partisan gewesen, ob er noch daran denke, kaum zwölf Jahre alt warst du. Ja, sagt Vater, aber am liebsten würde er alles vergessen. In der Nacht schrecke er manchmal auf und wisse nicht, wo er sei. Im Traum renne ich um mein Leben wie damals auf der Velika planina, sagt Vater. (*Engel des Vergessens*, p. 92)

Alors que le roman s'ouvre sur des scènes décrivant l'enfance rurale de la narratrice, très tôt celle-ci est confrontée aux bribes de récits qui évoquent, menaçants et terribles, les épisodes vécus par la génération précédente. Or ces épisodes sont à la fois présents lors de réunions familiales ou amicales, mais d'une part ils ne sortent pas du cercle des Slovènes, d'autre part ils sont discontinus, partiels, voire incohérents, leurs auteurs ne sont pas des narrateurs à part entière mais des « quasi-narrateurs » (p. 190 ; « Fasterzähler », p. 236), aux manques desquels la narratrice supplée des décennies après.

Le roman – car le texte porte cette indication générique – a donc valeur de témoignage : la narratrice a recueilli des récits, elle les assemble, elle est l'une des premières à dire l'histoire des vaincus, une contre-histoire qui est aussi la mauvaise conscience de Carinthiens germanophones qui n'ont pas résisté. Or le roman est écrit en allemand, dans la langue majoritaire, cette langue que la grand-mère qui la parle mal appelle elle-même « langue des camps » : « la langue allemande ne lui vient qu'à grand-peine puisqu'elle est pour elle plus ou moins une langue des camps » (*L'Ange de l'oubli*, p. 37 ; « [...] dass ihr die deutsche Sprache zö-

gerlich von der Zunge geht, da sie ja mehr oder weniger nur eine Lagersprache sei, wie Großmutter behauptet », *Engel des Vergessens*, p. 42). Quant à la narratrice-autrice, elle s'exprime et écrit en allemand, la langue des oppresseurs et des assassins, notamment pour adresser ce récit aux coupables, car les slovènophones, eux, le connaissent déjà. Le choix de la langue allemande est donc un acte politique accompli par le subalterne dans un contexte clair de domination politique, linguistique et économique.

Par ce choix, qui n'a rien de « naturel » et peut susciter la polémique, Haderlap établit aussi, plus ou moins explicitement, une poétique et une politique des langues ; en effet, l'allemand apparaît comme la langue de la guerre tandis que le slovène est fortement idéalisé.

C'est ce que disent plusieurs poèmes de *long transit*, notamment dans une section du recueil intitulée « carantanie » (« karantanien »), du nom de la principauté occupant le sud de l'Autriche et le nord-est de la Slovénie, créée au VIIe siècle (elle dura jusqu'à la moitié du xe siècle tout en étant, à partir de 750, partie de l'empire franc de Charlemagne) et considérée comme le premier État slave. Dans cette section, Haderlap évoque récits mythiques et légendes et notamment la geste des princes, Samo (« carantanie I »), Borouth, Cacatius et Cheitumar (« carantanie II »), Matjaž Corvinus (« carantanie III »). Elle comble des lacunes de l'histoire européenne chez la plupart de ses lecteurs tout en révélant l'ancienneté de cette histoire. Mais elle souligne non moins une qualité suprahistorique de la langue : dans le dernier poème de cette section, « carantanie IV » – et ici, la présentation de Haderlap rejoint la vision idéalisée qui est celle de Peter Handke[13] –, les Slovènes sont ceux qui, depuis longtemps et jusqu'à une date très récente, existent comme nation purement linguistique, et non comme État-nation ; de plus, ils n'ont pas mené de guerre d'agression, ils sont les « cavaliers de la petite nation » (« reiter der kleinen nation », *langer transit*, p. 24) et n'ont combattu leurs ennemis que par les moyens de la langue et du récit : ils les repoussent « par / des « histoires racontées » (« mit / erzählten geschichten », *ibid.*) et « ses locuteurs [...] décochent des lances verbales sur / la majorité » (« ihre sprecher, die schleunigst satzlanzen gegen / die mehrzahl schleuderten », *ibid.*). Variation sur la formule de Max Weinreich selon lequel une langue est un dialecte doté d'une armée et d'une flotte (en yiddish : « a shprakh iz a dialekt mit an armey un flot »),[14] la langue minoritaire apparaît comme essentielle

---

13 Voir note 5.

14 Cette phrase se trouve dans une conférence de Weinreich prononcée en 1945, « Der YIVO un di problemen fun undzer tsayt », publiée in : *YIVO Bleter* 1 (janvier–février 1945), p. 3–18 (hebrewbooks_org_43629.pdf, consultation 21.11.2016, citation p. 13). Pour des raisons de mise en page, nous donnons ici uniquement les transcriptions du yiddish au lieu de l'original en caractères hébraïques.

dans l'espace européen multiple construit sur les ruines laissées par les guerres : « quand la langue bourgeonnante se développa, / [...] lorsqu'on parla d'unité, lorsque sur la carte de l'europe/ on se reconnut comme joyau » (« als die keimende sprache ganz austrieb, [...] / und man von / einigkeit sprach, sich im grundriss europas / erkannte als kleinod [...], *ibid*.), alors le voisin se révéla être un rival, l'Autrichien.

Le contexte historique sur la longue durée et la période récente présentent donc tous les éléments caractéristiques d'une situation de domination linguistique et politique et de rivalité entre l'allemand et le slovène, avec un rapport de forces durablement favorable au premier. Mais on peut tenter de dépasser cet aspect – fondamental – de politique et de politique culturelle pour explorer, dans les textes, les relations existant entre les langues, qui se sont biographiquement superposées : la seconde, l'allemand, est devenue principale langue d'écriture alors même que les expériences premières et intimes, celles où les mots et les choses sont unifiés, ont eu lieu dans la première langue, le slovène.

2. Place et fonction attribuée au slovène

2.1 La langue du souvenir

Une sorte de transsubstantiation semble s'être produite, une « traduction » (en fait, un « long transit »), qui permet de dire dans la langue seconde ce qui pourtant est une expérience intrinsèquement liée à la première. Rappelons ici une phrase clé du récit d'Elias Canetti dans le premier volume de sa trilogie autobiographique, ce passage de *La Langue sauvée*, écrit en allemand (qui n'est ni la langue maternelle ni la première langue de l'écrivain) à propos de moments vécus en judéo-espagnol :

> [...] les événements remontant à ces années-là ont conservé toute leur force, toute leur fraîcheur dans mon esprit – je m'en suis nourri pendant plus de soixante années –, mais ils sont liés, dans leur grande majorité, à des mots que je ne connaissais pas à l'époque. Il m'est aujourd'hui tout naturel de les coucher sur le papier, je n'ai pas l'impression de changer ou de déformer quoi que ce soit. Ce n'est pas comme la traduction d'une œuvre littéraire d'une langue dans une autre, c'est une traduction qui s'est opérée toute seule, dans l'inconscient, et comme je fuis comme la peste ce mot qui ne veut plus rien dire à force d'avoir trop servi, j'espère qu'on me pardonnera de l'utiliser cette seule et unique fois.
>
> [D]ie Ereignisse jener Jahre sind mir in aller Kraft und Frische gegenwärtig – mehr als sechzig Jahre habe ich mich von ihnen genährt –, aber sie sind zum allergrößten Teil an Worte gebunden, die ich damals nicht kannte. Es scheint mir natürlich, sie jetzt nieder-

> zuschreiben, ich habe nicht das Gefühl, daß ich dabei etwas verändere oder entstelle. Es ist nicht wie die literarische Übersetzung eines Buches von einer Sprache in die andere, es ist ein Übersetzung, die sich von selbst im Unbewußten vollzogen hat, und da ich dieses durch übermäßigen Gebrauch nichtssagend gewordene Wort sonst wie die Pest meide, mag man mir seinen Gebrauch in diesem einen und einzigen Fall nachsehen.[15]

La problématique est analogue chez Haderlap, à cette différence près qu'elle est décrite et explorée davantage et qu'il subsiste dans les textes allemands des traces de slovène, des bribes, des phrases, le plus souvent traduites, plus nombreuses que les quelques rares exclamations en judéo-espagnol chez Canetti, chez lequel elles sont d'ailleurs traduites aussi. Dans cette seconde partie, après avoir rappelé la manière dont Haderlap elle-même décrit ce passage d'une langue à l'autre ainsi que l'apparente et progressive impossibilité d'employer le slovène comme langue littéraire, les traces du slovène seront envisagées d'abord comme celles d'une langue perdue, mais d'une langue adamique, qui subsiste malgré tout, en particulier grâce à la traduction, comme le montrera la conclusion.

2.2 Le slovène, langue impossible

Chez de nombreux auteurs qui changent de langue, le passage et le détour par la langue étrangère produit souvent un regard étranger sur sa propre langue et sa propre culture. Le sentiment que la langue maternelle fait corps avec le locuteur, qu'il a un lien naturel avec elle, qu'il la possède, est ébranlé, mais sans que cela soit présenté comme une perte. Chez Haderlap, le rapport complexe à la langue maternelle n'est jamais expliqué par le fait que l'allemand l'aurait supplanté ou que la culture d'origine aurait été étrangéisée par l'expérience de l'étranger. Les traumatismes collectifs transmis à la génération suivante jouent certainement un rôle et, dans un premier temps, sembleraient devoir en appeler au slovène si l'écrivain doit être porte-parole d'un destin collectif. Le roman *L'Ange de l'oubli* tente de dire au plus près, dans une analyse imagée du sentiment corporel de la langue, comment le slovène en vient peu à peu à s'éloigner, ce qu'il faut citer longuement :

> Je déborde de langue, de formations verbales slovènes que je laisse tomber dans le vide, ne sachant que faire d'elles. Des phrases m'enveloppent comme une brume qui s'est élevée depuis les livres jusqu'à moi. Des phrases comme des molécules verbales non digé-

---

15 Canetti, Elias, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend* [1977], Frankfurt/Main, Fischer Taschenbuch, 2011, p. 18 ; tr. fr. Bernard Kreiss : *La Langue sauvée. Histoire d'une jeunesse*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 18–19 (traduction modifiée).

> rées qui se déplacent librement, que je peux expirer, que je peux faire ressortir de mes poumons. Des phrases comme une membrane grâce à laquelle je tiens à distance tout ce qui peut-être pourrait être touché ou devrait être dit, mais pas par moi. (*L'Ange de l'oubli*, p. 117–118)

> Ich bin übervoll von Sprache, von den slowenischen Wortgebilden, die ich von mir abgebe ins Leere, weil ich nichts mit ihnen anzufangen weiß. Sätze umgeben mich wie eine Dunstwolke, die aus den Büchern zu mir aufgestiegen ist. Sätze wie unverdaute Wortmoleküle, die sich frei bewegen, die ich ausatmen kann, die ich aus meiner Lunge wieder hinaustransportieren kann. (*Engel des Vergessens*, p. 144)

Ou encore :

> À Vienne, je reprends mes tentatives d'écriture et j'écris en slovène comme si cette langue me permettait de me ramener à ma conscience, comme si le slovène pouvait me reconduire à mes sensations, qui me sont devenues étrangères. Un deuil, qui ne sait pas encore ce qu'il est ni comment il s'appelle, attend d'être nommé, attend que je résolve son énigme. Il veut être enchaîné à moi par les mots, comme tous les sentiments qui bougent indistinctement en moi. Mes phrases sont aussi gauches que si elles étaient bricolées avec des bouts de mots arrachés. On dirait des lettres qu'on ne peut attribuer et dont on ne peut remonter la trace, qui ne veulent pas révéler leur véritable auteur. (*L'Ange de l'oubli*, p. 141–142)

> In Wien nehme ich die Schreibversuche wieder auf und schreibe auf Slowenisch, als ob ich mich mit dieser Sprache ins Bewusstsein zurückrufen könnte, als ob mich das Slowenische zu meinen Empfindungen zurückführen könnte, die mir fremd geworden sind. Eine Trauer, die noch nicht weiß, was sie ist und wie sie heißt, wartet darauf, benannt zu werden, wartet, dass ich ihr Rätsel löse. Sie will mit den Wörtern an mich gekettet sein wie alle Gefühle, die sich undeutlich in mir bewegen. Meine Sätze sind ungelenk, als wären sie aus herausgerissenen Buchstabenreihen zusammengestellt. Sie wirken wie Briefe, die nicht zugeordnet und zurückverfolgt werden können, die ihren wahren Verfasser nicht verraten wollen. (*Engel des Vergessens*, p. 175)

Ce sentiment d'une enfance endeuillée mêle des expériences intimes et la perception des traumatismes de la génération antérieure. Cependant, jamais le slovène ne perd son caractère d'intimité avec les choses. Il est d'ailleurs moins langue maternelle que langue grand-maternelle : c'est la grand-mère qui nomme – surtout les choses de la nature – et dans la construction du livre, la vocation poétique est liée à l'intimité avec l'aïeule ; la mère est une figure bien plus étrangère (même si l'on apprend, tardive-

ment, qu'elle écrit aussi de la poésie). La grand-mère est donc l'initiatrice à une pratique quasi mystique du langage :

> L'enfant veut retourner auprès des choses immédiates, là où pas un mot ne s'immisçait entre l'enfant et le monde, où rien ne se dérobait. L'enfant veut cueillir les mots sur les choses, le nom coquerelle sur la coquerelle, le nom ortie blanche sur l'ortie blanche. (*L'Ange de l'oubli*, p. 109)

> Das Kind will zurück zu den unvermittelten Dingen, wo sich kein Wort zwischen es und die Welt drängte, wo nichts, was es berührte, sich ihm entzog. Es will die Worte von den Dingen pflücken, den Namen Wiesenschelle von der Wiesenschelle und Taubnessel von der Taubnessel. (*Engel des Vergessens*, p. 133)

Une telle proximité ne s'instaurera pas avec l'allemand. C'est ce que dit le poème « silène euphraise véronique » (du nom de trois plantes : *lichtnelke* (silène dioïque ; compagnon rouge) *augentrost* (euphraise ; brise/casse-lunettes) et *ehrenpreis* (véronique ; herbe-aux-ladres) :

> [...] j'ai oublié
> les noms de toutes les plantes [...].
> [...]. plus tard
> bien plus tard, quand les flots
> se retirent des prairies, les mots
> comme lučca, smetlika, veronika
> pourraient se déposer sur les fleurs
> ou surgir inattendument [...]

> [...] ich habe die
> namen aller gewächse vergessen [...]
> [...]. später,
> viel später, wenn die wiesenfluten
> verebben, könnten sich wörter
> wie lučca, smetlika, veronika
> auf den blüten niederlassen
> oder unerwartet auftauchen [...] (*langer transit*, p. 67)

2.3 Le slovène, langue adamique

Walter Benjamin, en particulier dans *Sur le langage en général et sur le langage de l'homme*, distingue trois stades du langage dans son rapport à ce qu'il désigne. Le premier est l'essence originelle du langage, la parole divine créatrice ; comme l'écrit Stéphane Mosès dans *L'Ange de l'histoire*, l'homme n'a pas accès à ce « niveau primordial » où « la dualité du mot et de la chose n'existe pas encore » ; « le langage y est, dans son essence

même, créateur de réalité ». Le deuxième stade est celui où Adam donne leur nom aux animaux ; cela fonde

> le langage originel de l'homme, perdu aujourd'hui, mais dont les échos se font entendre, pour nous encore, à travers la fonction symbolique, c'est-à-dire poétique, du langage. Ce qui le caractérise, c'est la coïncidence parfaite du mot et de la chose qu'il désigne. À ce stade, langage et réalité ne sont plus identiques, mais il existe entre eux une sorte d'harmonie préétablie : la réalité est entièrement transparente au langage...[16]

Le troisième stade est celui où ce pouvoir magique de nomination a été perdu ; la langue est devenue instrument de communication et cette fonction communicative du langage est selon Benjamin – comme aussi dans son essai *La Tâche du traducteur* – un « signe de sa déchéance ».[17] Seule la poésie permettra par moments de rétablir un rapport fusionnel, adamique, avec la langue, ou du moins de le désigner.

Chez Haderlap, la grand-mère permet qu'un tel rapport existe encore ; c'est elle qui, en des gestes lourds de sens, initie la fillette. Dès lors, le slovène pourrait sembler être, par exemple, la langue réservée à la poésie, tandis que la prose pourrait être en allemand (c'est par exemple le cas chez l'autrice russe bilingue Olga Martynova). Il n'en est rien chez Haderlap et le rapport entre les deux langues, en tout cas dans l'œuvre telle qu'elle se déploie à partir des années 2000, est à peu près le même dans la prose et dans la poésie : le slovène ne disparaît pas, mais il n'est pas non plus la langue d'expression dans son ensemble ; il est accueilli, recueilli par la langue allemande qui, idéalement, l'absorberait sans le dissoudre ; d'où ces traces de slovène tant dans la prose que dans la poésie. Il s'agit dès lors d'un acte conjoint des deux langues. On peut en prendre pour exemple le début du roman, qui semble anecdotique mais est un geste inaugural :

> Dans le garde-manger, grand-mère prend dans un pot du saindoux solidifié qu'elle étale dans un fait-tout, puis elle plonge une cuiller dans la confiture de pommes et retire une couche de moisissure blanchâtre qu'elle jette sur les déchets. Les étiquettes, qu'elle a collées sur les pots avec une mixture de farine, de lait et de salive, portent le mot Malada. La malada de grand-mère est marron foncé et son goût est doux-amer. (*L'Ange de l'oubli*, p. 9)

> In der Speisekammer schöpft Großmutter gehärtetes Schweineschmalz aus einem Topf und streicht es in den Bräter, dann fährt sie mit einem Löffel in die Apfelmarmelade und nimmt eine weißgraue Schimmelschicht ab, die sie zu den Abfällen wirft. Malada

---

16 *Cf.* Mosès, Stéphane, *L'Ange de l'histoire*, Paris, Le Seuil, « La Couleur des idées », 1992, p. 103.

17 *Ibid.*

> steht auf den Etiketten, die sie mit einem Brei aus Mehl, Milch und Speichel auf die Gläser geklebt hat. Ihre Malada ist dunkelbraun und schmeckt bittersüß. (*Engel des Vergessens*, p. 5)

La grand-mère est celle qui impose le nom (comme on impose les mains). Le mot inscrit est associé au doux-amer, ce qu'on peut considérer comme la tonalité même du rapport au slovène, or le mot inscrit par la grand-mère n'existe pas en slovène ; il s'agit de la prononciation et de la graphie individuelle venue de l'allemand *Marmelade* ; de cette manière de déformer des mots et noms allemands en slovène on trouve maintes traces sous la plume de la grand-mère ; d'une certaine manière, des bribes d'allemand sont présentes dans le parler slovène des Carinthiens et c'est là une langue magique, unique ; une langue hors de toute communication puisque le mot n'existe pas mais, en le posant sur la confiture, on nomme ce qui aussi passera par la bouche.

Conclusion : le slovène « sauvé » ?

Haderlap ne pratique pas l'autotraduction, mais elle prise la publication plurilingue de ses poèmes.[18] Il apparaît ainsi que la problématique de la traduction est présente, mais pas forcément comme acte personnel.[19] Si Haderlap ne la pratique pas elle-même, elle la délègue à autrui mais la langue traduite, en particulier lorsqu'il s'agit de traduction de l'allemand vers le slovène, devrait être considérée non comme une perte, mais comme un retour. Haderlap fait le choix de l'allemand comme d'une langue véhiculaire qui n'est pas censée abolir le slovène. Objectivement, certes, on peut saisir les attaques de certains critiques ou associations de défense des Slovènes de Carinthie[20] (ainsi celles de l'écrivain slovénophone de Carinthie Florjan Lipuš, virulent envers Haderlap) qui voient ainsi un écrivain « échapper » à sa langue, « trahir » le slovène et la Slovénie, langue d'un petit pays n'ayant que deux millions de locuteurs. Haderlap s'exprime longuement sur ces questions dans ses leçons de poétique (inédites à ce jour). Et certes, le roman de Haderlap, ayant obtenu un grand succès en

---

18 Voir le volume mentionné *supra*, dans lequel les traducteurs disent tout ce qu'ils doivent à l'aide de l'écrivain pour l'élaboration de la version traduite.

19 Voir le poème *übersetzen* (« traduire »), in : *langer transit*, p. 30.

20 Haderlap se réfère dans sa conférence encore inédite à deux articles de Florjan Lipuš, publiés en 2013 et 2015, dans lesquels l'auteur reproche à Haderlap d'écrire dans la « langue du haut » (« die obere Sprache ») ; par ailleurs, on peut lire par exemple sur un site consacré à la mémoire des Slovènes de Carinthie que Maja Haderlap « idéalise les partisans » (http://www.persman-museum.at/aktuelles-der-rote-faden/maja-haderlap-verklaert-in-engel-des-vergessens-die-partisanen, consultation le 21.11.2016).

Allemagne, participe d'une évolution assez récente de la littérature romanesque de langue allemande, qui conjugue dégermanisation des sujets, européanisation, voire mondialisation ; cette évolution s'explique aussi en termes sociologiques et économiques : rôle des agents littéraires, conquête d'un marché mondial.

Cependant, chez Haderlap, le choix de l'allemand comme langue d'écriture ne saurait être expliqué – en tout cas, pas exclusivement – par des raisons de marché du livre et de carrière littéraire. Il serait bien plus juste de souligner que Maja Haderlap fait un pari différent : celui du détour par l'allemand pour revenir au slovène, fût-ce par la traduction ; c'est ce que révèle en effet la destinée de ses deux œuvres les plus récentes, *L'Ange de l'oubli* et *long transit* ; toutes deux traduites par le grand traducteur slovène, Štefan Vevar (qui a travaillé avec l'auteur en particulier pour le recueil poétique), elles ont reçu un accueil plus que favorable (avec aussi une adaptation théâtrale du roman) de l'autre côté de la frontière, parmi les Slovènes de Slovénie.[21] Ainsi pourrait-on dire que Maja Haderlap, qui n'est pas de nationalité slovène, n'est certainement pas « écrivain slovène d'expression allemande », pas non plus, ou plus exclusivement, « écrivain autrichien slovénophone », mais peut-être simplement « slovène » ou « slovénophone d'expression allemande ». Elle s'exprime dans un idiome européen qu'elle expulse ainsi du national. Ce n'est pas sans raison qu'elle citait dans son discours d'ouverture des Journées de la littérature de Klagenfurt de 2014[22] cette phrase d'Ingeborg Bachmann, phrase de 1973 retrouvée dans les notes de cette dernière après un voyage en Pologne : « Je suis une Slave » (« Ich bin eine Slawin »).[23] Chez Haderlap, sans artifice rhétorique, si l'allemand est bien, de manière croissante, sa « langue choisie », le slovène n'en est pas moins « langue sauvée ». Pour revenir à la citation de l'autrice, traductrice et universitaire française d'origine russe Luba Jurgenson placée en épigraphe, le passage d'une langue à l'autre, d'une langue maternelle à une langue seconde, n'a pas uniquement des implications biographiques individuelles et psychologiques ; il y va aussi de l'histoire et des identités collectives : le cas de Haderlap défait la représentation d'une langue première, maternelle, nationale, plus « naturelle », plus « authentique » car ancrée dans un passé plus ou moins idéalisé, et d'une langue seconde, im-propre, artificielle, à venir. L'œuvre de Haderlap présente un cas de tension productive entre deux langues dans un espace

---

21 Haderlap, Maja, *Angel pozabei,* tr. slovène Štefan Vevar, Maribor/Klagenfurt, Litera, in Zusammenarbeit mit Drava, 2012 ; dolgo prehajanje, tr. slovène Štefan Vevar, Ljubljana, Cankarjeva založba, 2016.

22 Haderlap, Maja, Klagenfurter Rede zur Literatur. Le texte du discours peut être consulté sur ce site : http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis.eu/presse/tddl2014/texte/haderlap_rede.pdf (dernière consultation le 24.11.2016).

23 Voir Weidenbaum, Inge von, « Ich bin eine Slawin », *Austriaca* 43 (1996), p. 7–15.

européen en devenir constant, entre un passé et un avenir, au-delà des assignations de langue, d'identité et de nation.

FRANCESCA BELVISO

Pavese traducteur de Nietzsche, ou comment un écrivain *apolitique* choisit la langue de l'ennemi (1940–1945)

> C'est un processus mystérieux, dont on n'a guère étudié la nature encore ; et c'est pourtant le seul vrai accès à autrui. [...] on parle ainsi d'intuition ou d'empathie ; pour des raisons que je ne puis exposer maintenant, je préfère le mot plus exigeant de « métamorphose ».[1]

Cesare Pavese, romancier, poète, essayiste, auteur de l'un des journaux intimes les plus importants de la littérature intime moderne, *Le Métier de vivre*,[2] est largement reconnu comme l'un des écrivains majeurs du XXe siècle. Le volet le moins connu de la biographie pavésienne révèle qu'il fut également un traducteur de l'anglo-saxon et de l'américain chez Einaudi, l'une des maisons d'édition italiennes les plus influentes sous le fascisme et dans l'après-guerre. Au sein de cette maison d'édition, l'œuvre de transmission culturelle réalisée par Pavese, pendant et après la chute du régime fasciste, constitue un chapitre important dans l'histoire de la culture italienne moderne.[3]

Les stratégies d'animation culturelle sous le fascisme s'insèrent dans un discours qui concerne les méthodes de propagande antifasciste sous la dictature. Comme le rappelle Angelo d'Orsi,[4] il y eut des stratégies adoptées par un milieu culturel engagé et, plus précisément, par un groupe de jeunes intellectuels et de traducteurs de la ville de Turin parmi lesquels Pavese fut l'un des membres les plus actifs. L'une des stratégies d'opposition les plus efficaces de cette génération d'antifascistes se solda par la transmission et la circulation d'ouvrages de littérature étrangère,

---

1 Canetti, Elias, *La conscience des mots*, traduit de l'allemand par Roger Lewinter, Paris, Albin Michel, 1984, p. 340. Canetti révèle dans un passage de ses notes d'Hampstead l'affinité profonde qui le liait à « son frère Pavese ». Le journal intime pavésien serait même « le jumeau » de son propre journal. Canetti, Elias, *Notes de Hampstead 1954–1971*, traduit de l'allemand par Walter Weideli, Paris, Albin Michel, « Les grandes traductions », 1997, p. 42.

2 Pavese, Cesare, *Le Métier de vivre*, édition intégrale établie sur manuscrit accompagnée d'un choix de lettres, traductions de Michel Arnaud et Gilbert Moget, nouvelles traductions et révisions par Martin Rueff, in : Id., *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2008, p. 1363–1809.

3 Voir Belviso, Francesca, « Pavese et les traducteurs d'Einaudi : un exemple de militantisme culturel sous le fascisme », *Traduire*, n° 233, décembre 2015, p. 85–95.

4 D'Orsi, Angelo, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi, « Biblioteca Einaudi », 2000, p. 284–314.

autrement dit, par un intense travail d'*européisme*[5] et de *multiculturalisme*[6] dont la visée et la portée politiques furent déterminantes au sein de l'étouffante autarcie fasciste. Or, cette vulgate officielle d'un Pavese militant culturel et traducteur de l'anglais semble écornée par la découverte d'un aspect inédit de sa biographie officielle.[7] Pavese fut également un lecteur et traducteur autodidacte de l'allemand et, plus particulièrement, de l'œuvre du philosophe de Bâle, Friedrich Nietzsche. Notre étude vise à dessiner le cadre historique et idéologique de cet épisode très peu connu de la biographie pavésienne. Nous proposons de mettre au jour les tenants et les aboutissants de cette opération d'appropriation de la langue du nietzschéisme belliciste venant d'un intellectuel reconnu traditionnellement pour son engagement antifasciste. Quelles peuvent être les raisons qui ont conduit l'intellectuel Pavese, sous « la pluie de bombes »[8] de 1943, à étudier, à traduire et à s'approprier la langue de l'une des philosophies politiques les plus compromises avec l'idéologie meurtrière du national-socialisme et du fascisme ?[9] Que veut dire s'approprier une langue, qui plus est la langue de l'adversaire politique et de l'ennemi, lorsqu'on sait que la loi s'impose précisément par la langue, mieux, qu'elle « a lieu dans la langue, [dans] une stratégie de prise de pouvoir par le piège de la langue » ?[10]

1. L'opposant culturel

En 1933 un petit groupe de jeunes antifascistes rassemblés autour d'un turinois fortuné, Giulio Einaudi, se lança dans une opération éditoriale de vaste envergure. Ces jeunes militants fondèrent une nouvelle maison d'édition dont l'emblème était à lui seul un manifeste et un programme :

---

5 Voir Garin, Eugenio, *La cultura italiana tra '800 e '900. Studi e ricerche*, Bari, Laterza, « Biblioteca di cultura moderna », 1962.

6 Dans la question qui nous occupe, le terme *multiculturalisme* fait référence à ce que la littérature critique désigne, dans le contexte de la dictature fasciste, comme le processus de « déprovincialisation » de la culture italienne dominante réclamé par une partie de l'*intelligentsia* non officielle et hostile au régime.

7 Voir Rigoni, Mario Andrea, « Spirituale, metafisico e nietzschiano. Alla scoperta di un Pavese inedito » (Recensione a Belviso Francesca, *Amor fati. Pavese all'ombra di Nietzsche*), *Il Corriere della sera*, 9 giugno 2016, p. 43.

8 Pavese, Cesare, *Il Taccuino segreto*, in Mondo, Lorenzo, « Il *Taccuino segreto* di Cesare Pavese », *La Stampa*, 8 agosto 1990, p. 15–17, (16).

9 Voir Montinari, Mazzino, « Nietzsche et "les conséquences" », in : Id., *Friedrich Nietzsche*, traduit de l'italien par Paolo d'Iorio et Nathalie Ferrand, Paris, PUF, « Philosophies », 2001, p. 115–124.

10 Goldschmit, Marc, *Une langue à venir. Derrida, l'écriture hyperbolique*, Paris, Éditions Lignes et Manifestes, 2006, coll. « Lignes », p. 95.

une autruche avalant un clou. Le logo s'accompagnait de l'inscription latine *Spiritus durissima coquit* [La volonté vient à bout des obstacles les plus durs].[11] Cette maison d'édition naissait dans le sillage de *Solaria*, une importante revue florentine fortement contestée par la culture officielle. Taxée d'être un instrument « de confrontation directe avec le régime »,[12] cette revue dressait l'étendard de l'antifascisme en ouvrant ses portes aux courants les plus modernes de la littérature étrangère. Comme le rappela quelques années plus tard le romancier Elio Vittorini, être *solariano* signifiait, à l'époque, être un farouche antifasciste que l'on pouvait facilement traiter de « sale juif », lorsque la revue publiait des écrivains tels que Kafka ou Joyce.[13] Einaudi reprenait donc le flambeau des *solariani* dans l'objectif de briser le lien entre la langue et le pouvoir, entre la culture et l'autorité politique, afin de trouver dans un ailleurs géographique des points de repère linguistiques et culturels.

À partir de 1938, date officielle de la signature de son contrat chez Einaudi, Pavese allait acquérir une position de premier plan au prix d'un travail de rédacteur en chef et de traducteur de l'anglais pour le moins harassant.[14] Au fur et à mesure que le régime fasciste se mettait en place, le travail de traducteur de Pavese devint une manière de chercher une nouvelle forme d'expression dans une palette littéraire fortement réduite par la politique culturelle fasciste. Les nombreuses traductions d'ouvrages issus de l'aire anglo-saxonne représentèrent de plus en plus, pour le jeune homme de lettres, un acte de subversion à l'égard de la culture italienne dominante.[15] Son opposition politique prit donc une forme essentiellement culturelle[16] dans la mesure où la rencontre intellectuelle avec des génies tels que Caldwell, Steinbeck ou Faulkner ouvrait des perspectives de liberté et donnait l'espoir que la vraie culture ne s'arrêtait pas à la littérature nationale.[17] Le lien entre culture et engagement politique se

---

11 Pour un éclairage de l'histoire d'Einaudi, voir Turi, Gabriele, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, Bologna, Il Mulino, « Saggi »,1990.

12 Turi, Gabriele, « Lo spazio di Solaria », in : Manghetti, Gloria (dir.), *Gli anni di Solaria,* Verona, Bi & Gi, 1986, p. 79–100.

13 Vittorini, Elio, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, « Tascabili. Saggi », 1999.

14 Voir à ce propos la lettre de Pavese à son ami Tullio Pinelli du 4 décembre 1939 dans laquelle il se plaint d'être exploité comme « un esclave égyptien ». Pavese, Cesare, *Lettere 1924–1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966, p. 549.

15 Pour un témoignage éclairant, voir Pivano, Fernanda, *La Balena bianca ed altri miti*, Milano, Il Saggiatore, « Il Saggiatore economici », 1995.

16 Ferme, Valerio Cristiano, *Cesare Pavese's and Elio Vittorini's translations from American literature : the americanization of aesthetic and the subversion of culture under the Fascist regime (Italy)*, Berkeley, University of California, 1998.

17 Pavese, Cesare, « L'influence des événements », in : Id., *Littérature et société* suivi de *Le mythe*, traduit de l'italien et préfacé par Gilles de Van, Paris, Gallimard, « Arcades », 1999, p. 69–74.

solda chez Pavese par une stratégie qui consistait à immuniser les lecteurs italiens contre tout régionalisme risquant de dégénérer en xénophobie aveugle : l'ouverture aux différents horizons de la modernité culturelle permettrait de chasser « la puanteur du nationalisme et du racisme ».[18] Ainsi le choix d'une langue particulière avait-il à lui seul, pour Pavese, le pouvoir de poser une interrogation d'ordre politique.

> Certes, tout est langage chez un écrivain qui mérite ce nom, et justement il suffit de l'avoir compris pour se trouver dans un monde très vivant et complexe où le choix d'un mot, d'une inflexion, d'un rythme, devient aussitôt un problème de mœurs, de moralité. Ou carrément de politique.[19]

S'il est donc vrai que la décennie 1930–1940 fut à jamais celle des traductions de l'anglo-américain dans l'histoire culturelle italienne, cela n'a été le fruit ni du hasard, ni d'un désœuvrement des intellectuels. Bien au contraire, puisque l'Italie était devenue étrangère à elle-même, il fallait « l'exposer à nouveau à tous les vents printaniers de l'Europe et du monde ».[20] Dans cette perspective, l'activité de Pavese auteur-traducteur de l'anglo-américain fut sans aucun doute exemplaire.[21]

2. Pavese traducteur de Nietzsche : un problème politique ?

Un autre aspect beaucoup moins connu et consensuel de la biographie pavésienne est que l'écrivain turinois fut également un fin connaisseur et un admirateur passionné de la langue et de la culture allemandes. Cette germanophilie ne semble guère avoir attiré l'intérêt des chercheurs jusqu'ici. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner,[22] les raisons idéologiques d'une telle lacune constituent un chapitre important dans l'histoire de la littérature critique pavésienne, majoritairement marxiste. Pourtant, Pavese avait commencé très tôt à apprendre l'allemand en autodidacte, au même titre que le grec ancien. Cette passion juvénile se prolongea à l'âge adulte et elle est confirmée par la découverte de

---

18 Dionisotti, Carlo, s.d., « Culture regionali e letteratura nazionale in Italia », in : *Atti del VII Congresso di Bari, 31 marzo-4 aprile 1970*, Associazione internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura italiana, Bari (Italie), Adriatica Editrice, p. 16.

19 Pavese, Cesare, « Lire », in : Id., *Littérature et société*, *op.cit.*, p. 41.

20 Pavese Cesare, « L'influence des événements », in : Id., *Littérature et société*, *op. cit.* p. 73.

21 Pavese Cesare, « Le fascisme et la culture », in : Id., *Littérature et société, op. cit.*, p. 43–45.

22 Belviso, Francesca, *Amor fati. Pavese all'ombra di Nietzsche. La volontà di potenza nella traduzione di Cesare Pavese*, Torino, Aragno, « Biblioteca Aragno », 2015, p. 4.

traductions que Pavese réalisa de plusieurs ouvrages de philosophes allemands.[23]

Pendant les mois difficiles qui suivirent l'armistice italien de 1943, alors que la direction de la maison Einaudi était livrée aux fascistes, Pavese vécut caché dans un monastère sous une fausse identité et se consacra entièrement au travail de traducteur.[24] Parmi les textes qui firent l'objet d'un travail particulièrement soigné de sa part, on compte les deux premiers livres de *Der Wille zur Macht*[25] (*La Volonté de puissance*) de Nietzsche. Le manuscrit de la traduction de ces aphorismes nietzschéens affiche sur le rabat de couverture la date de rédaction 1944–1945, mais le projet de traduction s'inscrit vraisemblablement dans un espace temporel bien plus long, depuis une première lecture réalisée à partir de 1940 jusqu'à la rédaction achevée en 1945.[26] Or, la traduction de cet ouvrage par l'intellectuel antifasciste Pavese soulève des questions d'ordre idéologique qui se révèlent étroitement liées à l'histoire de la réception nietzschéenne.[27]

S'il n'est plus question de parler de *Der Wille zur Macht* comme d'un texte établi,[28] le statut et la valeur qu'il faudrait assigner aux différents concepts de philosophie politique présents dans les aphorismes nietzschéens désormais publiés en tant que fragments posthumes suscitent encore aujourd'hui de vifs débats.[29] Dans un travail récent, Lionel Richard analyse les germes du nationalisme allemand. Il rappelle

---

23 *Ibid.*, p. 13 (n.).

24 Pour un témoignage récent de ce chapitre de la biographie pavésienne, voir Ferrarotti, Franco, *Al santuario con Pavese. Storia di un'amicizia*, Bologna, Edizioni Dehoniane Bologna, 2016.

25 Nietzsche, Friedrich, *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*, Leipzig, Neumann, 1906.

26 Dans la bibliothèque de l'auteur conservée aux archives Pavese à Turin, le volume de *Der Wille zur Macht* utilisé par l'écrivain présente d'abondantes marques de lectures, des soulignements, des annotations en marge et la date de lecture manuscrite (décembre 1940).

27 D'Orsi, Angelo, *Il caso Pavese-Nietzsche*, in : Belviso, Francesca, *Amor fati*, *op. cit.*, p. VII–XXI.

28 Depuis le travail de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, à l'origine de la première édition critique des œuvres complètes de Nietzsche, nous savons que l'ouvrage posthume *Der Wille zur Macht* fut le fruit d'une manipulation patente de la part de ses éditeurs. Pour un éclairage exhaustif, voir Ferraris, Maurizio, *Storia della Volontà di potenza*, in : Ferraris, Maurizio et Pietro Kobau, Friedrich Nietzsche, *La Volontà di potenza*, *Frammenti postumi ordinati da Peter Gast e Elisabeth Förster-Nietzsche*, Milano, Bompiani, « Tascabili. Saggi », 1992, p. 563–688.

29 À titre d'exemple, en Italie, l'ouvrage monumental de Losurdo vise à remettre en question l'herméneutique de l'innocence de la pensée politique de Nietzsche. Losurdo, Domenico, *Nietzsche, il ribelle aristocratico. Biografia intellettuale e bilancio critico*, Torino, Bollati Boringhieri, « Saggi. Storia, filosofia e scienze sociali », 2002.

que c'est dans la dernière philosophie de Nietzsche, celle de la *Volonté de puissance*, qu'on trouve le plus vaste réservoir de la propagande nationaliste et raciale de l'Allemagne nazie.[30] Par ailleurs, dans la biographie qu'Elisabeth Förster-Nietzsche consacre à son frère aîné,[31] *Der Wille zur Macht* est présenté comme l'ouvrage que Nietzsche considérait précisément comme le réservoir de sa vraie philosophie. Il semblerait d'une certaine façon impossible de ne pas soumettre Nietzsche à un procès ou, du moins, de lui demander des comptes comme le fit Bertrand d'Astorg en 1945,[32] car *Der Wille zur Macht* semble bien anticiper et nourrir les idéologies meurtrières qui enflammèrent l'Europe dans la première moitié du XXe siècle.

En Italie, la fortune de la philosophie politique de Nietzsche commença véritablement en 1908 avec l'article de Benito Mussolini « La philosophie de la force »[33] consacré à *Der Wille zur Macht*. Dans ce texte, considéré comme le premier témoignage de la pensée politique mussolinienne,[34] le futur Duce semble revendiquer un nietzschéisme belliciste érigeant la figure du Surhomme en héraut d'une société idéale. En vérité, Mussolini ne fit que pasticher et remanier la pensée du disciple de *Zarathoustra* pour en faire l'instrument de sa propagande révolutionnaire et prendre sa place au sein du parti socialiste italien, dix ans avant la naissance officielle du mouvement des *fasci*.[35] Quoiqu'il en soit, au tournant des années 1930, la réception du philosophe allemand en Europe connaissait le point culminant de son « infortune »[36] politique. En Allemagne, l'appropriation de la pensée de Nietzsche par le « IIIe Reich » fut parachevée par le travail d'Alfred Bäumler, préfacier officiel de ses œuvres et auteur d'une étude qui marqua d'un sceau indélébile la filiation entre Nietzsche et l'idéologie politique du national-socialisme.[37] Dans

---

30 Richard, Lionel, « Avatars d'une victime posthume », in : Beaufret, Jean *et alii*, *Friedrich Nietzsche*, Paris, *Le Magazine Littéraire*, « Nouveaux regards », 2014, p. 107–117.

31 Förster-Nietzsche, Elisabeth, *Das Leben Friedrich Nietzsches. Biographie*, Leipzig, Naumann, vol. I, 1895, vol. II, 1897, vol. III, 1904.

32 Voir d'Astorg, Bertrand, *Introduction au monde de la terreur*, Paris, Seuil, « Pierre Vives », 1945.

33 Mussolini, Benito, « La filosofia della forza (postille alla conferenza dell'on. Treves) », in : Id., *Scritti politici*, a cura di E. Santerelli, Milano, Feltrinelli, « Scrittori politici italiani », 1979, p. 99–109.

34 De Felice, Renzo, *Mussolini il rivoluzionario 1883–1929*, Torino, Einaudi, « Biblioteca di cultura storica », 1965, p. 60.

35 Garin, Eugenio, « Nietzsche in Italia », in : *Rivista critica di storia della filosofia*, 1975, p. 104–108.

36 Montinari, Mazzino, « Nietzsche et "les conséquences" », *op. cit.*, 119.

37 Bäumler, Alfred, *Nietzsche der Philosopher und der Politiker*, Leipzig, Reclam, 1931. Comme l'analyse Arno Münster, tout un pan de la société conservatrice allemande voyait clairement chez le philosophe un antichrétien, un philosémite et un franco-

l'Italie fasciste, bien que la culture officielle ne se réclamât jamais d'un véritable héritage nietzschéen,[38] le philosophe de Bâle était désormais perçu comme l'un des inspirateurs, voire des précurseurs du fascisme par une vulgate désormais solidement répandue.[39]

La lecture approfondie de *Der Wille zur Macht* par Pavese, suivie de la traduction qu'il en réalisa pendant la Seconde Guerre mondiale, pose donc des problèmes idéologiques qui investissent non seulement la culture italienne de la première moitié du XXe siècle, mais également l'histoire de la critique pavésienne. Celle-ci fut particulièrement ébranlée en 1990 par la publication d'un carnet rédigé par Pavese en 1942–1943 contenant des réflexions de philosophie politique et des références directes à Nietzsche.[40] La découverte de la traduction pavésienne de *Der Wille zur Macht* viendrait donc confirmer la thèse d'une féconde filiation Nietzsche-Pavese et rouvrir un débat épineux concernant ce qui a été défini, sur un mode critique, comme l'activisme culturel *impolitique* de Pavese.[41]

3. Pavese, un nietzschéen philo-fasciste ?

Les vicissitudes liées à la publication tardive du carnet secret de Pavese étaient dues au caractère proprement explosif de nombreux passages du texte. On y trouve notamment des invectives à l'encontre des antifascistes,[42] des jugements sévères sur les intellectuels italiens, enfin et surtout des réflexions sur le fascisme considéré comme une sorte de discipline de vie « bienfaisante et nécessaire pour les Italiens ».[43]

Au-delà des nombreux propos réactionnaires ou ouvertement philofascistes qui ne tardèrent pas à déclencher des réactions virulentes dans la

---

phile, autrement dit, un esprit antinational. Mais la force de ce courant s'avéra minoritaire en raison de l'important travail réalisé par la sœur du philosophe, en synergie avec les Archives de Weimar. Münster, Arno, *Nietzsche et le nazisme*, Paris, Kimé, 1995.

38 Fazio, Domenico Maria, « Elisabeth Förster-Nietzsche e Benito Mussolini attraverso i documenti inediti dell'ex-Archivio Nietzsche », in : Demetrio, Ria et Fabio Minazzi, *Realismo, illuminismo ed ermeneutica. Percorsi della ricerca filosofica attuale*, Milano, FrancoAngeli, 2004, « Epistemologia », p. 179–200 (ici p. 180).

39 Voir Negri, Antimo, *Nietzsche nella pianura : gli uomini e la città*, Milano, Spirali/Vel, 1993, p. 209–225.

40 Mondo, Lorenzo, « Il *Taccuino segreto* di Cesare Pavese », *op. cit.*, p. 15–17.

41 Voir d'Orsi, Angelo, *Il caso Pavese-Nietzsche*, in : Belviso, Francesca, *Amor fati*, *op. cit.*, p. XVII.

42 Pavese, Cesare, *Il Taccuino segreto*, *op. cit.*, p. 16. Les critiques ne sont pas pour autant unanimes sur la datation exacte du carnet et certains en viennent même à mettre en doute l'authenticité des feuillets à cause de la perte des supports originaux.

43 *Ibid*, p. 16.

presse,[44] ces pages témoignent d'une admiration profonde pour l'Allemagne et sa langue. Le peuple allemand, selon Pavese, aurait su trouver « une véritable forme d'expression »[45] grâce à des hommes-soldats capables de se transformer en soldats-écrivains.[46] Ces notes se révèlent très probantes dans la perspective de notre réflexion, dans la mesure où elles portent les traces de références explicites ou implicites à des concepts développés dans la dernière philosophie de Nietzsche, précisément celle de *Der Wille zur Macht*. Les réflexions formulées dans le carnet ne seraient donc nullement hétérogènes ni extravagantes à la loupe d'une analyse plus approfondie. En effet, plusieurs fragments du carnet se rattacheraient directement au parcours à la fois de lecture, d'étude et de traduction de textes en langue allemande, et en particulier de plusieurs textes nietzschéens, effectué par l'écrivain à cette même époque.

À titre d'exemple, la thématique de la discipline capable de fournir un cadre et un socle aux hommes contre le chaos du monde puise ses racines dans la réflexion sur la naissance de « l'instinct grégaire » et l'importance de « la formation du troupeau » au sein de la civilisation occidentale, élaborée par Nietzsche dans plusieurs passages de *Der Wille zur Macht*, notamment dans les fragments 108 et 132 du premier livre traduit par Pavese.[47] Suivant la même interprétation de l'histoire universelle proposée par Nietzsche, notamment dans le fragment 869 partiellement traduit par l'écrivain dans son volume de *Der Wille*,[48] il ne s'agira plus de considérer toute guerre comme une lutte entre nations, mais plutôt de concevoir tout conflit entre sociétés comme un affrontement de *volontés* antagonistes. C'est en adoptant ce point de vue nietzschéen que Pavese peut comparer les atrocités commises par Hitler à celles perpétrées par les protagonistes de la Terreur sous la Révolution française, au sens où elles s'inscrivent selon lui dans une perspective métahistorique plus vaste qui permet d'entrevoir une lutte entre différents types de *volonté de puissance*.

---

44 Les déclarations les plus tranchantes fusèrent notamment de la part des anciens amis ou collègues de Pavese qui n'hésitèrent pas à taxer l'écrivain de fasciste, traître et déserteur. Voir surtout Baudino, Mario, « Pavese fu un vero antifascista ? Nei ricordi di Fernanda Pivano, Luisa Sturani, e Giancarlo Pajetta », *La Stampa*, 9 agosto 1990, p. 15.

45 Pavese, Cesare, *Il Taccuino segreto*, *op. cit.*, p. 16.

46 La référence explicite est à Hitler auteur de *Mein Kampf*.

47 Belviso, Francesca, *Amor fati*, *op. cit.*, p. 100 et p. 110–111.

48 Nietzsche, Friedrich, *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*, mit einem Nachwort von Alfred Bäumler, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1930, p. 592.

4. La volonté d'interpréter

Le concept même de *volonté de puissance* requiert une amorce d'analyse et de clarification.[49] Il s'agit en effet d'une notion extrêmement complexe qui est envisageable d'abord sur le modèle d'un combat, mais d'un combat particulier, car le triomphe n'est pas l'anéantissement de l'adversaire mais son assimilation. En cela, la *volonté de puissance* correspondrait à une forme primitive des fonctions organiques de nutrition et de génération ; la pensée même ne serait qu'un « processus interne d'assimilation, d'exclusion, de croissance ».[50] Nietzsche désigne donc par cette formule un processus d'assimilation et de croissance dont l'objectif ultime est de se surmonter soi-même, ce qui conduira le philosophe à inaugurer sa « métaphore *gastrique* »[51] par l'énoncé apparemment déconcertant selon lequel l'intellect lui-même ne serait « qu'une sorte d'estomac pour tous les affects ».[52] Ainsi l'acte de lire et de traduire, de s'approprier la parole d'autrui, qui plus est la parole de l'adversaire politique, pourrait-il être compris d'abord comme un acte d'incorporation dont la visée ultime serait de se surmonter soi-même. Il s'agit de « digérer l'hétérogène et de le faire passer dans les formes et les rythmes nécessaires à la vie ».[53] En d'autres termes, assimiler, c'est détourner à son profit une énergie qu'au départ on ne maîtrise pas afin de gagner la lutte de l'interprétation du texte que constitue le réel.

Dans le concept de *volonté de puissance* se niche en effet celui d'interprétation. Pour Nietzsche, interpréter signifie tout à la fois combattre, maîtriser et assimiler. Dans cette perspective, l'acte même de connaître la langue de l'autre n'est qu'une manifestation spécifique d'un processus fondamental qui consiste à modifier une portion de réalité pour la rendre assimilable. Par ailleurs, une interprétation n'est pas forcément la mise au jour d'un sens préexistant, mais le processus de création d'un sens

---

49 Pour un panorama de la problématique, voir entre autres Müller-Lauter, Wolfgang, *Nietzsche. Physiologie de La Volonté de puissance*, traduit de l'allemand par Jeanne Champeaux, textes réunis et précédés de *Le Monde de la Volonté de puissance* par Patrick Wotling, Paris, Allia, 1998.

50 Nietzsche, Friedrich, *Fragments posthumes. Automne 1884-automne 1885,* in : Id., *Œuvres philosophiques complètes,* XI, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari traduits de l'allemand par Michel Haar et Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, 1982, p. 371.

51 Blondel, Eric, *Nietzsche le corps et la culture. La philosophie comme généalogie philologique*, Paris, PUF, « Philosophie d'aujourd'hui », 1986, p. 296.

52 Nietzsche, Friedrich, *Fragments posthumes. Printemps-automne 1884*, in : Id., *Œuvres philosophiques complètes*, X, textes établis et annotés par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Jean Launay, Paris, Gallimard, 1982, p. 77.

53 Montebello, Pierre, *Nietzsche. La volonté de puissance*, Paris, PUF, « Philosophies », 2001, p. 86.

nouveau résultant du jeu de domination entre différentes forces. L'acte d'interpréter est ramené par Nietzsche à sa dimension fondamentale qui serait de réduire la réalité à l'apparence, comme il l'explique dans un passage éclairant de *Der Wille zur Macht* également annoté et partiellement traduit par Pavese :[54]

> La volonté de puissance interprète : quand un organe prend forme, il s'agit d'une interprétation ; [...] En vérité, l'interprétation est un moyen en elle-même de se rendre maître de quelque chose. Le processus organique présuppose un perpétuel interpréter.[55]

Nietzsche semble donc affirmer que le texte de la réalité est de nature interprétative : il n'a pas d'être, ni d'essence, et n'existe que par le jeu mul-multiple des forces qui suscitent des sens, créant et imposant une forme provisoire à d'autres forces. Suivant la même logique, Pavese considère l'acte de traduire comme impliquant une création *ex novo* qui se produirait sous l'effet d'une adhésion quasi charnelle à la matière verbale de l'œuvre. « Traduire est loin d'être un acte mécanique. C'est tomber amoureux de la langue de l'autre et la laisser renaître en son for intérieur, comme s'il s'agissait d'une nouvelle création ».[56] Ainsi Pavese peut-il affirmer également que créer c'est interpréter, puisque l'artiste est un créateur d'interprétations : « Nous sommes tous alors des créateurs, en tant qu'interprètes de nous-mêmes et du monde ».[57] Si l'art de traduire est d'abord celui de bien interpréter, cela signifie qu'il consiste à s'approprier un système de valeurs différent du sien afin d'accroître sa propre capacité à créer : voilà le sens premier de la démarche pavésienne.

Mais il est sans doute possible d'aller plus loin encore. L'incorporation de la langue de l'autre, a fortiori de celle de l'ennemi, n'implique pas seulement une nouvelle forme de création. À travers la reconnaissance de l'autre en tant qu'altérité absolue, dans la relation de l'identité à l'altérité, le parcours épistémologique de Pavese révèle sa portée éthique, outre que créatrice. En effet, toute individualité qui fait entrer l'altérité comme une conscience égale à la sienne dans le circuit qu'elle accomplit pour regarder le monde et s'y situer elle-même réalise un geste éminemment éthique. Dans un article bien connu, « Das Unheimliche »,[58] Freud signale les diffi-

---

54 Nietzsche, Friedrich, *Der Wille zur Macht*, *op. cit.*, p. 433.

55 Nietzsche, Friedrich, *Fragments posthumes. Automne 1885-automne 1887*, in : Id., *Œuvres philosophiques complètes*, XII, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Julien Hervier, Paris, Gallimard, 1979, p. 141.

56 Pavese, Cesare, *Lettere 1924–1944*, *op. cit.*, p. 554.

57 Pavese, Cesare, « État de grâce », in : Id., *Littérature et société*, *op. cit.*, p. 162.

58 Freud, Sigmund, « Das Unheimliche », *Imago*, t. V-VI, 1919, p. 297–324.

cultés de ce cheminement vers *l'inquiétante étrangeté*.[59] Ce qu'il serait sans doute plus précis de traduire par « l'inquiétante familiarité »,[60] est au sens propre le *non familier* qui loge au cœur même du familier ; c'est « l'irrationnel » bafouant la raison du civilisé, la brutalité des pulsions de l'esthète. En d'autres termes, c'est l'étranger qu'on entrevoit au plus près de la conscience lorsque celle-ci se trouve débordée par l'inattendu, confrontée à un danger et à des actes incompréhensibles. En définitive, Pavese découvre en lisant Nietzsche et en s'appropriant sa langue que si la couche identitaire de la civilisation est d'une fragilité inquiétante, sa frontière, elle, se révèle mouvante. Face à cette découverte, il ne flanche pas, mais accueille en lui cet *autre* qui est par définition le différent ; il entérine pour lui-même cette différence, inaugurant une sorte d'« éthique de la frontière ».[61] La perception de cette altérité qui gît au fond de chaque individu et que l'on trouve également chez son propre ennemi, voilà donc la révélation que Pavese doit à sa lecture de Nietzsche.

> On devient l'égal de l'ennemi et on s'élève ou on s'abaisse avec lui. On reproche à l'ennemi les mêmes énormités insupportables que [...] nous sommes plus que prêts à accomplir nous-mêmes, et on les reproche pour le même motif d'humanité lésée.[62]

En découvrant l'*autre* tapis au plus profond de lui-même, et pis encore, en acceptant cette part maudite, Pavese accomplit un geste d'une grande portée éthique puisqu'il semble choisir l'*éclectisme culturel*, voire le *multiculturalisme* comme formes premières d'interprétation du réel et de connaissance de soi. Au plan culturel, Pavese se situe résolument dans une perspective de dépassement de la dichotomie fascisme-antifascisme. En se plaçant au cœur de la pensée philosophique la plus compromise avec les poétiques irrationnelles et les idéologies réactionnaires qui ont nourri les régimes de terreur du XXe siècle, il engage à questionner sans relâche l'Histoire afin de parvenir à une meilleure compréhension de l'époque moderne. En ce sens, la notion d'*intransigeance politique* appliquée au parcours militant de Pavese semble aller de pair avec une forme de *transigeance culturelle* dont la visée ultime demeure essentiellement ontologique.

---

59 Il s'agit de la traduction canonique de ce célèbre concept freudien in : Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, 1933. Aujourd'hui d'autres traductions sont proposées, sans doute plus fidèles au texte original. Voir notamment Freud, Sigmund, *L'inquiétant familier. Suivi du Marchand de sable d'E.T.A. Hoffmann*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2011.

60 Voir Hentsch, Thierry, *La mer, la limite*, Montréal, Héliotrope, 2006, p. 63.

61 *Ibid*., p. 66.

62 Pavese, Cesare, *Le Métier de vivre*, *op. cit.*, p. 1552.

Conclusion

Pendant et après la Seconde Guerre mondiale, au cours de quinze années de travail acharné, l'engagement intellectuel de Pavese fut l'expression de ce « pessimisme de l'intelligence et optimisme de la volonté » évoqué par Italo Calvino dans des pages particulièrement éclairantes de ses essais critiques.[63] En jouant avec passion et conscience son rôle de *passeur de cultures*, Pavese réalisa l'une des entreprises les plus importantes dans l'histoire de la culture italienne de la première moitié du XXe siècle. Mû par une curiosité et une soif de connaissance sans bornes, il œuvra dans l'Italie fasciste et postfasciste, avec un militantisme culturel intransigeant, pour le *multiculturalisme* et contre toute forme de censure, qu'elle soit fasciste ou antifasciste. Ce Pavese qui n'a pas peur de se confronter à la langue du nietzschéisme national-socialiste semble bien prouver que seule la connaissance profonde des aspects les plus dérangeants de l'histoire occidentale permet de tracer les contours d'une véritable *critique des idéologies*. Il semble laisser entendre aussi que la culture se construit dans un ailleurs, parfois contre l'Histoire, dans un multiculturalisme implicite et permanent, un brassage culturel qui fait fi des *diktats* politiques et se rapproche de la pensée dérridéenne de l'hospitalité qui requiert un « renoncement inconditionnel à la souveraineté ».[64]

La traduction de la langue du nietzschéisme fasciste par Pavese au tournant des années sinistres de la Seconde Guerre mondiale constitue aussi un exemple patent de liberté d'esprit et d'ouverture culturelle *par-delà le bien et le mal*, oserions nous dire, s'opposant à toute tentative de condamner moralement un héritage culturel. En d'autres termes, elle fut une manière de s'élever contre toute utilisation de la langue comme instrument de « revanche, châtiment ou représailles ».[65] Enfin et surtout, elle constitua sans doute une adhésion à une certaine conception de l'homme de lettres. Celle que Pavese voulut incarner impliquait l'engagement intellectuel compris comme refus de toute forme d'autorité répressive puisque c'est précisément en dehors de celle-ci, dans l'ailleurs *apolitique* et accueillant du *multiculturalisme*, qu'un intellectuel peut retrouver « le domaine de sa propre activité spontanée ».[66]

Dans l'une des dernières pages de son journal intime *Le Métier de vivre*, quelques mois seulement avant son suicide, Pavese fit un aveu

---

63 Calvino, Italo, *Il midollo del leone*, in : Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, « Gli Struzzi », 1980, p. 3–18.

64 Goldschmit, Marc, *Une langue à venir. Derrida, l'écriture hyperbolique*, *op. cit.*, p. 121.

65 Derrida, Jacques, *Les yeux de la langue*, Paris, Éditions de l'Herne, « Carnets », 2005, p. 56.

66 Montinari, Mazzino, « Nietzsche et "les conséquences" », *op. cit.*, p. 124.

emblématique. Il évoqua une sorte de *métamorphose* existentielle correspondant à un changement de paradigme linguistique et culturel : « Depuis '34 et depuis '38, je me suis beaucoup détérioré. Alors, j'étais très agité mais non pas malade. Et pourtant tout cela me semble un *wandepunkt* [sic] épochal. Tout ».[67] Pour désigner ce *tournant* définitif de la dernière année de sa vie, Pavese ne choisit ni sa langue maternelle ni celle de sa jeunesse, l'anglo-américain, mais l'allemand. S'il est vrai que parler sa propre langue signifie s'assujettir à une loi, car il faut parler la langue de la mère pour mieux être assujetti à la loi du père,[68] l'écrivain semble annoncer au lecteur son défi ultime. Ce dernier Pavese germanophile et nietzschéen fut un intellectuel qui osa s'opposer à la dictature monolithique de la langue des pères, allant jusqu'au choix radical de se soustraire définitivement au poids de l'Histoire, et de se taire pour toujours.[69]

---

67 Pavese, Cesare, *Le Métier de vivre*, *op. cit.*, p. 1791. *Épochal* est un germanisme signifiant « qui fait date ».

68 Derrida, Jacques, *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990, p. 298.

69 « Pas de paroles. Un geste. Je n'écrirai plus ». Pavese, Cesare, *Le Métier de vivre*, *op. cit.*, p. 1808. Ce furent les derniers mots de son journal intime, écrits à la date du 18 août 1950. Dans la nuit du 27 août, Pavese se suicida avec une dose massive de somnifères dans une chambre d'hôtel, à Turin, à l'âge de quarante-deux ans.

3.

L'ÉTRANGER DE L'INTÉRIEUR, OU LA PLACE DES LANGUES MINORÉES DANS LA NATION ET À SES MARGES

MATHILDE SEMPÉ

La place de la langue bretonne dans l'ordre des légitimités culturelles : édition et institutionnalisation d'une langue régionale (1970–2000)

> L'édition est entièrement dans la langue, c'est-à-dire que la langue et l'édition c'est la même chose. Sans livre, sans écrit, une langue a beaucoup de mal à subsister, à continuer. Et c'est pour ça que l'écrit a été important tout au long du XXe siècle. La langue bretonne a réussi à perdurer grâce à l'écriture.
>
> Lena Louarn, vice-présidente du Conseil régional de Bretagne, chargée des langues de Bretagne[1]

Le récit des origines de la langue bretonne tend à réinscrire cette dernière dans une histoire des langues celtiques.[2] L'objectivation de celle-ci procède, par ailleurs, d'un travail de différenciation entre plusieurs dialectes écrits à partir du XVIe siècle, que sont le cornouaillais, le trégorrois, le léonard et le vannetais. Elle est en outre l'enjeu de luttes entre linguistes (et entre écrivains), à partir du début du XXe siècle, pour son unification.[3] Enfin, loin de résulter de représentations et pratiques homogènes, la langue bretonne n'est pas seulement l'objet de rapports de force internes aux champs universitaire, littéraire et éditorial mais également l'enjeu politique de luttes pour la légitimation de « l'illégitime »,[4] de la fin du XIXe siècle à aujourd'hui.

---

1 Entretien avec Lena Louarn, le 29 février 2012. Les entretiens mobilisés dans cet article ont été réalisés par l'auteure.

2 Les langues celtiques comprennent, selon Hervé Abalain, le gallois et le cornique (langue britannique éteinte au XVIIIe siècle) ainsi que le gaélique d'Irlande, d'Écosse et le manxois (Île de Man), in : Abalain, Hervé, *Histoire de la langue bretonne*, Paris, Éditions Gisserot, 2000 (1995). Voir aussi Thiesse, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIIIe–XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2001 (1999).

3 Une première orthographe est dégagée en 1908, puis en 1941 : le *peurunvan* (unifié). En partie élaborée par Roparz Hemon, elle est opposée par la suite à une nouvelle orthographe, le *skolveurieg* (orthographe du breton universitaire, proposée par François Falc'hun en 1956).

4 Dès lors que nous avons considéré qu'un terme était polysémique et enjeu de luttes entre les différents acteurs étudiés dans cet article, nous l'avons placé entre guillemets afin de ne pas trancher parmi ces définitions concurrentes. Il s'est agi également de ne pas prendre à notre compte les représentations spontanées et hiérarchisations implicites liées à la notion de « culture ».

En effet, longtemps reléguée aux formes de la culture dite « populaire », relativement et négativement à la culture dominante,[5] la langue bretonne est saisie, dès la fin du XIXe siècle, par des agents sociaux « régionalistes »,[6] à l'origine de groupements politiques et de revues littéraires qui, loin d'être homogènes, font valoir, dans l'entre-deux-guerres, la langue comme critère d'une « identité régionale ».[7] Le contexte de la Libération compose également un moment singulier de légitimation de la langue bretonne et de renégociation en cela des modes de classement de « la culture ». Il donne lieu, entre autres, à la formation de fédérations d'associations culturelles qui promeuvent « la culture populaire » censée être incarnée par la langue bretonne. La configuration des années 1950 aux années 1970 révèle ainsi des regroupements de professionnels de la politique[8] mais aussi d'éditeurs dont les usages variés de la langue et de « la culture » bretonnes procèdent d'enjeux spécifiques à leur champ d'origine. C'est dans ce contexte national favorable à la rupture du consentement à l'ordre des légitimités culturelles, alors que sont progressivement structurées des assemblées régionales (le Conseil régional de Bretagne et le Comité économique et social régional (C.E.S.) sont créés en 1974), que le groupe social des éditeurs en langue bretonne allait engager une lutte – avec et contre les agents de l'État – pour la reconnaissance d'une langue régionale.

Ces enjeux de luttes[9] aboutissent à l'élaboration d'une Charte culturelle de Bretagne (en 1978) censée normaliser un enseignement, des émissions radiophoniques et télévisées ainsi qu'une édition en langue bretonne et contribuer dès lors à la reconnaissance symbolique du breton. De cette Charte sont issues trois instances : le Conseil culturel de Bretagne (re-

---

5 Voir Charle, Christophe, « Région et conscience régionale en France », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 35, 1980, p. 37–43 (p. 38) ; Bourdieu, Pierre, « L'identité et la représentation. Éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 35, n° 1, 1980, p. 63–72.

6 Thiesse, Anne-Marie, *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, P.U.F., 1991. Voir aussi Bertho, Catherine, « L'invention de la Bretagne », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 35, n° 1, 1980, p. 45–62.

7 Employé pour décrire un sentiment d'appartenance à une communauté, l'*artefact* que compose « l'identité » – bien souvent appuyé sur une histoire réifiée et mythifiée – n'est autre que l'illusion d'une « unité dans la diversité manifeste », Brubaker, Rogers, « Au-delà de l'"identité" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 4, n° 139, 2001, p. 66–85 (p. 66–67).

8 Par la formation d'un Comité d'études et de liaison des intérêts bretons (C.E.L.I.B.).

9 Entre les agents de l'État, en particulier les membres de la Direction régionale des affaires culturelles (D.R.A.C.), autrement dit, l'État en région, les professionnels de la politique locaux et les membres des fédérations d'associations de langue et de culture bretonnes.

groupant les fédérations d'associations de « culture populaire » engagées dans la défense de la langue et de la culture bretonnes depuis les années 1950), l'Agence technique régionale (imaginée comme un outil technique contrôlé par les membres du Conseil culturel de Bretagne) et l'Institut culturel de Bretagne.[10] Aussi, le retour sur la genèse, la structuration et l'autonomisation de l'Institut culturel de Bretagne (I.C.B.), par la contribution de ses membres à la mise en place d'une aide régionale à l'édition en langue bretonne, du début des années 1980 au début des années 2000, permet-il de rendre compte du pouvoir symbolique de définition et d'institutionnalisation[11] d'une langue régionale.[12]

1. Genèse et structuration de l'Institut culturel de Bretagne

Parler d'une aide régionale à l'édition en langue bretonne consiste, au regard d'une démarche scientifique exigeant la restitution des conditions historiques d'institutionnalisation de celle-ci, de rendre compte des mécanismes sociaux à l'œuvre dans l'émergence d'une institution régionale habilitant la langue. Concourant à la légitimation de l'édition en breton, l'Institut culturel de Bretagne – dont les missions sont précisées dès 1978 dans le texte de la Charte culturelle de Bretagne – est créé en 1981. La genèse de cette structure est inscrite dans une histoire longue des mouvements sociaux régionalistes ; si nous ne pouvons, pour des raisons d'exposition,[13] rendre complètement compte ici de ce long processus, il convient néanmoins de mettre au jour la composition sociale d'une telle

---

10 Voir Région de Bretagne. Comité économique et social, *Charte culturelle de Bretagne. Avant-projet : proposition de la commission n° 3 du Comité économique et social*, in : Archives du Conseil régional de Bretagne, Élaboration avant-projet de Charte culturelle de Bretagne : 93W162, p. 8.

11 Selon Jacques Lagroye et Michel Offerlé, « la réflexion sur les mécanismes de l'institutionnalisation est donc inséparable d'une interrogation sur la construction permanente de l'"institué" par les investissements différents des acteurs qui ont affaire à un groupement ou à un dispositif social (membres, "usagers", partenaires...) ; ces investissements dessinent et redessinent la figure pratique de cette institution et de ce qui apparaît en elle comme objectivé », in : Lagroye, Jacques et Michel Offerlé (dir.), *Sociologie de l'institution*, Paris, Belin, 2010, p. 17.

12 Nous rendrons essentiellement compte ici de la genèse et de la composition sociale de l'I.C.B., en ce sens qu'elle compose la configuration spécifique d'institutionnalisation de la langue bretonne, par la routinisation des pratiques d'aide à l'édition en langue bretonne, du début des années 1980 au début des années 2000.

13 Voir Sempé, Mathilde, « La revue bretonne *Ar Falz* : "l'art social" en conjoncture de crise politique et littéraire (1945–1946), *COnTEXTES*, vol. 16, 2015 [en ligne] ; Sempé, Mathilde, « Des mouvements "régionalistes" à l'institutionnalisation de la "région" : enjeux de luttes pour la construction d'une identité culturelle de la Bretagne », *Fédéralisme Régionalisme*, vol. 12, 2012, Varia [en ligne].

institution afin de saisir les pratiques et croyances qui en découlent et contribuent à sa définition.

Si la mise en place d'une telle structure est en partie impulsée par des éditeurs militants en langue bretonne,[14] le bureau provisoire est essentiellement composé, en 1982, de professionnels de la politique et d'agents administratifs de la région (membres du Conseil régional et du C.E.S.). Certains membres, tels que Michel Denis, sont néanmoins engagés dans le processus de régionalisation depuis de nombreuses années. Président du Conseil culturel de Bretagne (C.C.B.) de 1978 à 1982, il est professeur d'histoire, président de l'Université de Haute-Bretagne et membre du C.E.S., au moment où il prend part aux travaux de constitution de la Charte.[15] En outre, la vice-présidence du bureau provisoire de l'I.C.B. est assurée par François Debonnet,[16] lui-même engagé dans la rédaction de la Charte à partir de 1977. Enfin, l'I.C.B. est présidé par Georges Lombard,[17] autrefois président du Comité d'études et de liaison des intérêts bretons (C.E.L.I.B.), créé en 1951 et dont les membres (principalement des professionnels de la politique) sont alors favorables à l'institutionnalisation de la région.

Dès le mois de mars 1982, l'I.C.B. est structuré selon seize sections thématiques[18] telles que l'histoire, la géographie, les langues et linguistique, la littérature écrite et d'expression bretonne et française, la littérature orale d'expression bretonne ou française et techniques d'expression dramatique et audio-visuelle, ou encore les relations interceltiques. La formation d'espaces intellectuels et scientifiques de production de biens symboliques est significatif d'une tentative d'autonomisation de l'I.C.B. vis-à-vis des lieux de production des biens politiques, en particulier par les agents de l'espace universitaire breton qui concourent, dès le début du XXe siècle à des historiographies et géographies locales, à l'émergence d'orthographes de langue bretonne, ainsi qu'à la production de connaissances linguistiques et littéraires (notamment par l'édition de dictionnaires français/breton) contribuant dès lors à la reconnaissance d'une langue régionale. Dirigées par des agents qui occupent de multiples positions au sein des espaces militant, culturel, administratif et politique régionaux (tels

---

14 Présents dans les fédérations d'associations constituées au début des années 1950.

15 Voir Crusson, Joël, « Le Conseil culturel selon son président : "une caisse de résonance d'aspirations trop longtemps étouffées" », *Ouest-France*, 7 juillet 1978.

16 Au C.E.S. depuis 1977, président de la commission n° 3 en charge de l'élaboration de la Charte.

17 Ancien maire de Brest, député, sénateur et président du C.E.L.I.B.

18 Voir Région de Bretagne, « Mise en place de l'Institut culturel de Bretagne », *Charte culturelle de Bretagne. Bilan au 1er novembre 1981*, in : Archives du Conseil régional de Bretagne, Charte culturelle de Bretagne : 93W163, p. 105.

que Pierre Le Treut par exemple),[19] ces sections commencent d'être appropriées par ces acteurs dont les intérêts consistent en la légitimation d'une langue jusqu'alors considérée comme mineure ou marginale. Ainsi, au mois de novembre de la même année, l'I.C.B. est doté d'un Conseil d'administration (C.A.) et au terme de l'année 1982, les sections sont dirigées par un Conseil scientifique et d'animation « chargé d'établir le programme d'activités » de l'Institut.[20] La structuration interne de l'I.C.B. et la « professionnalisation » des activités menées en son sein sont caractéristiques de mécanismes sociaux de reconnaissance institutionnelle d'une langue. Aussi la légitimation passe-t-elle nécessairement par l'accord symbolique du président du Conseil régional mais également par le consentement préalable des agents de l'État, soit les directeur régional des affaires culturelles, préfet de région et ministres de l'Éducation nationale et de la culture. C'est ce que précise Raymond Marcellin, alors président du Conseil régional de Bretagne en 1983 :

> Après avoir fait le point, avec le Directeur régional des affaires culturelles, sur les différents dossiers qui m'ont été adressés, j'estime qu'il en est un duquel (*sic*), pour nous conformer à nos propres engagements, nous devons apporter un soutien financier immédiat pour qu'après une longue période de gestation, il puisse sans plus attendre, commencer de remplir les importantes missions que nous avons voulu lui confier. Il s'agit de l'Institut culturel de Bretagne qui figurait parmi les objectifs prioritaires de la Charte, dont vous avez approuvé les statuts et qui s'est effectivement mis en place au début de l'année 1982 avec un bureau provisoire placé sous la présidence de M. Lombard.[21]

Le processus d'institutionnalisation suppose dès lors l'habilitation symbolique des instances étatiques. Bien que les « missions » conférées aux membres de l'I.C.B. – de recherches, de « création culturelle », de « sauvegarde », de « centralisation », de « vulgarisation » et de « diffusion » du « patrimoine culturel »[22] – mettent au jour des pratiques singulières concourant à l'autonomisation de cet espace et par ailleurs structurantes de la

---

19 Voir *infra*.

20 Il est composé de deux délégués de chaque section, du président du C.C.B. (Per Denez) et des quatre présidents des Universités de Bretagne. L'I.C.B. est également composé d'une assemblée générale qui comprend 55 membres. Enfin, l'I.C.B. dispose d'un Conseil d'administration de 20 membres. Voir « Le budget de l'I.C.B. est voté par Assemblée générale sur présentation du Conseil d'administration », in : *ibid*., p. 114.

21 Marcellin, Raymond, président du Conseil régional de Bretagne, *Culture*, in : Archives du Conseil régional de Bretagne, Budget primitif 1983, p. 397.

22 Voir Région de Bretagne, « Statuts de l'Institut culturel de Bretagne », *Charte culturelle de Bretagne. Bilan au 1er novembre 1981*, in : Archives du Conseil régional de Bretagne, Charte culturelle de Bretagne : 93W163, p. 109.

genèse d'une politique culturelle régionale, ce n'est, en vérité, qu'à partir de la mise en place d'une politique régionale d'aide à l'édition, permise grâce à l'entrée au sein de l'I.C.B. d'éditeurs militants, qu'est initiée la reconnaissance matérielle de l'édition en langue bretonne.

2. L'édition en langue bretonne

Le processus d'auto-renforcement de l'autorité sociale de l'Institut, acquise par les luttes antérieures – qui confère, dans le même temps, la reconnaissance de l'instance et le pouvoir d'imposer la reconnaissance – est particulièrement appuyé par l'accord passé en 1982, entre le Centre national des lettres (C.N.L.)[23] et le président du Conseil régional (Georges Lombard), actant de la légitimité de l'Institut à définir une politique éditoriale régionale. Dans cette perspective, le budget envisagé par la convention de développement culturel État-Région, signée en juillet 1982, tend à confirmer les dispositions nouvellement acquises par les membres de l'I.C.B. en matière d'« édition, lecture publique [et] création littéraire ».[24] Il faut néanmoins attendre 1983 pour que « l'édition » soit autonomisée et priorisée dans le budget « culture » de la région. Cette configuration singulière correspond par ailleurs à la nomination à la direction de l'I.C.B. de Bernard Le Nail.

Né en 1946 à Paris, il obtient une licence de sociologie, de sciences économiques et un diplôme de l'École des hautes études de commerce, dans une conjoncture particulière de crise politique que sont les mobilisations de mai-juin 1968,[25] auxquelles il participe et durant lesquelles il acquiert des dispositions militantes reconvertibles dans d'autres espaces du monde social. Enseignant d'économie/gestion au Mexique, au début des années 1970, il devient ensuite promoteur au sein de la chambre de commerce et d'industrie de Nantes. Il passe le diplôme d'études celtiques à Rennes en 1977, au moment des négociations de la Charte et son passage par le C.E.L.I.B. (1979–1983) lui permet de constituer un capital social, qu'il réinvestit par la suite dans le poste de directeur de l'I.C.B. en avril 1983. Au même moment, il fonde l'Association des éditeurs de Bretagne,

---

23 Sur la genèse du C.N.L., voir Surel, Yves, *L'État et le livre. Les politiques publiques du livre en France (1957–1993)*, Paris, L'Harmattan, 1997.

24 « Convention État-Région entre l'État (Ministère de la Culture) et l'Établissement public régional de Bretagne. Préambule », *Développement culturel. Convention État-Région 1982. Signée le 30 juillet 1982*, in : Archives du Conseil régional de Bretagne, Charte culturelle de Bretagne : 92W163, p. 12–13.

25 Sur la question, voir Damamme, Dominique, Boris Gobille, Frédérique Matonti et Bernard Pudal (dir.), *Mai-Juin 68*, Paris, Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 2008.

regroupant l'ensemble des éditeurs de langue bretonne qui contribueront à l'orientation « idéologique » de l'I.C.B. et la structuration d'un espace éditorial de langue bretonne durant les années 1980–1990. Renforcé par la composition des membres de l'I.C.B. (que nous évoquerons plus loin), la direction assurée par Bernard Le Nail intervient, par ailleurs, dans un contexte national favorable à la légitimation des formes de cultures dites populaires et des pratiques culturelles considérées jusqu'ici comme mineures ou marginales,[26] notamment par la création d'une aide régionale à l'édition et particulièrement en langue bretonne.

Dans un premier temps, les financements consacrés à l'édition, par l'intermédiaire de l'I.C.B., augmentent considérablement à partir de 1984[27] et le budget primitif de 1985 indique que « les deux tiers des budgets de 1983 et de 1984 ont été consacrés à l'édition ».[28] Le processus d'institutionnalisation étant favorisé lorsqu'il y a une spécialisation des activités de l'instance en question, la production de recherches sur « la culture » dite « spécifique »,[29] de même que l'attribution d'aides à l'édition en langue bretonne et l'activité éditoriale à proprement parler, deviennent des pratiques routinisées de l'institution naissante. Les actions en légitimation de l'I.C.B. sont de surcroît renforcées par la publication d'un bulletin d'information, prévu pour l'année 1987 ainsi que des *Annales de l'Institut culturel de Bretagne*, assurant les missions de promotion des activités de l'I.C.B. De plus, la création de l'ordre de l'Hermine, distinction régionale généralement attribuée à des militants de la langue bretonne, concourt aussi à la reconnaissance institutionnelle de l'I.C.B. Enfin, de 1983 à 1988, le budget et les effectifs de l'I.C.B. augmentent (en 1986, l'I.C.B. compte à peu près 350 adhérents ; en 1987 et en 1988, il compte environ 500 membres).[30] Relativement autonome, parce qu'il est doté d'une capacité

---

26 Faute de place, nous ne pouvons développer le contexte national d'émergence d'une politique culturelle nationale. Cette configuration nationale est une condition de possibilité dont il faut ici tenir compte afin de comprendre l'institutionnalisation de l'I.C.B. et la reconnaissance de la langue bretonne qui en découle. Sur la question nous renvoyons au travail de Dubois, Vincent, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999.

27 Sur les 12 000 000 de francs consacrés à « la culture », pour l'année 1984, 1 000 000 sont consacrés à l'Institut (soit 152 448,75 sur 1 829 384,99 euros), in : Marcellin, Raymond, *Développement culturel*, in : Archives du Conseil régional de Bretagne, Budget primitif 1984, p. 336.

28 *Action culturelle*, in : Archives du Conseil régional de Bretagne, Budget primitif 1985, p. 350.

29 Le terme apparaît dans le texte de la Charte et sera repris dans la Convention État-Région de 1982.

30 La dotation de l'I.C.B. prévue pour l'année 1986 est de 2 100 000 francs sur 17 327 500 francs du budget total établi pour « l'action culturelle », soit 12,12%. En 1988, elle atteint 2 400 000 francs sur les 28 400 000 francs du budget pour « la culture » (8,45%).

financière, de ses propres publications et prix, il est progressivement reconnu comme légitime à sanctionner matériellement et symboliquement ce qui est censé relever de la « culture spécifique », c'est-à-dire en langue bretonne. À cet égard, Yvon Bourges (président du Conseil régional de Bretagne), met au jour, à l'occasion de l'annonce du budget primitif de 1987, la relative autonomie dont dispose l'I.C.B. et indique par ailleurs que « les élus, conseillers régionaux, conseillers généraux, maires, n'ont pas une idée très précise du travail réalisé par l'Institut ».[31] L'entreprise de définition progressive d'une politique régionale d'aide à l'édition, de plus en plus favorable à l'édition en langue bretonne, peut être en partie expliquée par la composition sociale du C.A. ainsi que des différentes sections de l'Institut.

L'I.C.B. est en effet composé, au début des années 1990, d'agents issus de l'espace des mouvements sociaux bretons et en particulier de l'espace de l'édition en langue bretonne. Ainsi, en 1990, Per Denez (1921–2011) est nommé à la vice-présidence et occupe, dans le même temps la présidence du Conseil scientifique. Né à Rennes (Ille-et-Vilaine), d'une mère artisan non bretonnante, Per Denez apprend le breton durant ses études. Il obtient une licence et un C.A.P.E.S. d'anglais et exerce la profession enseignante dans le secondaire. Il dirige la revue *Ar Vro* (Le pays) à partir de 1954 et contribue à *Al Liamm* (Le lien). Il est à l'origine d'une méthode d'apprentissage du breton et défend l'usage du *peurunvan*. Après l'obtention de son doctorat en linguistique (1967), il enseigne à l'Université de Haute-Bretagne (Rennes II) en tant que maître de conférences puis professeur. Il dirige, par la suite, la section celtique de l'Université et crée, en 1980, les éditions *Mouladurioù Hor Yezh* (Les Impressions de notre langue). Martial Ménard (1951–2016) est également présent dans les sections « langue et linguistique » et « littérature écrite » (en tant que vice-président). Issu d'une famille originaire des Côtes d'Armor (les grands-parents sont agriculteurs et les parents, ouvrier et femme de ménage), il quitte l'école à 15 ans et devient cuisinier à Paris. Il effectue son service militaire en 1972 en Guadeloupe et y rencontre un réseau de militants. À son retour, il apprend le breton puis réalise un stage de langue bretonne organisé par *Skol an emsav* (l'École du mouvement/La Relève)[32] en 1975. Il s'engage en 1978 au sein du Front de libération de la Bretagne et est emprisonné en 1979 pour les attentats commis au nom de l'organisation. Il est amnistié en 1981 et travaille, à sa sortie de prison,

---

[31] *Action culturelle*, in : Archives du Conseil régional de Bretagne, Budget primitif 1987, p. 413.

[32] Créé en 1969, à l'issue des mouvements sociaux de mai-juin 1968 et en faveur de la légitimation de la langue bretonne, *Skol an emsav* est destiné à l'institutionnalisation de l'enseignement de la langue bretonne. Il donne lieu à la création des écoles d'enseignement en langue bretonne *Diwan* (1977).

pour *Skol an emsav*, en tant qu'enseignant autodidacte au sein des écoles *Diwan* (germe, renaissance, sortir de terre). Il fonde, en 1982, les éditions *An Here* (semailles), intègre l'association des éditeurs de Bretagne (créée par Bernard Le Nail en 1983) et participe à la création du groupement *Stourm ar Brezhoneg* (Combat pour le Breton) en 1984. La section « langue et linguistique » comprend aussi à sa vice-présidence, Lukian Kergoat (militant de *Skol an emsav*), ou encore Robert Le Grand, des éditions *Coop Breizh* à la section « relations interceltiques ». Enfin, Pierre Le Treut (1929–2004) investit la présidence du bureau du C.A. Médecin vétérinaire également maire de la municipalité de Châteaugiron (Ille-et-Vilaine) en 1977 au moment de l'élaboration de la Charte – à laquelle il participe comme promoteur de « la culture » et de « la langue » bretonnes – il est par ailleurs conseiller général d'Ille-et-Vilaine puis conseiller régional à partir de 1974. Auparavant membre du C.C.B., il devient président de l'I.C.B. de 1986 à 1998.

Ces membres disposent par conséquent d'un pouvoir de détermination des aides à l'édition, sachant par ailleurs que ces « décideurs » sont, dans le même temps, les éventuels récepteurs des subventions attribuées par le Conseil régional *via* l'I.C.B. C'est ce que met en évidence un militant :

> Il y avait une aide directe, pour chaque projet éditorial. Et la langue bretonne avait une aide plus importante que l'aide pour l'édition en langue française, parce qu'on disait que la langue française, le lectorat est beaucoup plus important, alors que le lectorat de langue bretonne est beaucoup plus faible. Proportionnellement il y a besoin de plus d'aides pour proposer des livres de valeur.[33]

En outre, le processus d'institutionnalisation d'une « politique du livre », particulièrement orientée en faveur de la langue bretonne, est confirmé par la formalisation d'une convention entre le C.N.L. et l'I.C.B. en 1991 et la création, à cet effet, d'une Commission régionale des lettres ainsi que d'une revue, *Bretagne des livres*. L'Institut est alors chargé de promouvoir l'édition régionale en organisant le stand « Bretagne » pour le Salon du livre de Paris ainsi que pour d'autres foires internationales du livre, de mettre par ailleurs en place des journées de formation pour les professionnels du livre et d'affecter l'aide financière pour l'édition d'ouvrages et de revues littéraires régionales. À titre d'exemples, parmi les revues financées par l'I.C.B., de 1991 à 2000, les revues *Al Liamm*, *Musique bretonne*, *Evit ar Brezhoneg*, *Al Lanv*, *Bremañ*, *Hor Yezh*, *Hemon magazine*, *Spered Gouez*, *Brud Nevez* ou encore *Hopala !*, sont les principales bénéfi-

[33] Entretien avec Divi Kervella, membre des éditions *Kuzul ar Brezhoneg*, le 19 décembre 2012.

ciaires.[34] Partant, les subventions affectées par l'I.C.B. aux maisons d'édition et aux revues bretonnes, de 1991 à 2000, ont tendance à privilégier les éditions bretonnantes. En 2000, sur les 82 maisons d'éditions à qui sont attribuées des aides, sept structures dont l'I.C.B. (qui édite également des ouvrages), *An Here*, *Ar Skol Vrezoneg* (L'école de Breton), *Keit vimp Bev* (Tant que nous serons vivants), *Mouladurioù Hor Yezh*, Palantines et *Skol Vreizh* (École bretonne) concentrent plus de 34 % de l'enveloppe totale. Là encore, parmi ces éditeurs, certains occupent des positions décisionnelles au sein de l'I.C.B. concernant l'attribution desdites aides. Ainsi l'I.C.B. consacre un tiers de son budget à l'édition en langue bretonne, les deux tiers restants étant affectés à l'édition en langue française.[35] De plus, l'aide attribuée pour l'édition d'un ouvrage en langue française ne peut atteindre que 10% du coût de fabrication de l'ouvrage, là où un ouvrage bilingue (français/breton) est financé à hauteur de 25% du coût de fabrication, et jusqu'à 40% du coût de fabrication pour un ouvrage de langue bretonne.

Si la légitimation de la langue bretonne est rendue possible à travers le processus de naturalisation d'un Institut culturel de Bretagne, elle est également permise par la mise en place, à partir de la fin des années 1990, d'un Office public de la langue bretonne.

3. « Avec et contre l'État »[36] : l'Office public de la langue bretonne

La perspective de créer un Office de la langue bretonne, suggérée au moment des discussions en 1977 pour la formalisation de la Charte culturelle de Bretagne, est concrétisée en 1999, à l'issue de négociations entre le directeur régional des affaires culturelles et Jean-Yves Cozan (1939–2015), alors vice-président du Conseil régional en charge de l'identité bretonne :

> On a créé l'Office de la langue bretonne effectivement quand j'étais à la région, contre l'État. Et j'ai mis pas mal de pognon, quatre mil-

---

34 « Revues aidées par la Commission régionale du livre de l'I.C.B. » de 1991 à 2000, in : Archives du Conseil régional de Bretagne, I.C.B. et livre. C.R.L. Salons : 816W20.

35 Voir Gicquel, Yvonig, président de l'I.C.B., document adressé à Sylvie Blottière, directrice de la culture au Conseil régional de Bretagne, « Pour une politique de l'Institut culturel de Bretagne en faveur du livre », le 2 septembre 1999, in : Archives du Conseil régional de Bretagne, I.C.B. et livre. C.R.L. Salons : 816W20.

36 Bourdieu, Pierre et Roger Chartier, « Gens à histoire, gens sans histoire : dialogue entre Pierre Bourdieu et Roger Chartier », *Politix*, vol. 2, n° 6, 1989, p. 53–60 (p. 60).

> lions de francs je crois, et j'ai dit à l'État : « faut mettre pareil ». Et le directeur de la culture il me dit « oh non on ne peut pas mettre ». J'ai dit c'est simple, le F.R.A.C., qui est une affaire de petits copains, « si vous ne donnez pas à l'Office, je ne donne pas au F.R.A.C. ». Il me dit : « tu ne vas pas faire », « bah je vais me gêner tiens », donc il a mis autant, donc l'État a donné autant. [...] J'ai pris le pouvoir ici, j'ai eu les moyens et j'ai montré que la culture c'était un ferment de développement et ils en étaient tous fiers finalement et ils ont tous voté tous les crédits que j'ai demandés, même s'ils n'étaient pas d'accord. En commission, quand il y avait un truc breton qui arrivait, je disais : « ce dossier est adopté à la majorité, vous n'avez pas tous voté pour, vous pourrez dire que vous étiez contre », j'ai tout fait passer comme ça... Au Conseil général et au Conseil régional, j'ai pu faire passer des trucs...[37]

Fils de marin de commerce, né en 1939, originaire de l'île d'Ouessant, Jean-Yves Cozan étudie au collège de Brest, passe par hypokhâgne et khâgne et milite parallèlement au Mouvement pour l'organisation de la Bretagne (M.O.B.). Il obtient une licence de sociologie à la faculté de Paris, en même temps qu'il est responsable national de la Jeunesse étudiante chrétienne. Journaliste à l'hebdomadaire *Progrès de Cornouaille – Courrier du Léon*, il participe aux mobilisations de mai-juin 1968 pour l'obtention d'un programme économique en faveur du développement des infrastructures routières dans l'ouest de la Bretagne. Il est de surcroît conseiller technique du président du Conseil général du Finistère et président du Conseil régional de Bretagne, André Colin.[38] À la mort de ce dernier, en 1978, Jean-Yves Cozan devient vice-président du Conseil général du Finistère et adjoint au maire de Quimper. Par la suite, il est conseiller régional et député à partir de 1986 et de 1998 à 2004, vice-président du Conseil régional en charge de « l'identité bretonne ». Jean-Yves Cozan concourt par conséquent, compte tenu de sa position au sein de l'espace politique régional, à mettre en balance les rapports de force, entre les agents de l'État et les acteurs régionaux engagés dans la lutte pour la reconnaissance d'une langue régionale, en faveur de ces derniers. Dès lors, Jean-Yves Cozan parvient à négocier la prise en charge de la présidence de l'Office (*Ofis* en breton) par une militante de la langue bretonne :

> L'idée d'un office de la langue bretonne était dite à l'occasion de l'Institut culturel de Bretagne mais n'était pas formalisée, ils n'osaient pas. Moi j'arrive à la région en 1998 avec un programme régionaliste et je décide de créer l'Office de la langue bretonne et

---

37 Entretien avec Jean-Yves Cozan, conseiller général du Finistère, ancien vice-président du Conseil général et député, ancien vice-président du Conseil régional chargé de l'identité bretonne et de la culture, le 27 juin 2012.

38 De 1964 à 1978 pour le premier mandat, de 1976 à 1978 pour le second. André Colin est également député puis sénateur et secrétaire général du M.R.P.

> de mettre Lena comme présidente. [...] J'ai imposé Lena qui elle aussi a un passé très fort, par son père et tout ça, pour ne pas aller revendre une identité bretonne, elle a failli le payer de sa vie. Et donc elle s'est imposée avec une soif d'action absolument folle.[39]

La présidence de l'Office est assurée par Lena Louarn. Son père, d'abord instituteur, avant la Seconde Guerre mondiale, travaille aux éditions Hachette puis dispense des cours de langue bretonne, dans les années 1950, à la « Mission bretonne à Paris ».[40] Lena Louarn, socialisée à la langue bretonne qui est celle parlée à la maison, suit par ailleurs régulièrement des stages en breton, organisés par un réseau de militants engagés dans l'entreprise littéraire et éditoriale au sein d'*Ar Falz/Skol Vreizh* (La Faucille/École bretonne). Ces stages d'apprentissage de la langue bretonne constituent un vivier de recrutement de militants, à tout le moins, un réseau d'interconnaissances préalable, voire constitutif de l'activité militante. Mobilisée durant les mouvements sociaux de mai-juin 1968, elle contribue à créer *Skol an emsav*. Proche du réseau militant de Per Denez, elle est directrice du C.C.B. dans les années 1990.

Les membres de l'Office de la langue bretonne ont pour « missions » la promotion de la langue bretonne, en particulier concernant l'enseignement bilingue, de même que « la mise en œuvre des politiques linguistiques qui lui sont confiées par les collectivités publiques »,[41] ce qui indique l'institutionnalisation d'une politique publique consacrée à la langue. En 2004, Lena Louarn est nommée par Jean-Yves Le Drian[42] vice-présidente aux « langues de Bretagne ». Elle occupe le troisième poste au Conseil régional (après « la jeunesse », « l'agriculture et l'agroalimentaire »), la vice-présidence de la culture étant reléguée à la dixième place.[43]

Il convient cependant de souligner ici que la création de l'Office correspond à un moment d'inversement du rapport de domination aux dépens des membres de l'I.C.B. et au profit des conseillers régionaux qui, avec les agents de l'État, créent une structure (déjà présente dans d'autres régions) – un centre régional du livre – qui remplacerait l'I.C.B. et serait davantage investi par les acteurs administratifs et politiques régionaux plutôt que les militants bretons. La création de l'Office est donc

---

39 Entretien avec Jean-Yves Cozan, conseiller général du Finistère, ancien vice-président du Conseil général et député, ancien vice-président du Conseil régional chargé de l'identité bretonne et de la culture, le 27 juin 2012.

40 Cette association créée en 1947 par l'abbé Élie Gauthier vient en aide aux Bretons arrivés à Paris en contribuant à leur trouver un hébergement ainsi qu'un emploi.

41 Cadot, Michel, préfet de région, Préfecture de la région Bretagne, « Article 4 – Missions de l'Établissement public de coopération culturelle », *EPCC Office de la Langue Bretonne. EPCC Ofis Publik ar Brezhoneg. Statuts*, le 3 juin 2010, p. 2.

42 Alors président du Conseil régional de Bretagne.

43 Au moment de la dernière législature régionale, son poste a été rétrogradé en sixième position.

l'occasion d'opérer un transfert de personnels, en juin et septembre 2000, d'une partie des membres de la section « langue et linguistique » de l'I.C.B. vers l'Office. Par ailleurs, certains des agents de l'I.C.B. sont licenciés, dont le directeur Bernard Le Nail. Ces derniers perdent par conséquent leur pouvoir d'attribution des aides à l'édition et ne fournissent qu'un avis consultatif, toutes les demandes de financements passant désormais par le Conseil régional (depuis 2001).[44]

Si l'institutionnalisation de la langue bretonne semble *a priori* manifeste au regard de cette structure naissante qu'est l'Office, reconnue ainsi par les agents de l'État et de l'administration régionale,[45] il s'agit néanmoins d'une dépossession du capital économique pour l'attribution de subventions pour l'édition (instrument de promotion de la langue bretonne). En outre, ces mécanismes ont entraîné, au sein de l'espace des mouvements sociaux bretons, des rapports de force entre les militants qui demeurent en son sein et ceux qui, comme Lena Louarn, ont acquis des positions dans l'espace politique régional. Ces prises de position et manières d'être en politique, compte tenu des règles du jeu propres à ce microcosme, ont engendré une distance entre « profanes » et professionnels de la politique face au mandat électif comme moyen de légitimation de la cause bretonne :

> Du jour au lendemain je me suis retrouvée là. Certains ont dit « c'est super » et d'autres ont dit « c'est n'importe quoi, tu trahis la cause, tu trahis l'Office [de la langue bretonne], tu trahis la langue ». Ça a été très très dur et en plus c'est vrai que après quand j'étais élue, le problème c'est que j'avais des relations telles avec tous ces gens-là, que je connaissais depuis que je suis militante, c'est-à-dire depuis mon adolescence certains et puis ceux que j'ai connus au cours de mes 40 années de militantisme....[46]

> Bah c'est une amie hein. On est copains, mais bon après je ne suis pas d'accord sur son choix politique, je pense que c'était un choix personnel, mais je pense qu'elle doit en souffrir beaucoup. Je ne crois pas que ça serve beaucoup et qu'elle sert de caution à Jean-Yves Le Drian et au P.S., même si elle a l'impression de faire du boulot parce qu'elle bosse beaucoup.[47]

---

44 En outre, en 2004 le mandat de Jean-Yves Cozan n'est pas reconduit au Conseil régional de Bretagne.

45 Et ce d'autant plus qu'il est, depuis 2010, un établissement public de coopération culturelle dont les statuts reposent sur un modèle construit par le champ bureaucratique lui-même. L'Office de la langue bretonne est dès lors appelé Office public de la langue bretonne.

46 Entretien avec Lena Louarn, vice-présidente aux langues régionales du Conseil régional de Bretagne, le 29 février 2012.

47 Entretien avec Charlie Grall, ancien membre des éditions *An Here*, le 13 mars 2013.

Ces mécanismes de professionnalisation politique traduisent l'accession de militants à des postes électifs, c'est-à-dire la conversion plus ou moins bien réussie de capitaux militants, en partie acquis au contact de la sphère politique,[48] en capitaux politiques, ensemble de dispositions, de savoir-faire et de savoir-être en politique. À ceci près que l'entrée en politique n'a pas été réalisée sans cette *violence symbolique* que l'on réserve ordinairement à ceux dont la *classe probable* ne semble pas s'inscrire dans une *trajectoire modale* de professionnel de la politique. Cependant, le Conseil régional – instance aujourd'hui *a priori* légitime de représentation de l'espace politique régional à la faveur d'une conjoncture nationale propice à sa naturalisation – s'est professionnalisé en même temps que sont opérés ces processus individuels de socialisation politique.

Conclusion

En définitive, l'intérêt d'une étude portant sur le processus d'institutionnalisation de la langue bretonne réside dans la mise au jour des mécanismes sociaux de naturalisation de la catégorie de « région » elle-même. En effet, l'émergence d'un Institut culturel de Bretagne dont les membres se sont employés, dans la concurrence, à définir une politique culturelle par la mise en place d'une aide régionale à l'édition spécifiquement bretonnante constitue l'un des aspects de la construction sociale et politique de la région Bretagne et de son autonomisation. Aussi, à mesure que le Conseil régional a gagné une autorité sociale, l'ICB s'est-il trouvé dépossédé du pouvoir symbolique de détermination des orientations en matière d'édition. Ainsi, à partir du début des années 2000, les subventions accordées aux maisons d'édition auparavant privilégiées par les dispositifs institués par l'Institut ont considérablement diminuées. La séparation d'une politique publique de l'édition de celle de la langue, décidée par le Conseil régional, a dès lors entraîné un processus de renversement des positions instituées et des représentations jusqu'alors ancrées cherchant à promouvoir « la culture bretonne » et non plus bretonnante.

---

[48] Là où, par exemple, les capitaux scolaires ont fait défaut. Voir Matonti, Frédérique et Franck Poupeau, « Le capital militant. Essai de définition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 5, n° 155, 2004, p. 5–12.

JULIE AUGER

Revitalisation, variation régionale et purisme dans le développement d'un standard littéraire : le cas du picard[1]

1. Introduction

En dépit d'une politique linguistique qui ne reconnaît qu'une seule langue officielle et des efforts des autorités pour favoriser la disparition de ses nombreuses langues régionales, le paysage linguistique de la France contemporaine continue d'être caractérisé par une grande richesse. Même si l'attitude de l'État envers ces langues s'est considérablement améliorée récemment, comme en témoignent l'existence de la Délégation générale à la langue française et aux langues de France et l'inclusion dans la Constitution de l'article 75–1 qui reconnaît la valeur patrimoniale des langues régionales, il convient de constater que toutes ces langues régionales ne bénéficient pas du même niveau de reconnaissance et de vitalité. Par exemple, nul ne serait tenté de nier le statut de langue au basque et, si l'on se fie à nos observations récentes, celui-ci continue d'être transmis au sein des familles et d'être présent dans la vie quotidienne de nombre de Basques. Depuis 1982, de nombreuses sections bilingues ont même été créées, tant dans l'enseignement public que privé (Sarraillet 2009). La situation est tout autre en Picardie linguistique. Dans cette région, qui dépasse largement les frontières de l'ancienne Picardie historique et politique et qui recouvre le Nord et le Pas-de-Calais, une partie de l'Oise et de l'Aisne, de même que les régions de Mons et Tournai en Belgique, on constate une grande incertitude en ce qui concerne l'autonomie du picard face au français, une transmission intergénérationnelle quasi nulle et l'absence de toute reconnaissance officielle au sein des programmes scolaires officiels. Dans un tel contexte, il n'est donc pas étonnant de noter que la moyenne d'âge des locuteurs est fort élevée et que des efforts considérables sont requis pour trouver des individus qui maîtrisent toujours la langue régionale. La décision de l'UNESCO de classer le picard parmi les langues sérieusement menacées (Duriez 2009) nous semble, par conséquent, tout à fait appropriée.

[1] Nous remercions Alain Dawson, Olivier Engelaere et Jean-Luc Vigneux de leur aide dans nos recherches de documents sur le mouvement de revitalisation du picard. Un grand merci, également, à Jean-Luc Vigneux et Micheline Waquet d'avoir accepté de partager les différentes versions du texte analysé dans cet article et répondu à nos nombreuses questions à son sujet.

En dépit d'une situation très difficile, ou peut-être en raison de celle-ci, on assiste en Picardie linguistique à un important mouvement de revitalisation (voir, par exemple, Landrecies 2006, p. 41–46). Depuis une cinquantaine d'années, des individus passionnés ne ménagent pas leurs efforts pour promouvoir la langue et ses manifestations culturelles. Qu'il s'agisse de regroupements d'auteurs organisant régulièrement des séances de lecture de leurs écrits, de musiciens qui interprètent un répertoire traditionnel ou qui en créent un nouveau, de troupes théâtrales et de marionnettes, d'enseignants amateurs ou professionnels qui s'efforcent de transmettre leur langue aux élèves des écoles primaires, collèges et lycées, d'auteurs qui créent de nouvelles œuvres ou traduisent des ouvrages classiques, ou d'éditeurs qui publient livres et revues écrits dans un picard de qualité, tous contribuent à donner au picard une visibilité et une reconnaissance qu'il n'a jamais connues. C'est ainsi, par exemple, que la traduction picarde de *La rentrée scolaire* de la collection Astérix s'est vendue à près de 150 000 copies, que des panneaux annonçant les noms picards de plusieurs villes et villages sont maintenant visibles, que la chaîne Ikea a eu recours au picard dans un panneau annonçant l'ouverture de sa succursale de Hénin-Beaumont en 2007, que *Le Courrier picard* publie, depuis six ans, une édition dont les deux premières et les deux dernières pages sont entièrement traduites en picard, et que le député Pascal Demarthe s'est adressé à l'Assemblée nationale en picard le 19 novembre 2014.

Ce renouveau culturel, qui s'accompagne d'un mouvement littéraire, n'est pas sans soulever de nombreux défis en ce qui concerne la représentation écrite de la langue. Alors que tout écrivain francophone a accès à des dictionnaires, grammaires et autres ouvrages destinés à guider les francophones désireux de s'exprimer en « bon français », de tels ouvrages sont largement absents pour le picard. Au fil du temps, de nombreuses orthographes ont été proposées mais aucune n'a fait l'unanimité, de sorte que plusieurs continuent de se côtoyer dans les écrits contemporains. S'il existe bien de nombreux lexiques et glossaires, tous sont incomplets du fait qu'ils se concentrent sur ce qui distingue le picard du français de référence et ne cherchent pas à recenser la totalité du vocabulaire picard; de plus, tous sont représentatifs d'une variété particulière du picard. Quant à la grammaire, la plus complète est sans doute celle que Haigneré a publiée pour le picard boulonnais à l'aube du XXe siècle. Des grammaires de taille plus modeste ont été publiées par Alcius Ledieu en 1909 pour le village de Démuin en Amiénois et, de façon posthume, par Gaston Vasseur pour le picard du Vimeu. Finalement, les guides Asimil pour le picard et le chtimi publiés par Alain Dawson peuvent guider l'apprentissage d'un apprenant mais sont d'une utilité limitée aux auteurs qui cherchent à déterminer si une certaine construction est bien picarde, si tel participe passé doit s'accorder et autres questions de ce type.

Comment peut-on, dans un contexte de grande variation dialectale et en l'absence d'une norme centralisée, développer une littérature en picard ? Alors que les questions d'orthographe et autres débats linguistiques minent les efforts de certains mouvements de revitalisation, le temps semble avoir favorisé la coexistence et le respect de la diversité chez les picardisants. Ainsi, les messages qui circulent dans la liste de discussion Achteure,[2] qui regroupe des membres de tout le domaine linguistique picard, sont rédigés dans des orthographes différentes et mettent de l'avant nombre de particularités régionales. D'autres exemples de cette acceptation de la variation dialectale se trouvent, par exemple, dans l'ouvrage *Je parle picard* d'Alain Dawson et Pierre Guilgot (2012, p. 21–22) :

(1) À mon des Chtimis...
Matiu : Te n'étos pon à l'école hier ? J'en' t'ai pon vu à la récré.
Cola : Forchémint, os étonme in escursion tout l'jornèe.

(2) À mon d'ches Matcheus d'gueugues... d'Anmiens...
Matiu : Tu n'étoés point à l'école hier ? J'en t'ai point vu à la récré.
Cola : Forchémint, os étoéme in escursion tout l'jornèe.

(3) À mon des Tournaisiens...
Matiu : Te n'étéos po à l'école hier ? J'en t'ai po vu à la récré.
Cola : Forchémint, on étéot in escursion tout l'journée.

Ces trois courts extraits de picard du Nord (1), de l'Amiénois (2) et de Tournai (3) illustrent le fait que la négation verbale s'y exprime de trois façons différentes, *pon*, *point* et *po*, que la deuxième personne du singulier du picard amiénois diffère de celle des autres variétés et que le picard tournaisien a recours au pronom indéfini singulier *on* là où les autres variétés emploient *os,* le pronom de première personne du pluriel. On voit donc clairement les difficultés auxquelles font face éditeurs et auteurs qui visent à dépasser les limites de leur région dialectale et à atteindre un lectorat pan-picard.[3]

Dans cet article, nous examinerons la démarche adoptée par un groupe qui joue un rôle central dans la création d'un mouvement littéraire picard. L'équipe Ch'Lanchron, qui publie depuis 1980 une revue trimestrielle écrite entièrement en picard, de même que des livres, est basée à

---

[2] Achteure. Liste de diffusion [en ligne, consulté le 10/05/2017] : <http://home.nordnet.fr/~oengelaere/achteure/>.

[3] Si l'absence d'études visant à déterminer à quel point les variétés picardes sont mutuellement intelligibles nous empêche de fournir une réponse empirique à cette question, on peut interpréter la distribution pan-régionale de publications en picard, l'existence de concours littéraires regroupant toute la zone picarde, la liste de distribution Achteure et l'affirmation selon laquelle « les variétés parlées en Picardie, dans le Nord-Pas-de-Calais ou en Belgique [sont] largement intercompréhensibles » (Picard, Wikipedia) comme soutenant l'existence d'une telle intelligibilité.

Abbeville, à la frontière des régions du Vimeu et du Ponthieu dans l'ouest du département de la Somme. Si les auteurs de ces deux régions sont particulièrement bien représentés dans leurs publications, une place non négligeable revient à des auteurs originaires d'autres régions picardes. Comme la revue et les livres publiés sont destinés à durer, qu'ils sont expédiés à des abonnés qui représentent l'ensemble du domaine linguistique picard et qu'une priorité de son équipe éditoriale est la publication de textes de qualité dont la lecture est facilitée par l'utilisation d'une orthographe cohérente et appropriée au picard, il est inévitable que des différences entre la norme éditoriale et la pratique de certains auteurs surgissent. Comment de telles divergences sont-elles traitées ? Que révèlent ces traitements à propos du standard littéraire émergent ? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre ici.

2. *Ch'Lanchron*

Ch'Lanchron, qui signifie 'le pissenlit' en picard du Ponthieu et du Vimeu, est une revue trimestrielle rédigée entièrement en picard qui est publiée depuis 1980. Dès son premier numéro, qui fut lancé « pour vir » ('pour voir' en picard) s'il existait un intérêt pour une telle publication, le désir d'ouvrir ses pages à des auteurs de toute la Picardie linguistique est clairement exprimé. Il n'est donc pas étonnant de trouver, à la suite du nom (ou pseudonyme) de l'auteur d'un texte, le lieu où il vit ou dont il est originaire et, depuis 1992, une carte qui rassemble ces informations pour tous les auteurs de chaque numéro.

Dans un article publié en 2003, nous avions donné un premier aperçu de la politique éditoriale de l'équipe Ch'Lanchron en comparant des textes qui existaient dans une version pré-*Ch'Lanchron* avec celle qui en avait été publiée ensuite dans la revue ou en comparant un texte manuscrit avec sa version publiée. Cette analyse nous avait permis de constater, d'une part, un souci d'uniformiser l'orthographe des textes en vue de rendre leur lecture plus facile et, d'autre part, un respect pour les différences régionales comme celles que nous avons décrites ci-dessus. Ainsi, plusieurs corrections orthographiques pouvaient être observées, particulièrement lorsqu'elles avaient pour objectif de rendre la structure linguistique des éléments plus claire, mais les différences phonétiques, morphologiques et syntaxiques étaient maintenues telles quelles. Une telle politique éditoriale préserve la richesse dialectale du picard et permet, par conséquent, aux lecteurs d'entendre les différents accents associés à chaque région picarde.

Notre étude comparative de textes du Vimeu confirme, dans l'ensemble, la pratique éditoriale décrite ci-dessus. Cependant, elle met aussi en évidence certaines interventions dont les conséquences sont plus

profondes que les changements orthographiques que nous avons documentés. Ces modifications, qui sont illustrées en (4), visent toutes un même objectif : remplacer une forme qui est perçue comme française par une forme plus « picarde ». Par exemple, le verbe *étoait't* dans (4b) traduit le fait que la troisième personne du pluriel est audible à l'oral grâce à la prononciation du /tt/ final. En (4d), on constate l'introduction du pronom *il* à la suite du sujet *tout l'monne* pour produire un redoublement du sujet. Cette double expression du sujet, qui distingue le picard du wallon et du français de référence, est perçue par plusieurs comme une caractéristique importante du picard (voir Coveney 2005, p. 103, qui la décrit comme un symbole de l'identité picarde). Finalement le remplacement du *qui* contenu dans la première édition de (4e) par *qu'a* en (4f) est dû au fait que le pronom relatif *qui* est une forme très marginale en picard, où il est remplacé par la conjonction *que* suivie d'un pronom sujet (voir section 3.3 pour une explication de ces changements).

(4) a. *i nn'étoaient chagrinès* (Armel Depoilly, *Contes éd no forni* 1978, p. 3)
b. *i nn'étoait't chagrinès* (Armel Depoilly, *Contes éd no forni* 1998, p. 15)
'ils en étaient chagrinés'
c. *Tout l'monne avouot fini pèr croére...* (Gaston Vasseur, *Viu temps*, p. 98)
d. *Tout l'monne il avouot fini pèr croére* (*Ch'Lanchron* 61:9)
'Tout le monde [il] avait fini par croire'
e. *eune paure pieute martyre qui s'appelouot Noëlle* (*Contes éd no forni* 1978, p. 3)
f. *eune paure pieute martyre qu'a s'applouot Noëlle* (*Contes éd no forni* 1998, p. 15)
'une pauvre petite martyre qui s'appelait Noëlle'

3. *Ech temps d'chu tango* de Micheline Waquet

Nous poursuivons notre analyse de la politique éditoriale de Ch'Lanchron en nous penchant sur le texte *Ech temps d'chu tango* de Micheline Waquet. Nous avons choisi ce texte pour plusieurs raisons. D'une part, parce que la qualité littéraire et linguistique de ce texte a été reconnue par le jury du concours de littérature picarde, qui lui a décerné le premier prix en 2010. D'autre part, en raison du fait que Micheline Waquet présente un parcours linguistique particulier qui se traduit dans son écriture picarde. En effet, elle est née dans le bassin minier de Lens et y a vécu jusqu'à l'âge de 13 ans. Ses parents ne parlaient pas picard, mais ses oncles, qui travaillaient dans les mines, le parlaient. De plus, comme elle a passé les étés de son enfance à Ailly-le-Haut-Clocher dans la Somme, elle a eu l'occasion de se familiariser avec une autre variété de picard. À l'adolescence, sa famille a déménagé à Somain, entre Douai et Valenciennes. Commence alors une longue période pendant laquelle le picard disparaît, ou presque, de sa vie.

Vers le milieu des années 1990, elle s'installe à Ailly-le-Haut-Clocher et cherche à renouer avec la langue de son enfance en s'inscrivant à des cours de picard à l'Université de Picardie et à l'atelier d'expression orale de Françoise Rose de la troupe Chés cabotans d'Amiens. Elle participe de plus depuis plusieurs années aux activités des Picardisants du Ponthieu et du Vimeu. Micheline Waquet est consciente de ces influences diverses et les met à profit dans la rédaction de textes où elle s'efforce de respecter les règles des différentes variétés régionales ; à l'occasion, elle choisit de mélanger ses différentes sources d'inspiration pour créer ce qu'elle appelle son « picard international ». Dans le texte à l'étude ici, les événements inspirés d'événements réels vécus par sa marraine se déroulent à Ailly-le-Haut-Clocher. Notre comparaison de la version soumise pour publication dans la revue et de la version publiée s'enrichit des échanges entre l'auteure et l'éditeur de la revue, ce qui donne un aperçu des négociations qui se sont déroulées en vue de sa publication. Ces trois versions sont illustrées dans (5)-(7) à l'aide des trois premières phrases du texte.

(5) Version soumise par l'auteure
Ale avoait mis s'belle tiote robe ganne fleurachée aveuc des mahons épénis dins l'bos, dégavée pi ersarrée à l'taille jusse éch' qui feut. A la brune, i faisoait coère eine caleur du diabe chu moés d'jouin lo ; ale iroait don à piéds décoeux dins ses sandales éd' toéle blanque qu'ale avoait rindues impeccabes in pressant d'su ch'tube éd' pâte à blantchir.

(6) Version proposée par la revue
Al avoait mis s'belle tiote robe ganne fleurachée aveuc des mahons épénis dins l'bos, dégavée pi rsarrée à l'taille jusse éch qui feut. À la brune, i faisoait coér einne caleur du diabe chu moés d'jouin-lo. Al iroait don à pieds décœux dins ses sandales in toéle blanque qu'al avoait rindues impeccabes in pressant dsu ch'tube éd pâte à blantchir.

(7) Version finale retenue
Al avoait mis s'belle tiote robe ganne fleurachée aveuc des mahons épénis dins l'bos, dégavée pi rsarrée à l'taille jusse éch qui feut. À la brune, i faisoait coér einne caleur du diabe chu moés d'jouin-lo. Al iroait don à pieds décœux dins ses sandales in toéle blanque qu'al avoait rindues impeccabes in pressant dsu ch'tube éd pâte à blantchir.

(8) Traduction française
Elle avait mis sa belle petite robe jaune fleurie de coquelicots [cueillis dans le bois], décolletée et resserrée à la taille juste ce qu'il faut. À la tombée du jour, il faisait encore très chaud ce mois de juin. Elle irait donc pieds nus dans ses sandales de toile blanche, avec un peu de rouge sur ses lèvres et deux beaux peignes en écaille dans ses cheveux. (traduction fournie par Waquet dans *Ch'est in picard ! Textes primés en 2010, Prix de littérature en picard*, p. 15).[4]

---

[4] *Ch'est in picard ! Textes primés en 2010 ; Prix de littérature en picard*. CDRP de l'Académie d'Amiens et Agence pour le picard, 2010.

Comme on peut le constater, les différences entre les trois versions sont minimes dans cet extrait. On n'en trouve en effet que trois. La première concerne la suppression du *e* final dans le pronom *ale* et l'adverbe *coère*. La seconde élimine le *e* au début du mot *ersarrée*. Et la troisième change l'accent grave de *coère* en un accent aigu. De plus, on note que la version finale retenue est identique en tout point à la version proposée par la revue. Toutes minimes soient-elles, ces modifications sont représentatives de la démarche adoptée par les éditeurs de Ch'Lanchron dans la préparation de ce texte. Dans l'espace qui nous est alloué, nous ne serons pas en mesure de discuter tous les changements apportés ; nous illustrerons plutôt les différentes facettes de la politique éditoriale de Ch'Lanchron à l'aide d'exemples tirés de notre comparaison des trois versions du texte et examinerons leur signification pour le développement d'une norme littéraire picarde. Nous discuterons également le rejet d'une modification suggérée par l'équipe éditoriale à l'auteure.

3.1 Changements lexicaux

Étant donné la grande parenté entre le picard et le français, il n'est pas toujours facile de séparer les lexiques des deux langues. De plus, le picard contient souvent plusieurs synonymes, certains étant partagés avec le français, d'autres étant particuliers au picard (par exemple, pour *abattre*, on peut choisir entre *abatte, déjoutcheu* et *trondeleu* ; Vasseur 1998 [1963], p. 701). Peu de changements lexicaux ont été proposés, et acceptés, dans le texte de Waquet mais ceux-ci ont en commun de favoriser une forme plus picarde que le mot rejeté, comme on peut le voir dans les trois exemples du tableau 1.

Version soumise	**Version publiée**
Des fauteuils	Des cadots
Em' tchére Liane	Ém tchote Liane
I feut qu'tu seuches aussi	I feut qu'tu seuches étou

Tableau 1 : changements lexicaux

Puisque, dans les trois cas, le mot inclus dans la version originale, *fauteuil, tchére* et *aussi*, est attesté dans le dictionnaire de Vasseur (1998 [1963]), il semble bien que cette volonté de distancer le picard du français ait joué un rôle dans la décision des éditeurs et de l'auteure. Nous pouvons ajouter à ces exemples le remplacement de la conjonction *et* par la forme *et pi*. Bien que les formes *et, pi* et *et pi* soient toutes recensées dans le dictionnaire de Vasseur, une analyse révèle que l'emploi de *et* est marginal et limité à des

expressions figées telles que *et nmie* 'et demie', *et quart* et *boéne et coeude* 'bonne et chaude'. Ailleurs, on trouve *pi* et *et pi*, avec la forme *pi* favorisée lorsque le mot précédent se termine par une voyelle et *et pi*, lorsqu'il se termine par une consonne (Auger et Wycoff 2015), comme en témoigne le premier et le dernier exemple du tableau 2.

Version soumise	Version publiée
A Liliane et Jean	À Liliane et pi Jean
et j''tainme pusse équ' toute au monne	Et pi j't'ainme pusse éq toute au monne
Suzanne pi Guy	Suzanne et pi Guy

Tableau 2 : la conjonction *et*

3.2 Orthographe et prononciation

Les changements les plus nombreux sont de nature orthographique. De tels changements répondent à deux motivations distinctes : d'une part, fournir une représentation aussi fidèle que possible de la prononciation picarde et, d'autre part, bien refléter la structure grammaticale. Nous présenterons des exemples du premier type dans cette sous-section et du second type dans la suivante. Mais auparavant, nous fournirons une brève description du système orthographique adopté par Ch'Lanchron.

Plusieurs orthographes ont été proposées pour le picard, certaines favorisant une approche phonétique, d'autres une approche analogique qui adapte les conventions françaises à la langue picarde. En l'absence d'un consensus ou d'une imposition par une académie picarde inexistante, celles-ci coexistent. L'orthographe retenue par l'équipe Ch'Lanchron est une orthographe analogique qui facilite l'identification des mots apparentés entre le français et le picard tout en faisant ressortir les différences phonétiques et morphologiques qui distinguent les variétés géographiques. Ainsi, le verbe picard qui correspond au français *était* est noté *étouot*, *étoait*, *étot*, ou *tot* en fonction de la présence ou de l'absence d'une diphtongue dans la deuxième syllabe, de la qualité de cette voyelle et de l'effacement de la voyelle initiale. De même, on a *poére* pour 'poire' et *poaire* pour 'paire' : même si les deux mots sont homophones en picard, leur orthographe respective facilite l'identification de chacun pour les lecteurs connaissant le français. Les principes de cette orthographe sont expliqués dans un court document publié en 1968 par les Picardisants du Ponthieu et du Vimeu et dans un document manuscrit préparé par Jacques Dulphy et Jean-Luc Vigneux en 1987.

Le tableau 3 contient des exemples représentatifs des principales corrections orthographiques qui visent à mieux représenter la prononciation

du picard tout en maintenant ce lien analogique avec l'orthographe française.

Version soumise	**Version publiée**
Ale	Al
Coère	Coér
Père	Pére
Comme	Conme
Eine	Einne
Résultat	Résultot
S'déclération	S'déclaration
Serviche	Service

Tableau 3: orthographe et prononciation

Ainsi, le retrait du *e* final dans *coère* et dans *ale* rend compte du fait que le picard ne prononce jamais de schwa dans ces mots. Tel est aussi le cas de mots comme *pére, conme* et *einne*, où son maintien peut sembler quelque peu incohérent. Dans ces cas, le maintien du *e* est attribué à l'analogie avec le français, d'une part, et au fait que des graphies comme *conm* et *einn* paraîtraient étranges à un lecteur familiarisé avec l'orthographe française. Une autre remarque doit être faite concernant la conversion du premier *m* dans *comme* en un *n* et l'introduction d'un second *n* dans *eine* : dans les deux cas, on cherche à témoigner du fait que les voyelles picardes sont nasalisées quand elles précèdent une consonne nasale (Dow 2015). Enfin, les exemples *déclaration* et *service*, où l'on obtient une forme en apparence plus française que la forme de la version soumise, corrigent des formes hyperpicardes. S'il est vrai que l'on trouve souvent *é* devant *r* là où le français contient un *a* (par exemple, *canérd* 'canard' et *pérler* 'parler'), *déclaration* n'est pas un mot soumis à cette règle. De même, si les *ch* picards correspondent souvent à des *s/c* français (par exemple, ***ch***o 'ça', ***ch***ire 'cire' et *connoai**ch**ez* 'connaissez'), *service* n'appartient pas à cette catégorie.

Contrairement à ce que prétend un Lorrain interviewé par Mougin (1991) qui dit que le patois n'a pas de grammaire, le picard a, bien sûr, une grammaire. S'il ne possède pas certaines distinctions propres au français de référence, on y trouve par ailleurs des subtilités qui manquent à ce dernier. Un autre rôle de l'orthographe prônée par l'équipe Ch'Lanchron est de mettre en évidence cette grammaire. Ainsi, de nombreuses corrections éditoriales consistent à introduire ou déplacer des apostrophes, à introduire ou supprimer des espaces, dans le but de mieux refléter la structure grammaticale du picard.

L'utilisation excessive de l'apostrophe est fréquente dans les tentatives de transcription des langues ou variétés dépourvues d'une orthographe bien établie (voir, par exemple *bus'ness* pour *business* et *clo'es* pour *clothes* en anglais ; Bowdre 1982). Celle-ci sert entre autres à représenter l'absence d'un son (par exemple : *d'main* pour 'demain'). Si cette pratique facilite peut-être la lecture en favorisant l'identification des mots apparentés, elle a le désavantage de laisser penser que la variété minoritaire serait dérivée de la variété dominante. De plus, elle suggère parfois l'effacement de sons qui ne sont jamais prononcés dans cette variété. Par exemple, comme *samdi* n'est jamais prononcé [samedi] ou [saməɗi] en picard du Vimeu et du Ponthieu, l'apostrophe a été retirée de l'orthographe *sam'di* du texte original dans la version publiée. De même pour *d'su* 'dessus' et *prév'nu* 'prévenu', qui sont devenus *dsu* et *prévnu*.

Si certaines apostrophes sont effacées, d'autres sont, au contraire, introduites. Une telle introduction sert souvent à mieux refléter la structure grammaticale d'un syntagme. Par exemple, si *ch' comptoér dél boutique* marque bien que *ch'* est l'article défini et donc autonome par rapport à *comptoér*, la forme *dél* masque le fait qu'on y trouve deux morphèmes : la préposition *d* et l'article *él*. Conséquemment, l'orthographe *d'él boutique* a été proposée et acceptée. De même, pour bien refléter la présence du pronom réflexif dans *moneuse éd' savoér montrée faibe* 'honteuse de s'être montrée faible', une apostrophe est ajoutée dans *s'avoér*.

Comme le français, le picard possède plusieurs mots grammaticaux très courts qui se combinent en structures complexes et pour lesquels il n'est pas toujours facile de décider où se situent les frontières de mots. Le phénomène de la liaison ajoute à la difficulté. Par exemple, si l'on dit [ilɔ̃døfjy], doit-on écrire *i l'ont deux fius* 'ils ont deux fils' ou *il ont deux fius* ? Plusieurs des corrections proposées et acceptées visent la présence et l'emplacement d'espaces qui reflètent mal les frontières morphémiques du picard. Dans l'exemple ci-dessus, comme il s'agit de la forme prévocalique du pronom de troisième personne du pluriel et non de la séquence *i* suivi du pronom *l'* 'ils l'ont', l'orthographe proposée et adoptée est *il ont*. De

même, pour mettre en évidence que le [z] qui est prononcé dans *o z'étoémes* 'nous étions' est dû au fait que *oz* est la version prévocalique du pronom de première personne du pluriel, la version publiée est *oz étoéme*. L'existence de ces formes prévocaliques soulève une question particulière dans les cas où l'on entend des formes géminées (c'est-à-dire des versions plus longues) des consonnes [l] et [z], comme c'est le cas dans *il l'attindoait* 'il l'attendait' et *ch'l'hernue qu'az z'o rindus à eux* 'l'orage qui les a ramenés à la réalité'. Puisque les pronoms faibles *l* et *z* ont des prononciations géminées en position intervocalique même en l'absence d'un [l] ou [z] précédent (par exemple, *s'in aller ll'értreuver* 'aller le retrouver' et *einne caleur point eurdinaire a zz'o intorsillés* 'une chaleur pas ordinaire les a entortillés'), il est clair que ces prononciations géminées sont liées aux pronoms objets eux-mêmes et ne résultent pas de la combinaison du pronom sujet et du pronom objet. Conséquemment, l'orthographe retenue pour ces exemples est *i ll'attindoait* et *a zz'o rindus*. Le même raisonnement qui a conduit à l'adoption des orthographes *il* et *oz* est applicable aux déterminants *(é)chl* et *(é)sn*. Puisque le premier est la forme prévocalique de l'article défini singulier et le second, celle du possessif de troisième personne du singulier (Vasseur 1996), *éch l'ancien* 'l'ancien' devient *échl ancien* et *s'nattrintchillage éd tchuisine* 'ses ustensiles' est corrigé en *sn'attrintchillage*.

Une correction particulièrement fréquente dans le texte de Waquet peut sembler contre-intuitive. En effet, pourquoi remplacer *qui* par *qu'i* dans *li qui n'éfzoait* 'lui qui ne faisait' ou *ch'ti qui s'délomme* 'celui qui se dénomme' ? La réponse à cette question se trouve dans les relatives où le référent de *qui* n'est pas un nom masculin singulier et celles où le mot qui suit le pronom relatif commence par une voyelle. Dans ces cas, on voit clairement que le picard n'utilise pas le relatif *qui*, mais plutôt la conjonction *qu* suivie d'un pronom sujet faible. Cet usage est illustré en (9) et (10) ci-dessous. De même, cette séquence *qu* + pronom sujet se retrouve dans les incises, tel qu'illustré en (11), ce qui a amené les éditeurs à corriger *Qui pinsioétté chés gins* par *qu'is pinsoétté chés gins* 'qu'ils pensaient les gens'.

(9) *chol boule éd cristal qu'al s'balonchoait à ch'plafond d'éch bal* (p. 14)
'la boule de cristal qu'elle [=qui] se balançait au plafond du bal'

(10) *ch'pélérinage éd Monfliéres qu'il o liu l'tchinze eut* (p. 17)
'le pèlerinage de Monflières qu'il a lieu le quinze août'

(11) *qu'il o répondu Jacques.* (p. 16)

Mais pourquoi le picard n'utilise-t-il pas le pronom relatif sujet comme le fait le français ? La réponse tient au fait que le pronom sujet faible remplit des fonctions différentes dans les deux langues. Si celui-ci constitue un véritable sujet syntaxique en français de référence, de sorte que l'on peut

dire *Marie vient me voir* et *Elle vient me voir*, mais pas **Marie elle vient me voir*,[5] la situation est toute autre en picard. En effet, dans cette langue, **Marie vient m' voér* est marginal et considéré par plusieurs picardisants et linguistes comme étant agrammatical. Par exemple, Vasseur (1996, p. 61) souligne que tout sujet lexical est repris par un pronom. Il faut donc dire *Marie a vient m' voér* parce que le *a* 'elle' picard ne constitue pas un sujet syntaxique mais plutôt une marque d'accord verbal qui doit être présente sur tout verbe conjugué à la troisième personne du singulier (Auger 2003).

L'analyse du texte de Micheline Waquet démontre la prévalence de la double expression du sujet. Quelques exemples sont fournis en (12)–(14). Dans ce texte, seules deux propositions contiennent un sujet lexical non redoublé par un pronom sujet. Il n'est donc pas surprenant que ces deux propositions aient fait l'objet d'une correction, comme on peut le voir en (15)–(16). Cette correction est d'autant moins surprenante que le redoublement du sujet possède une forte saillance au sein de la population locale, comme nous l'avons constaté ci-dessus.

(12) *Liane ale n'étoait point comme o*
'Liane [elle] n'était pas comme ça'

(13) *chés jonnes filles ale éfzoéttent pusse ou moins tapisserie*
'les jeunes filles [elles] faisaient plus ou moins tapisserie'

(14) *Quant' chés jonnes gins il ont rapassé dins ch'bal*
'Quand les jeunes gens [ils] sont revenus au bal'

(15) *Eine tiote brise éfzoait frincholer* (version soumise)

(16) *Einne tiote brise al éfzoait frincholer* (version publiée)
'Une petite brise [elle] faisait frissonner'

3.4 Autres corrections grammaticales

La section précédente met en évidence une différence syntaxique importante entre le picard et le français de référence : la réanalyse des pronoms sujets faibles, ce qui explique la cooccurrence de ces pronoms avec les sujets lexicaux et leur présence dans les relatives dont l'antécédent est le sujet du verbe. Dans cette section, nous examinerons brièvement deux autres constructions qui distinguent le picard et le français : l'utilisation du conditionnel dans les propositions en *si* et la généralisation de l'auxiliaire *avoir*. Si ces formes sont attestées en français familier, elles

[5] Cette double expression du sujet est cependant fréquente en français familier ; voir, par exemple, Auger (1994) et Culbertson (2010), de même que Palasis (2015) pour des données sur le parler des jeunes enfants d'âge préscolaire.

sont fortement combattues par les enseignants et autres défenseurs du « bon français ». Comme nous le verrons, le « bon picard » favorise, quant à lui, précisément l'usage de ces formes condamnées. En effet, si l'on considère les remarques prescriptives formulées à l'égard de pratiques considérées comme fautives (voir ci-dessous), le fait que ces formes condamnées en français sont favorisées dans le parler, et surtout l'écrit, des auteurs picardisants (Auger 2003), de même que la pratique éditoriale qui les insère dans les textes dont elles sont absentes, on voit émerger un standard littéraire qui favorise des formes perçues comme étant picardes et dans lequel des traces de purisme peuvent être décelées.

Une caractéristique centrale de la linguistique est sa position descriptive plutôt que prescriptive. La grammaire de Gaston Vasseur est, dans sa presque totalité, fidèle à cette perspective. C'est peut-être ce qui rend l'entorse observée dans la description des phrases hypothétiques si frappante. En effet, après avoir relevé l'emploi du conditionnel en proposition subordonnée et contrasté cet usage à celui du français, Vasseur écrit « Aussi, l'Escarbotinois Fernand Poidevin, écrivain patoisant, commet-il une faute caractérisée lorsqu'il écrit : mi si j'étois d'vous... si t'étois à m place » (Vasseur 1996, p. 81). Étant donné cette sortie de Vasseur et l'énergie dépensée par instituteurs et professeurs pour corriger ces *si j'aurais*, il n'est pas étonnant que les deux propositions dans lesquelles se sont glissés des imparfaits aient été corrigées dans la version publiée. Un exemple en est donné en (17)-(18).

(17) *Comme si qu'i trachoait à l'aperchuvoér* (version soumise)

(18) *Conme si qu'i trachroait à l'apérchuvoér* (version publiée)
'comme s'il cherchait à l'apercevoir'

Alors que tout enfant francophone doit apprendre que certains verbes intransitifs et les verbes réflexifs sont conjugués avec *être* plutôt qu'*avoir*, en picard, « [l]e verbe **avoir** est le seul auxiliaire usité dans la conjugaison de tous les verbes » (Vasseur 1996, p. 79). C'est sur ce point que la version soumise par Micheline Waquet se distingue le plus clairement de la norme décrite, car on y observe un emploi fréquent de l'auxiliaire *être*. Si plusieurs emplois sont corrigés, comme on le voit dans le tableau 4, il existe une importante exception à ces corrections : les verbes réflexifs conjugués à la troisième personne du pluriel. Comme Auger et Villeneuve (sous presse) l'ont démontré, la démarche éditoriale de Ch'Lanchron est tout à fait conforme à l'usage en cours chez les Picardisants : le recours à l'auxiliaire *avoér* est en train de s'imposer dans la norme littéraire, sauf avec les verbes réflexifs de troisième personne du pluriel qui font usage du pronom *s'*.

Version soumise	Version publiée
Ale s'est meume édmandé	Al s'a meume édmandé
I sont tcheus tout duchemint	Is ont tcheus tout duchmint
J'ém' su foait ramaliner	J'm'ai foait ramaliner
I sé sont r'béyés	I sé sont rbéyés
Leus mains ale sé sont agrippées	Leus mains al sé sont agrippées

Tableau 4 : auxiliaires

3.5 Changement refusé

Selon Vasseur (1996, p. 32), la troisième personne du pluriel neutralise l'opposition de genre et ne comporte qu'un seul pronom sujet : *il* et sa version préconsonantale *i*. Cette neutralisation est remise en question par certains Picardisants contemporains qui y voient une pratique sexiste et préfèrent utiliser une forme féminine *al.* Micheline Waquet fait partie de ces Picardisants. Ainsi, elle écrit *leus mains al sé sont agrippées... leus bouques al sé sont rjointes...* Et elle rejette la suggestion des éditeurs d'y substituer le pronom masculin *i*. Si l'emploi d'un *al* pluriel est attesté de façon minoritaire dans des textes picards plus anciens et ne constitue donc pas une innovation, cette prise de position en sa faveur et son utilisation par certains Picardisants démontre la capacité du picard à évoluer avec son temps.

4. Conclusion

La norme littéraire du picard dans *Ch'Lanchron* favorise la distanciation du français et met en valeur la variation régionale à l'intérieur du picard. C'est la conclusion à laquelle nous en étions arrivée dans notre article de 2003 où nous comparions des textes publiés dans la revue avec des versions pré-Ch'Lanchron de ces mêmes textes. Le présent article adopte une démarche semblable dans l'analyse d'un seul texte pour lequel nous disposons de trois versions : la version soumise, les révisions suggérées par les éditeurs et la version publiée. Cette analyse plus détaillée confirme la stabilité de la politique éditoriale de Ch'Lanchron mais permet d'y ajouter certaines précisions. On constate, par exemple, que l'orthographe adoptée vise à rendre la structure grammaticale de la langue plus transparente en marquant bien les frontières morphémiques. Une volonté claire de promouvoir des formes lexicales et grammaticales distinctes de celles du français de référence explique plusieurs corrections. Par contre, il convient de

constater que le standard littéraire qui est proposé est fortement ancré dans la langue parlée et écrite par les Picardisants. Ce constat est illustré par les données sur les auxiliaires, qui démontrent que l'usage d'*avoér* affecte les différentes personnes dans des proportions différentes. Enfin, l'utilisation de *al* comme forme féminine du pronom sujet de troisième personne du pluriel témoigne de l'ouverture de cette norme en développement aux innovations des locuteurs et des auteurs.

Une étude linguistique de textes écrits dans une langue qui a été essentiellement orale pendant des siècles a de quoi surprendre.[6] D'aucuns pourraient même être tentés de remettre en question l'authenticité de ce type de données. Pourtant, une telle étude nous apparaît d'une très grande importance. En effet, le picard subit un déclin certain au sein de la population, ce qui affecte profondément sa transmission et les conditions de son utilisation. Alors que cette langue était l'outil de communication primaire au sein des villages et de plusieurs quartiers urbains populaires, qui constituaient souvent des communautés linguistiques dans lesquelles des liens étroits unissaient les membres, elle n'est plus guère utilisée dans la vie quotidienne. Son utilisation est aujourd'hui fortement liée à des communautés de pratique centrées sur la reconnaissance et la promotion de la langue et de la culture picarde. Il en résulte une importance accrue de son utilisation écrite et des contacts avec des locuteurs de variétés géographiques différentes. De plus, comme la transmission du picard aux jeunes générations se fait de moins en moins en contexte familial et de plus en plus en contexte scolaire, force est de constater l'importance de la norme littéraire émergente dans cette transmission de la langue. Pour toutes ces raisons, il est donc essentiel de se pencher sur le picard écrit pour bien comprendre dans quelle mesure il reflète le picard tel qu'il est, ou a été, parlé par les Picardisants mais aussi les transformations qu'il subit en réponse aux changements décrits ci-dessus. L'analyse présentée ici apporte des éléments de réponse à ces questions mais elle ouvre surtout la porte à des études plus poussées sur les différentes manifestations écrites du picard.

---

6 Voir Éloy (1997, p. 57) à propos du fait que ce qu'on appelle parfois le picard ancien n'était en fait qu'une *scripta picarde* qui ne peut être considérée comme un dialecte au sens moderne. Selon Carton (2001), la littérature dialectale picarde débute réellement au XVIIe siècle. Il convient cependant de constater que même si cette littérature picarde a connu un certain succès et apporté la célébrité à certains auteurs, le rôle de l'écrit a longtemps été relativement marginal.

Références

----, *Ch'est in picard ! Textes primés en 2010 ; Prix de littérature en picard*, Amiens, CRDP de l'Académie d'Amiens et Agence pour le picard, 2010.

----, Picard, Wikipedia [en ligne, consulté le 15/01/2017] : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Picard#Diff.C3.A9rences_entre_picard_du_sud_et_picard_du_nord>

Auger, Julie, « The development of a literary standard : The case of Picard in Vimeu-Ponthier, France », in : Joseph, Brian, Johanna DeStafano, Neil G. Jacobs et Ilse Lehiste (dir.), *When Languages Collide : Perspectives on Language Conflict, Language Competition, and Language Coexistence*, Columbus, OH, Ohio State University Press, 2003, p. 141–164.

Auger, Julie, « Le redoublement des sujets en picard », *Journal of French Language Studies* n° 13, 3/2003, p. 381–404.

Auger, Julie et Anne-José Villeneuve, « Looking at contemporary Picard from different angles : The relevance of variationist methods for the analysis of European minority languages », *Revue canadienne de linguistique*, sous presse.

Auger, Julie et Jake Wycoff, « How many *and*s in Picard? », in : Torgersen, Eivind, Stian Hårstad, Brit Mæhlum et Unn Røyneland (dir.), *Language Variation – European Perspectives V. Selected papers from the Seventh International Conference on Language Variation in Europe (ICLaVE 7), Trondheim, June 2013*. Amsterdam, Benjamins, 2015, p. 17–30.

Bowdre, Paul H. Jr., « Eye dialect as a problem in graphics », *Visible Language* n° 16, 2/1982, p. 177–183.

Carton, Fernand, « La littérature dialectale à Lille au XVIIIe siècle », *Bibliothèque de l'École des chartes* 159/2001, p. 69–91.

Coveney, Aidan, « Subject doubling in spoken French : A sociolinguistic approach », *The French Review*, n° 79, 1/2005, p. 96–111.

Culbertson, Jennifer, « Convergent evidence for categorial change in French : From subject clitic to agreement marker », *Language* n° 86, 1/2010, p. 85–132.

Dawson, Alain, *Guide de conversation picard de poche*, Paris, Asimil, 2010.

Dawson, Alain, *Guide de conversation chtimi de poche*, Paris, Asimil, 2011.

Dawson, Alain et Pierre Guilgot, *Je parle picard ; J'pale picard, j'm'edvise in picard*, Amiens, Agence pour le picard, 2012.

Depoilly, Armel, *Contes éd no forni,* Eu, Imprimerie Messager Eudois, 1978.

Depoilly, Armel, *Contes éd no forni*, Abbeville, Ch'Lanchron, 1998.

Dow, Michael, *Contrast and Markedness among Nasal(ized) Vowels : A Phonetic-Phonological Study of French and Vimeu Picard*, thèse de doctorat, Indiana University, 2015.

Dulphy, Jacques et Jean-Luc Vigneux, « Orthographe du picard », manuscrit, Abbeville, 1987.

Duriez, Isabelle, « Seriously speaking : What is Ch'ti ? », *The UNESCO Courier,* n° 2/2009, p. 8–9.

Éloy, Jean-Michel, *La constitution du picard : une approche de la notion de langue*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1997.

Haigneré, Daniel, *Le patois boulonnais comparé avec les patois du nord de la France ; Introduction, phonologie, grammaire*, Paris, A. Picard, 1901.

Landrecies, Jacques, *La littérature patoisante*, Lille, La Voix du Nord, 2006.

Ledieu, Alcius, *Petite grammaire du patois picard*, Dunkerque, Imprimerie Paul Michel, 1909.

Mougin, Sylvie, « La conscience linguistique en Lorraine romane », in : Martel, Claude (dir.), *Les Français et leurs langages*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1991, p. 85–98.

Palasis, Katerina, « Subject clitics and preverbal negation in European French : Variation, acquisition, diatopy and diachrony », *Lingua* 161/2015, p. 125–143.

Picardisants du Ponthieu et du Vimeu, *L'orthographe picarde ; principes généraux et règles pratiques établis par les Picardisants du Ponthieu et du Vimeu*, Abbeville, Imprimerie Lafosse, 1968.

Sarraillet, Jakes, « La langue basque dans l'enseignement », *Tréma* n°31/2009, p. 47–55.

Vasseur, Gaston, *Dictionnaire des parlers picards du Vimeu (Somme) avec considération spéciale du dialecte de Nibas*, SIDES, 1998 [1963].

Vasseur, Gaston, *Histoéres du viu temps*, Abbeville, Imprimerie Lafosse, 1969.

Vasseur, Gaston, *Grammaire des parlers picards du Vimeu (Somme) : avec considération spéciale du dialecte de Nibas*, Abbeville, F. Paillart, 1996.

Waquet, Micheline, « Ech temps d'chu tango », *Ch'Lanchron*, 121/2010, p. 13–20.

ALAIN DAWSON

L'invention du picard chez Ivar Ch'Vavar. La recherche de la langue authentique comme *logothesis*

Introduction

Le choix d'une langue régionale comme langue d'écriture peut naturellement sembler s'inscrire dans une démarche de défense et illustration de cette langue. L'écrivain serait désireux de revenir à un état antérieur où la « langue du peuple » n'était pas encore occultée par la langue dominante (langue nationale ou autre), notamment dans les fonctions de prestige comme la littérature. La recherche de l'authenticité serait ainsi une motivation essentielle pour l'usage d'une langue régionale (et plus généralement d'une langue minorée) dans une œuvre littéraire.

Nous voudrions défendre ici un autre point de vue. Il nous semble possible que, parfois, sous prétexte d'authenticité, des auteurs s'inventent une langue nouvelle, dans un acte que nous proposons de nommer *logothesis* ou logothèse – reprenant un terme que Louis-Jean Calvet (1987) avait en son temps emprunté à Roland Barthes (1971). Nous illustrerons cette thèse au travers de l'œuvre en picard du poète Ivar Ch'Vavar.

Après une brève présentation du poète et de la manière dont il aborde lui-même le thème de l'invention de la langue, nous proposerons de rattacher son travail à celui des « fous du langage » dont traite Marina Yaguello (1984) en détaillant notre proposition de reprise du concept barthésien de *logothesis*. Nous étendrons enfin notre analyse à d'autres auteurs picards, avant de conclure sur la possibilité de la généraliser à d'autres langues et littératures régionales et/ou minorées.

1. L'invention du picard chez Ivar Ch'Vavar

Le poète Ivar Ch'Vavar (Ivar « le crabe ») occupe une place à part dans la littérature picarde. Né en 1951 à Berck (Pas-de-Calais), il vit aujourd'hui à Amiens (Somme). Depuis les années 1970, il poursuit un ambitieux projet poétique, en français et en picard. Son travail de poète a été salué par Yves Bonnefoy, entre autres (voir [PC] dans les références bibliographiques). Son écriture s'ancre dans la culture populaire mais s'autorise l'exploration de tous les possibles, dans sa forme comme dans son contenu. Ivar Ch'Vavar n'hésite pas à créer des formes nouvelles : le vers arithmonyme,

le vers justifié (où, respectivement, les mots et les lettres remplacent le pied comme unité de mesure). Il est aussi traducteur en picard (Alain-Fournier, Shakespeare, Rimbaud, Emily Dickinson...), éditeur de revues (*L'Invention de la Picardie*, *Le Jardin ouvrier*, *L'Enfance*, *Kminchmint*), et, sous le nom de Pierre Ivart, auteur de monographies sur des écrivains picardisants (Louis Seurvat, Emmanuel Bourgeois) et co-auteur, pour la période moderne, de l'anthologie de la littérature picarde *La forêt invisible* (Darras 1985). Mentionnons enfin qu'Ivar est connu pour écrire sous de nombreux hétéronymes, dont plus d'une centaine sont recensés dans *Plein Chant*.

L'« invention du picard » que nous évoquons à propos d'Ivar Ch'Vavar fait directement référence à la mythique revue *L'Invention de la Picardie / L'Invincion del Picardie* qu'il a publiée entre 1986 et 1995 (6 numéros). Invention de la Picardie, invention du picard, les deux, chez lui, sont indissociables. Dans le numéro de la revue *Plein Chant* consacré à Ivar, Pierre Garnier écrit : « Le picard de Ch'Vavar ne lui est pas donné tout prêt comme lui est donné le français : il suppose pour chaque poème l'"invention" de la matière, de la langue et de la Picardie » (Garnier 2005, p. 83).

Dans un texte écrit en 1984 et publié en introduction du numéro 1 de *L'Invention de la Picardie*, « Pour en finir avec la Picardie », Ivar joue avec le double sens du mot « invention » :

> Enfin, bref, assez parlé de la Picardie. Si elle n'existe pas, soyons ses inventeurs, et qu'on en finisse. Et si elle existe déjà – ce dont personne ne paraît convaincu –, soyons encore ses inventeurs, mais en prenant le mot dans son autre sens : soyons ses re-découvreurs. (p. 6)

En ce qui concerne la langue picarde proprement dite, les intentions d'Ivar ne souffrent aucune ambiguïté. Dans l'une de ses toutes premières œuvres, *Kémin d'krèq*, co-signée par Flip-Donald Tÿètdégvau alias Konrad Schmitt, publiée en 1978 en Belgique, Ivar livre son programme linguistique :

> On nous reprochera probablement surtout le fait que notre langue, écrite ou parlée [...], ne ressemble immédiatement à rien, ne rappelle rien de connu. Écrit, ce sera du letton ou de l'islandais (il se trouve encore des gens qui, écrivant en picard, refusent d'utiliser le k ou le w en prétextant que ce ne sont pas des lettres latines !) ; parlé, ce sera du charabia... Nous répondrons à ces puristes que nous recréons le picard. Nous en prenons le droit parce qu'il est mort, le picard du 19e siècle est mort. Le picard d'aujourd'hui est à inventer. C'est ce que nous faisons. (Ivar Ch'Vavar et Tÿètdégvau 1978, p. 58)

Toujours dans le n° 1 de *L'Invention*, en introduction à sa traduction de cinq poèmes d'Emily Dickinson :

> Le picard qu'on lira ici n'existe pas (n'existe qu'ici). C'est une langue artificielle, qui prend au lexique et aux phonétismes de plusieurs sous-dialectes, une langue expérimentale. [...] Le picard est mort, du moins celui de nos « tayons ». Quant à celui de nos petits-neveux, si nous voulons qu'il existe un jour, il me paraît urgent de commencer à l'inventer. (p. 24 ; mots soulignés par l'auteur).

Si, comme l'écrit Jacques Landrecies dans *Plein Chant*, Ivar « a la volonté de réhabiliter le picard, de lui conférer une indispensable dignité littéraire » (Landrecies 2005, p. 111), ce programme n'épuise pas son travail sur la langue. Pierre Garnier saisit certainement mieux son essence : *se donner une langue* pour créer son œuvre poétique.

La langue d'Ivar Ch'Vavar a évolué entre ses premiers écrits avec Konrad Schmitt (*Kémin d'krèq*) et ses œuvres plus récentes. D'un picard délocalisé, supra-dialectal, Ivar est passé à un picard relocalisé, et même multi-localisé puisqu'il est capable de *choisir* sa localisation : démarche qualifiée par Jacques Landrecies d'« ahurissante aux yeux des puristes » mais qui a le mérite de « cisaille[r] cette consubstantialité entre production picarde et lieu d'origine » (Landrecies 2005, p. 115). Ainsi, le poème *Ichi leu,* publié une première fois dans *Source picarde. Hommage à René Debrie* en 1992 (réédition Les Vanneaux en 2009), se présente-t-il comme un « poème en picard de Wailly-Beaucamp ».[1]

Le parler berckois, qu'Ivar a réappris, lui paraît la langue nécessaire de certains textes. Plus marginalement, il a aussi écrit dans le parler de Buire-le-Sec et celui du plateau de Crécy (Landrecies 2005).

Pour permettre au lecteur de goûter la langue d'Ivar, voici un bref extrait de sa traduction des *Lamentations de la vieille femme de Beare* (en picard : *Chés délamintries d'ché'v vièle fènme ed Beare*), texte anonyme irlandais du VIIIe ou IXe siècle, qui s'appuie sur la version française de Jean-Yves Bériou et Martine Joulia ; cette traduction, accompagnée de la version originale et de la version française, a été publiée dans la revue *Le Jardin ouvrier* en 2000–2001.

> Vlaù l'èbe pour mi, conme pour é'm mér ;
> m'vie a 'rdéquind, tout gannissante ;

---

[1] Ce choix de localisation est expliqué par Smirnova en préambule à son analyse du poème : « En premier lieu, René Debrie, en collaboration avec Paul Louvet, avait écrit en 1977 l'un de ses premiers lexiques picards, consacré justement à cette variété. En second lieu, Ivar Ch'Vavar avait lui-même vécu dans ce village entre l'âge de 7 et 14 ans et il lui en était resté des souvenirs très agréables. C'est là qu'il avait composé ses premiers poèmes ; et c'est à la bibliothèque de Wailly-Beaucamp qu'il avait découvert les grands classiques de la littérature mondiale » (Smirnova 2012, p. 53 ; traduit par nos soins).

à mi i në m'rèsse fo qu'à brére,
Li, ferdju, i avainche su s'proè-ye.

Jusant me vient, comme à la mer ;
ma vie reflue, en jaunissant ;
je peux pleurer, je peux pleurer,
Lui, joyeux, s'avance vers sa proie.

Cette langue présente trois caractéristiques saillantes :

- Une base phonétique berckoise, intermédiaire entre les parlers de l'Artois et ceux du Vimeu-Ponthieu : diphtongaison des voyelles finales, assimilation régressive du /l/ de l'article défini, arrondissement et fermeture de la voyelle basse /a/ en [o].
- Enrichissement lexical grâce à des mots et expressions issus d'autres régions (dans ce court extrait, le verbe *'rdéquind* et la conjonction *fo qu'* sont typiquement valenciennois).
- Un système orthographique très personnel, « conçu premièrement pour doter notre langue d'un aspect visuel propre, au contraire de l'orthographe "petit frère", imitée du français, qui lui confère inévitablement une allure de patois et accrédite l'idée reçue selon laquelle le picard serait du "français déformé" » (Ivar Ch'Vavar 1999, p. 59).

Cette graphie, au demeurant, est destinée à faciliter la transition vers les autres variétés du picard et à inscrire ainsi dans la lettre l'homogénéité dialectale du picard qu'Ivar entend affirmer en même temps que son caractère polynomique. C'est ainsi qu'on peut interpréter, par exemple, le graphème « aù » dans « vlaù » (voilà), notant tout à la fois une réalisation semi-fermée-arrondie [o] et la correspondance avec une réalisation basse, également possible, [vlɑ].

2. Les fous du picard

Comme inventeur de sa langue poétique, Ivar rejoint la vaste cohorte des « fous du langage », catégorie proposée par Marina Yaguello (voir Yaguello 1984). Elle désigne sous ce vocable ces rêveurs du langage que sont, entre autres, les inventeurs de langues imaginaires situées dans des époques reculées ou des planètes lointaines, et de langues utopiques que parleront les sociétés idéales de l'avenir ; les chercheurs d'une langue primitive, « adamique », mère de toutes les autres ; les créateurs de langues artificielles à vocation internationale (espéranto, volapük...) ; des spirites qui entendent des langues des autres mondes ; les pentecôtistes qui « parlent en langues » (glossolalie ou xénolalie religieuse) ; les philosophes, comme Descartes ou Leibnitz, qui rêvent à une langue parfaite ; les lin-

guistes comme Marr et sa folle entreprise de reconstituer l'origine des langues et leur évolution...

Certaines descriptions de Yaguello font irrémédiablement penser, sinon à Ivar, du moins à certains « inventeurs du picard » que nous évoquerons plus loin :

> L'inventeur de langue est un amateur, au double sens du terme : amoureux du langage et des langues, il ne connaît rien à la science du langage. Mais il y a avant tout chez lui une préoccupation de nature esthétique : le désir de produire un tout, une totalité, un ensemble clos mais exhaustif. [...] Malheureusement, chaque fois qu'il sort de son cabinet de travail pour affronter le public, il se trouve en butte aux rivalités, aux jalousies, aux critiques, aux luttes de clans qui marquent l'histoire de la langue universelle... (Yaguello 1984, p. 36)

Dans *Cadavre grand m'a raconté* (3e édition 2015, p. 272–277), Ivar nous donne, sous une forme cryptée, un aperçu de son programme logothétique, à travers l'un de ses innombrables hétéronymes : Viviane Lenglacé. La tentation glossolalique y est transparente, et ce fragment de « poésie des fous et des crétins dans le Nord de la France » fait littéralement écho aux « fous du langage » de Yaguello. Citons, par exemple, quelques éléments de la (fausse) biographie de « Lenglacé » :

- (après 1977) « Elle s'intéresse par ailleurs au picard, et à de nombreuses autres langues : afrikaner, frison, magyar, laotien, gaélique, lituanien, kim, malgache... (la liste complète serait longue). »
- (après 1998) « Elle ne reprendra jamais l'enseignement et va désormais se consacrer, dans la minuscule maison qu'elle a achetée dans le quartier Saint-Leu, à l'élaboration de langues imaginaires, comme le parallélopicard, dont nous donnons un exemple ci-dessous. »

Voici la « note » introductive au « projet de conférence », ou *« wùlpzölü sztrâtz »* attribuée à « Lenglacé » :

> Parmi les langues que j'ai découvertes, au fond des bibliothèques atopiques et uchroniques que j'ai visitées, je voudrais vous révéler aujourd'hui le parallélopicard. En réalité, c'est le nom que les hyperlinguistes lui donnent, car cette langue n'a pas de nom pour se désigner elle-même. Le parallélopicard s'est développé « parallèlement », donc, au picard, dans un monde parallèle au nôtre. [...] Le picard, comme ici à Amiens vous le savez bien, est un dialecte « jumeau » du français, et qui faillit bien devenir une langue à part entière [...]. Beaucoup d'idiomes inaboutis pourtant ont une autre histoire dans les mondes parallèles [...].

Ivar-Lenglacé a réussi à composer une page complète (deux textes) en « parallélopicard » dont voici un très bref échantillon :

> Ennòuktu. Sztot möndê pùtzê dzör hayyä yö... En hârden yö, czesztot czärczaï mîcz pipisztrîla hu flùunt...
>
> La nuit. La lune reste posée sur leur haie « comme ça »... Dans leur jardin, il y a un grand nombre de chauves-souris qui volent... (« Traduction » d'Ivar Ch'Vavar)

S'ensuit une page complète sur la « prononciation des graphèmes », où l'on apprend par exemple que *cz* se lit [tʃ], comme dans *mîczdzör* « au milieu » qui « se prononce à peu près *miitch'zeur* ».

Si la tentation glossolalique est évidente, c'est bien un vrai système linguistique que construit Ivar-Lenglacé, avec une syntaxe et une morphologie offertes à la sagacité du philologue (dans le court extrait cité ci-dessus, adjectif possessif *« yö »* postposé, *« sztot »* = imparfait du verbe être). Le lexique semble obéir à un souci de (re)germanisation des vocables picards (*hârden, hayyä*) voire à des emprunts purement germaniques (*möndê*, *hu* [= anglais « who »], *flùunt*).

Ivar se livre évidemment à une supercherie littéraire, mais, comme toujours chez lui, la supercherie dévoile une vérité plus éclatante que bien des écrits réalistes. On *était* (comme disent les enfants, en utilisant l'imparfait préludique) dans le royaume de la poésie brute, et peut-être ici de la linguistique brute (comme il y a un art brut).[2]

Yaguello nomme *logophiles* ces inventeurs de langues, suivant M. Pierssens (*La Tour de Babil*, 1976), « sans savoir s'il faut lui en attribuer la paternité » (Yaguello 1984). On pourrait nommer *glotturgie* leur activité, suivant Heinz Kloss (« Der heutige Stand der Sprachen Europas », *Linguistic Problems and European Unity*, Milano 1982 ; cité par Muljačič 1986).

Nous avions, dans un article précédent (Dawson 2004), utilisé le terme *logothète* que nous avions emprunté à Louis-Jean Calvet, chez qui il désigne les fondateurs de langues comme Zamenhof, créateur de l'espé-

---

[2] On sera peut-être étonné d'apprendre que, pas très loin de la Picardie, existe réellement (ou plutôt a réellement été inventée) une sorte de « parallélonormand », très influencé par l'islandais. Nous en avons trouvé la trace sur un blog qui promet à ses lecteurs « tout sur la Normandie & le Pays de Caux, méconnu des autres blogs ». (<http://mynormandy.canalblog.com> consulté le 23 septembre 2016). Un certain Victor Dieulle se dit l'auteur d'un *Rúnbók og Segiabók Ruskr-Klerkœ*, *eŔ Ordbók og Segiabók Klerkœ-Rusker* (Dictionnaire et Encyclopédie bilingue Normand-Français & Dico et Encyclopédie bilingue Français-Normand) de 1 000 pages. Il a récrit l'« hymne national normand » dont on trouvera aussi la version (originale) « en langage dit franco-patois ; parler d'acculturation de ceux ayant oublié la vraie langue normande de leurs ancêtres » (*sic*) : « MĒnn NormannĒ / Kank á sparans arlíf toli,/ EŔ ke l'úwi as noŔ kaſh le◊r ; / Wer bölin himinn sérſtæði... »

ranto (Calvet 1987, p. 272). Calvet reprend lui-même le terme à Roland Barthes.[3] C'est dans la préface de *Sade, Fourier, Loyola* (1971) que Barthes utilise le mot pour la première fois : il présente l'ouvrage comme « le livre des Logothètes, des fondateurs de langues ». Il précise néanmoins immédiatement :

> La langue qu'ils fondent n'est évidemment pas une langue linguistique, une langue de communication. C'est une langue nouvelle, traversée par la langue naturelle (ou qui la traverse), mais qui ne peut s'offrir qu'à la définition sémiologique du Texte. Cela n'empêche pas cette langue artificielle [...] de suivre en partie les voies de constitution de la langue naturelle.

Si Calvet prend le terme de « langue » dans son sens linguistique, ce n'est donc pas le sens que lui donnait Barthes.[4] Celui-ci précise sa définition en soulignant que

> dans leur activité de logothètes, nos auteurs, semble-t-il, ont eu recours tous les trois aux mêmes opérations :
> La première est de s'isoler. La langue nouvelle doit surgir d'un vide matériel ; un espace antérieur doit la séparer des autres langues communes, oiseuses, périmées, dont le « bruit » pourrait la gêner [...].
> La seconde opération est d'articuler. Pas de langues sans signes distincts [...]. Pas de langue non plus sans que ces signes découpés ne soient repris dans une combinatoire ; nos trois auteurs décomptent, combinent, agencent, produisent sans cesse des règles d'assemblage ; ils substituent la syntaxe, la composition [...] à la création [...].
> La troisième opération est d'ordonner : non plus seulement agencer des signes élémentaires mais soumettre la grande séquence érotique, eudémoniste ou mystique à un ordre supérieur, qui n'est plus celui de la syntaxe mais de la métrique.

La *logothesis* d'Ivar, à défaut d'être non-linguistique, répond-elle à la définition barthésienne ? Reprenons les trois opérations de base :

- L'isolement. On peut analyser ainsi la volonté d'éloigner le picard du français, en privilégiant un lexique particulier et un système orthographique distinct (décrit comme anti- « petit frère »). Le picard est clairement séparé du français, « dont le "bruit" pourrait l[e] gêner ». La séparation est aussi marquée par la *frontière linguistique*, cette limite du domaine linguistique picard que, depuis Raymond Dubois et surtout René Debrie, les linguistes tentent de tracer avec la plus grande préci-

---

[3] Le Logothète barthésien n'a évidemment rien à voir avec son homonyme historique, administrateur des finances dans l'Empire byzantin.

[4] Il est difficile de voir dans cet emprunt par Calvet un contresens, puisque Calvet a consacré un article au livre de Barthes (Calvet 1974).

sion, sans laisser aucune trace au flou que comporte nécessairement tout continuum dialectal. La « Picardie » qu'Ivar invente, cette Grande Picardie Mentale, est scrupuleusement tracée en page 5 du premier numéro de *L'Invention*.

- L'articulation en signes. C'est, au sens linguistique, le lexique de la langue, voulu le plus riche possible. La combinatoire, la syntaxe posent davantage de difficultés : celle du picard ne parvient pas à acquérir une très grande originalité vis-à-vis du français (contrairement à la morphologie), malgré l'insistance mise sur certains procédés d'ailleurs pas forcément spécifiques (redoublement du sujet, proposition infinitive personnelle). C'est peut-être pour cela qu'Ivar invente des *compositions* nouvelles : poème justifié, vers arithmonyme, certaines tentatives de poésie spatialiste.
- L'ordonnancement, qui est chez Barthes la soumission à un (ordre) supérieur : « il y a toujours quelqu'un pour régler (mais non : réglementer) l'exercice, la séance, l'orgie, mais ce quelqu'un n'est pas un sujet, régisseur de l'épisode, il n'en est qu'un moment, il n'est rien de plus qu'un morphème de rection, un opérateur de phrases ». Barthes parle aussi de « rite » qui « n'est qu'une forme de planification : c'est l'ordre nécessaire au plaisir, au bonheur, à l'interlocution divine (de même toute forme du texte n'est jamais que le rituel qui en ordonne le plaisir) ». Il y a en effet, dans tous les textes d'Ivar, une construction complexe que l'on peut interpréter en termes de rite, de soumission à un ordre. *Kémin d'krèq* a la forme d'un jeu de l'oie et est précédé d'un mode d'emploi (*kmin inchiyeu*) dont on trouvera un extrait ci-après. Smirnova 2012 (p. 53–54) montre que *Ichi leu* possède une composition très complexe en trois parties de longueur inégale, chacune d'elle étant divisée en strophes, avec chacune une autonomie de sens.

Kémin d' krèq é pohainm, réchi, ju - ju k' sin princhipe é sinpe : un fwé juss konm o ju dl'oujon : èch lijheu prin in dè, 1' jèjte, cha li donn in chif, 5, pèr égzinpe ; i tchœur vir èch tèx liméroutay 5, èl li, s'apèrchu k'i dô sœuteû, adon, o limérou 19, etc. Si k'ëch chif érô 'tê 2, pèr égzinpe, èch lijheu érô jéjtay in deeujhyainm kœu sin dè (pask èch limérou 2 n' rinvô a arÿî), érô mé ch' chif donnay, dijhon 4, avuk 2, cha l'érô ménay tèx limérou 6, etc. N.B. Kémin d' krèq èn sérô ète li d'èn œute fachon...	*Chemin de crête* est poème, récit, jeu - jeu dont le principe est simple : on procède comme au jeu de l'oie : le lecteur prend un dé, le jette, ça lui donne un chiffre, par exemple 5 ; il se reporte au texte numéroté 5, le lit, s'aperçoit qu'il doit alors sauter au numéro 19, etc. Si le chiffre avait été 2, par exemple, le lecteur aurait jeté une seconde fois le dé (car le numéro 2 ne renvoie à rien), aurait ajouté le chiffre donné, disons 4, au chiffre 2, ce qui l'aurait amené au texte numéro 6, etc. N.B. Chemin de crête ne saurait être lu autrement...

Pour Barthes, la *logothesis* implique quelque chose de plus : « il faut en effet, pour fonder *jusqu'au bout* une langue nouvelle, une quatrième opération, qui est de *théâtraliser* ». Or on sait que la scène est le lieu de (sur)vie privilégié du picard. C'est un lieu d'usage : sortis de scène, les acteurs repassent au français. Ivar n'est jamais autant poète que sur scène : ses textes sont faits pour être déclamés, et par lui. On a souvent constaté que l'usage du picard tient pour une large part de la théâtralisation, au sens de spectacularisation, exhibition.

3. Y a-t-il d'autres logothètes picards ?

Si nous décidons de qualifier Ivar Ch'Vavar de logothète, la question est de savoir s'il est l'unique exemplaire de sa catégorie (les logothètes picards), ou si d'autres auteurs (et/ou linguistes) méritent ce qualificatif, voire, hypothèse extrême, si l'on peut qualifier de *logothesis* toute activité d'écriture en picard.

L'activité logothétique paraît évidente chez quelques auteurs, même si elle n'est pas revendiquée aussi explicitement que chez Ivar. Ainsi, Jean-Marie Braillon crée, comme Ivar, quoique selon des principes un peu différents, un picard synthétique essentiellement pourvu d'un système orthographique et d'un lexique. Le principe de son orthographe est de gommer à l'écrit la variation phonétique dialectale de l'oral. Là où Ivar propose des graphèmes visuellement proches et substituables pour rendre compte des alternances phoniques régulières (exemple de *caùt*/*cat*), Braillon propose un graphème unique (ici : *cåt*). Mais c'est surtout dans l'immense travail de compilation de tous les lexiques picards disponibles qu'il fait œuvre de logothète : le *Dictionnaire Général Français-Picard* est toujours inachevé malgré trois volumes parus. Comme chez Ivar, la clôture du picard, son isolement, se fait par un travail d'étrangéisation exacerbée de la graphie et du lexique et par l'affirmation de la frontière (le domaine linguistique picard). Braillon utilise ce picard dans sa revue satirique *Urchon Pico* (maintenant disponible uniquement en ligne), en concurrence avec des variétés plus ordinaires.

Un autre auteur-logothète est Régis Lesieux, récemment apparu sur la scène littéraire picarde avec deux nouvelles primées au Concours de littérature picarde organisé par l'Agence pour le Picard : mention du jury en 2013 et 1er prix en 2015. Ces récompenses ont été attribuées dans une atmosphère lourde de controverse, certains critiquant fortement l'aspect « artificiel » de la langue de Lesieux. Il s'en est justifié dans un texte théorique distribué lors de la remise de son prix en 2013. Chez Lesieux, la réflexion sur la langue précède la création littéraire : il dit être venu à la nouvelle pour illustrer et défendre sa conception du picard comme langue

émergente. Contrairement aux autres logothètes picards, Lesieux porte peu d'attention à la graphie, et envisage le lexique surtout au travers de procédés d'enrichissement et de néologie ; en revanche, il est plus intéressé par la standardisation de la morphologie et de la syntaxe. S'il devait écrire un manuel, ce serait une grammaire, et non un dictionnaire.

Peut-on qualifier de logothètes tous les auteurs picards ? En partie peut-être, dans la mesure où chacun, probablement, satisfait à un ou deux critères de la *logothesis*. La clôture et l'isolement par l'exacerbation de la distance lexicale et morphologique paraissent inhérents à l'écriture en picard, et ce depuis le XVIIe siècle, comme l'ont montré, chacun de son côté, Jean-Michel Éloy et Fernand Carton (voir Éloy 1997, Carton 2007). L'articulation semble moins présente chez les auteurs traditionnels. L'ordonnancement n'est généralement pas perceptible.[5] Enfin, la théâtralisation est souvent sensible au travers de la spectacularisation de la langue, et aussi parfois au sens littéral, dans le répertoire écrit pour la scène. Mais si la *logothesis* est présente en germe, les auteurs traditionnels se distinguent justement des logothètes picards par leur refus de l'innovation linguistique, ce qui les disqualifie pour la fonction.

Conclusion

La *logothesis* implique la simultanéité de l'invention du texte littéraire et de l'invention de la langue qui lui sert de support. En ce sens, elle se distingue à la fois :

- De la « simple » création littéraire, où la langue est donnée. Barthes insiste sur cette distinction et remarque que l'œuvre du logothète a ceci de particulier qu'elle ne peut être *résumée* (ce qui paraît évident lorsqu'on examine l'œuvre d'Ivar Ch'Vavar).
- De la codification ou standardisation du corpus, qui sont indépendantes d'une œuvre littéraire.

Cet entre-deux est sans doute inconfortable, tant pour l'auteur-logothète[6] que pour le chercheur qui tente d'appliquer la grille de lecture barthé-

---

[5] Nous nous risquerions à voir une forme d'ordonnancement par énumération dans les chroniques « Par chi par lo » (par ci, par-là) rédigées en picard saint-polois par Edmond Edmont, l'enquêteur de l'Atlas linguistique de France, et publiées dans l'hebdomadaire local *L'Abeille de la Ternoise* entre 1897 et 1925. Ensemble, elles semblent former une sorte de dictionnaire d'épisodes de la vie quotidienne d'un bourg du nord de la France à la fin du XIXe siècle.

[6] Ce qui peut expliquer la démarche d'un Jean-Marie Braillon, que l'on a vu abandonner provisoirement sa *logothesis* pour concourir (avec succès), sous pseudonyme, à un prix de littérature picarde.

sienne. Nous ne pouvons, pour conclure, qu'appeler de nos vœux d'autres explorations de la *logothesis* en littérature, auprès d'autres écrivains et d'autres langues minorées.

Références

[Invention] *L'Invention de la Picardie / L'invincion del Picardie*, revue, 1986 à 1995 (6 numéros).

[PC] *Ivar Ch'Vavar. Un « Horrible Travailleur » célébré par ses amis & complices. Plein Chant* 78–79, hiver 2004–2005.

Anonyme, « Lamentations de la vieille femme de Beare », version française de Jean-Yves Bériou et Martine Joulia, version picarde d'Ivar Ch'Vavar, *Le Jardin ouvrier* 26, octobre 2000, p. 4–7 ; n° 27, décembre 2000, p. 1–3 ; n° 28, mars 2001, p. 11–13 ; n° 29, juillet 2001, p. 36–37 ; n° 30, octobre 2001, p. 41–43

Barthes, Roland, *Fourier, Sade, Loyola,* Paris, Seuil, 1971.

Braillon, Jean-Marie, *Dictionnaire Général Français-Picard* 1–3, Lemé, FIPQ, 2001–2003.

Calvet, Louis-Jean, *La guerre des langues et les politiques linguistiques.* Paris, Payot, 1987.

Calvet, Louis-Jean, « Roland Barthes, logophile et logothète », *L'Arc* 56, janvier 1974, p. 45–47

Carton, Fernand, *La littérature picarde aux siècles « classiques ». 17e & 18e siècles,* Amiens, OCRP, 2007.

Darras, Jacques (dir.), *La forêt invisible. Au nord de la littérature française, le picard,* Amiens, Édition des Trois Cailloux, 1985.

Dawson, Alain, « Ivar Ch'Vavar. Le crabe berckois pince encore », *Eulalie* 32, février 2013, p. 4–6.

Dawson, Alain, « Le picard dans la traduction : accent-cible ou langue-cible ? », *Argots, langue familière et accents en traduction. Ateliers* 31, 2004, Université de Lille-3, p. 51–59.

Éloy, Jean-Michel, *La constitution du picard : une approche de la notion de langue*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1997.

Garnier, Pierre, « Ivar Ch'Vavar ou l'invention de la Picardie », [PC] p. 83–85.

Ivar Ch'Vavar et camarades, *Cadavre grand m'a raconté. Anthologie de la poésie des fous et des crétins dans le Nord de la France,* Le Corridor Bleu/Lurlure, 2015 (3e édition).

Ivar Ch'Vavar et Flip-Donald Tÿètdégvau, *Kémin d'krèq.* Ottignies, Nords-Textes, 1978.

Ivar Ch'Vavar, *Ichi leu,* Montreuil-sur-Brêche, Les Vanneaux, 2009.

Ivar Ch'Vavar, *Ch'Bistècq* suivi de *Quate Poèn.mes*, édition bilingue français-picard, Douai, Secondes Éditions du K., 1999.

Landrecies, Jacques, « Ivar Ch'Vavar ou la toile du crabe », [PC] p. 111–117.

Landrecies, Jacques, « Un nouvel âge d'or de la littérature picarde ? », *Bien Dire et Bien Aprandre* 28, 2011 (réédité dans *nord'*, juin 2015, p. 29–54).

Lesieux, Régis, « Euchl'l'ape-à-zièpe eud l'ameur », *Ch'est in picard ! Prix de littérature en picard 2013*, Amiens, Agence pour le Picard, non paginé.

Muljačič, Ž., « L'enseignement de Heinz Kloss (modifications, implications, perspectives) », *Langages* 83, 1986. Glottopolitique, sous la direction de Jean-Baptiste Marcellesi, p. 53–63.

Smirnova, Liudmila, « Ивар Ш'Вавар о философии бытия в поэме "ichi leu" » (Ivar Ch'Vavar et la philosophie de l'être dans son poème « ichi leu »), *Fen-nauka* 8.11, 2012, p. 53–55.

Yaguello, Marina, *Les fous du langage. Des langues imaginaires et de leurs inventeurs*, Paris, Seuil, 1984.

PAULA PRESCOD

L'engagement linguistique de l'écrivain antillais dans un univers créolophone

À la mémoire de Jean Bernabé, 1942–2017

1. Introduction

En nous inspirant des romans *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant et *Tout-monde* d'Édouard Glissant (dorénavant respectivement R et T-m), tous deux publiés chez Gallimard dans la collection Folio en 1993, nous proposons d'explorer la relation que ces auteurs établissent avec le créole antillais au travers du récit et des personnages. Les titres de ces deux œuvres à eux seuls nous paraissent pertinents pour une telle exploration tant le francophone monolingue pourra rester interrogatif face à des termes comme *devant-jour* et *Tout-monde* qu'il ne trouvera dans aucun dictionnaire français. Toutefois, le créolophone se méfiera de ces tournures fondées sur des normes orthographiques françaises quoique le lien avec les formes créoles *douvan-jou* 'aube' et *tout moun* 'tout le monde' soit aussitôt perceptibles. La position de (socio)linguiste que nous adopterons nous amènera à examiner les philosophies mises en œuvre par ces auteurs dans la construction des personnages et les procédés formels appliqués.

2. De la Créolité à la Créolisation

2.1 Éloge de la Créolité

Raphaël Confiant n'a pas attendu de co-écrire *Éloge de la Créolité* avec Jean Bernabé et Patrick Chamoiseau en 1989[1] pour réinvestir le créole « dans sa syntaxe, dans sa grammaire, dans son lexique le mieux basilectal, dans son écriture la plus appropriée [...] dans ses intonations, dans ses rythmes, dans son âme... dans sa poétique » (Éloge, p. 44). Ses premières publications *Jou Baré* (1977), *Jik dèyé do bondyé* (1979) et *Marisosé* (1987) sont entièrement rédigées en créole. *Ravines du devant-jour* (1993) est son troisième roman écrit en français après *Le Nègre et l'Amiral* (1988) et *Eau de café* (1991). En dépit du choix de publier en français, la quasi-

[1] Les citations renvoient à l'édition de 1993.

totalité des œuvres littéraires de Confiant est animée par des choix lexico-sémantiques et syntaxiques qui font preuve de sa proximité émotionnelle avec le créole si ce n'est avec le lecteur créolophone.

La question du lectorat se pose dans tous les contextes où les individus sont dans une situation que l'on pourrait qualifier de diglossique. Ce contexte diglossique putatif est tel que les rapports individuels ne sauraient se définir de façon générale dans des zones de contact linguistique (dans les pays coloniaux). À titre comparatif, Aimé Césaire, père de la Négritude, eut souvent à s'expliquer sur l'absence du créole de ses œuvres. Il faut dire qu'à l'époque du lancement de ce courant littéraire, le créole est vu par Césaire comme une petite langue régionale, « une langue très modeste à usage interne », écrire en créole serait se couper du monde mais l'écrivain francophone doit *« plier* le français au génie noir ». En effet, Césaire déclare à la Télévision Suisse Romande en 1963 que le créole « est d'une influence extrêmement limitée et choisir le créole est un peu se couper du reste du monde ». Pourtant le créole fait son apparition (plus que furtive) dans une de ses pièces maîtresses *La Tragédie du roi Christophe* (Césaire 1963) non seulement dans les chants de Madame Christophe (p. 142–143), d'Hugonin (p. 52) et du contremaître (p. 102) mais aussi par la voix du roi Christophe (*so yé djé*, p. 107). Ce choix semble être motivé par la volonté de « donner au français la couleur du créole » (Césaire 1969) en empruntant des tournures que Césaire qualifie de « [pas] exactement du français » (*ibid.*). Les exemples répertoriés dans la pièce ne sont nullement différents des poétiques mises en œuvre par d'autres auteurs antillais à l'image de Chamoiseau, Confiant et Glissant, pour ne citer que ces trois : *mêmement* (p. 25), *mauvaiseté* (p. 74, *cf.* R, p. 65), *bougre* (p. 98), *poulet savane* 'poule vulgaire, inapte au combat' (p. 12), *père-savane* 'en haïtien, prêtre d'occasion, sacristain peu qualifié parcourant les campagnes pour y dire la messe' (p. 55).

Le mouvement littéraire qui repose sur *Éloge de la Créolité* s'est nourri des conceptions sur l'affirmation identitaire africaine et caribéenne forgées dans le sillage des courants littéraires de la Négritude et de l'Antillanité par deux figures emblématiques, Aimé Césaire (1939) et Édouard Glissant (1981). Non persuadés que la Négritude ait remédié au « trouble esthétique » (Éloge, p. 20) de l'Antillais, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1993) mettent le créole au centre de l'identité antillaise, « *l'agrégat interactionnel ou transactionnel* des éléments culturels caraïbes, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol » (Éloge, p. 26). Glissant, un non-créolisant tout comme Césaire, est vu par les signataires du manifeste comme ayant refusé de s'« enfermer dans la négritude » (Éloge, p. 21) qui a apporté la vision de l'Antillanité sans « [baliser] les voies de pénétration dans l'Antillanité » (Éloge, p. 23). Sans pour autant faire l'impasse sur

l'Antillanité (Bernabé 1992, p. 28), les tenants de la Créolité entendent réinvestir toutes les ressources à la portée de l'écrivain franco-créolophone. Mais, pour le trio, Glissant « ne se commit [jamais] avec l'interlecte-cliché » (Éloge, p. 49). L'étude que nous menons ici fournit des preuves empiriques de l'engagement palpable de Glissant en faveur de l'esthétique de la Créolisation.

2.2 *Éloge de la Créolisation*

Édouard Glissant, fondateur du courant littéraire d'Antillanité, étendu et élaboré sous la philosophie de la Créolisation,[2] épouse la vision d'identité plurielle, de racines multiples. Persuadé que la Créolité « en essayant de définir un être créole, met un terme à un processus [...] infini, qui est le processus de créolisation » (Glissant *in* Gauvin 1992, p. 21), Glissant définit la Créolisation comme « la rencontre, l'interférence, le choc, les harmonies et les disharmonies entre les cultures, dans la totalité réalisée du monde-terre. [...] Ma proposition est qu'aujourd'hui le monde entier s'archipélise et se créolise » (Glissant 1997, p. 194).

Cette rencontre donne lieu à un métissage des cultures en contact et produit de l'imprévisible. La quête des identités antillaises englobe *l'identité-relation* et *l'identité-rhizome* (métaphore empruntée à Gilles Deleuze et Félix Guattari dans l'œuvre phare *Mille Plateaux* en 1980) et la nécessité de comprendre, d'abord, que l'identité de l'un est construite avec l'Autre et, ensuite, que la coexistence de racines permet le brassage et le renforcement mais jamais l'étouffement (Glissant 1990, p. 22 *passim*). L'image de *l'identité-rhizome* met en évidence la différence entre ce que Glissant appelle les cultures composites dans lesquelles les racines multiples se renforcent, et les cultures ataviques qui sont associées aux racines uniques (*ibid.*, p. 63 *passim*). En effet, Glissant rejette l'isolement du créole. Il réussit à tisser la langue dans la poétique de résistance par le biais du métissage, de l'hybridisme, de l'altérité, et à envelopper ses personnages dans le tourbillon des représentations préétablies des langues.

Essentiellement, Créolité et Créolisation se recoupent sur la question de la multiplicité des usages : « la créolité n'est pas monolingue. Elle n'est pas non plus d'un multilinguisme à compartiments étanches. Son domaine c'est le langage. Son appétit : toutes les langues du monde » (Éloge, p. 48). La notion de pluralité et de multilinguisme est déjà inscrite dans la réflexion glissantienne. « L'avion a mélangé les langues, te voici là en présence de toutes les langues du monde », peut-on lire dans *Tout-monde*

---

[2] Le concept de Créolisation est déjà abordé dans *Le Discours antillais* (Glissant 1981) et amplement théorisé dans *Poétique de la Relation* (Glissant 1990) et *Traité du Tout-monde* (Glissant 1997).

(Glissant 1993, p. 316). L'acception adoptée par l'auteur souligne bien l'influence mutuelle que les langues ont les unes sur les autres, « elles nous influencent même sans qu'on le sache. Ce n'est pas une question de science, de connaissance des langues, c'est une question d'imaginaire des langues. Et, par conséquent, ce n'est pas une question de juxtaposition des langues » (Glissant *in* Gauvin 1992, 19).

Les manières dont ces deux courants conçoivent le contact entre les langues en ce qui concerne l'écrivain antillais ne sont pas analogues. Confiant prône la réutilisation des expressions créoles issues à la fois de l'ancien français, du normand, du poitevin ou du picard, qui d'après lui « redonne à la langue française la vitalité qui était la sienne à l'époque de Rabelais ». S'appuyer sur ces expressions l'aide à donner un double plaisir, d'abord au lecteur antillais qui a « l'illusion de lire du créole » ensuite au Français métropolitain qui « retrouve une strate profonde et oubliée » du français (Confiant 1994, p. 179–180).

Inversement, pour Glissant, c'est en laissant s'opérer la Créolisation, la rencontre, l'entremêlement des cultures que l'on arrive à subvertir le français. Ce n'est pas par le simple fait de créer de nouveaux mots sur la base du créole, ni par la voie d'autres créolismes, particularismes ou régionalismes qui ne font que servir « les grandes langues de culture ». C'est, au contraire, en fabriquant, par des procédés non perceptibles, voire imprévisibles :

> un langage qui utilise les poétiques [...] des langues créoles et des langues françaises [par] des procédés qui ne sont pas dans le génie de la langue française, qui vont même à l'opposé : les procédés de répétition, de redoublement, de ressassement, de mise en haleine. (Glissant *in* Gauvin 1992, 18)

Tels sont les engagements que Confiant et Glissant ont pris respectivement dans *Ravines du devant-jour* et *Tout-monde*. Mais Créolité et Créolisation, telles que Confiant et Glissant les entendent, vont bien au-delà des phénomènes langagiers. Dans la partie 2.3 nous nous pencherons sur les procédés linguistiques auxquels recourent les deux écrivains (nous en dresserons un inventaire non-exhaustif qui nous semble représentatif de chacun d'entre eux). Dans la partie 3, nous soulignerons d'autres techniques qui permettent aux auteurs de mettre en œuvre les réflexions qui les animent.

2.3 Procédés linguistiques de la Créolité/Créolisation

Sur la question de l'utilisation du français, Glissant décrit deux attitudes : celle, manifeste, qui consiste à « proclamer ce qu'on va faire avec toutes les tactiques de styles et de ravage » et celle, implicite, « qui consiste à inner-

ver la langue française avec [...] l'économie de l'oralité, c'est-à-dire à la créoliser » (Schwieger Hiepko 1998). Glissant revendique la seconde attitude « non pas en la cachant mais en la mettant tellement dans le texte que cela ne paraît pas comme une créolisation ». D'après lui, Confiant adopte la première attitude.

Notons d'abord que l'on trouve maintes phrases entières en créole dans *Ravines du devant-jour* (comme dans l'exemple (1) ci-dessous) à la différence de *Tout-monde* où nous repérons un simple *mussieu* (p. 252). Il convient de signaler également que dans *Ravines du devant-jour* les occurrences purement créoles sont mises en italiques à la différence de *Peyi-a douce* dans *Tout-monde* (T-m, p. 251) qui, en définitive, renvoie à un chant. Non seulement Confiant fait-il en sorte que le créole se remarque par le style typographique (1) mais aussi chaque occurrence est accompagnée de sa traduction tandis que chez Glissant une seule phrase créole sur trois est traduite. En réalité, que cette occurrence soit accompagnée d'une paraphrase en français va de soi (2).

(1) « *Nègrès-la, ay pwòpté kò'w, non, tonnan di sò ! Ou ka pit chawony kouman !* » (Hé, négresse, va te laver, bon sang ! Tu pues la charogne !) (R, p. 16)

(2) [...] et pour paraphraser un slogan mal connu chez nous, asé lité an nou magouyé, il faut bien verser du côté de ce milliard de bienheureux, [...]. (T-m, p. 494)

Les procédés que nous soulignons ci-après concernent des termes lexicaux ou des structures syntaxiques introuvables dans les grammaires et dictionnaires français.

2.3.1 Procédés morphologiques

Raphaël Confiant fait appel à des déclinaisons pour cataloguer les différents types de langue. Elles résultent de processus morphologiques plus ou moins complexes : mots composés par simple juxtaposition de substantifs (3) ou au moyen d'un trait d'union (4a), ou encore mots composés pivotés par deux prépositions dont la seconde est figée (4b). Comme il est d'usage en linguistique, la traduction apparaît entre guillemets simples.

(3) *français banane* (R, p. 115)[3]
'français mal parlé'

[3] Par ailleurs, les signataires du manifeste *Éloge de la Créolité* définissent ce terme comme suit : « est au français standard ce que le latin macaronique est au latin classique, constitue, à n'en pas douter, ce que l'interlangue recèle de plus stéréotypé, et par quoi, irrésistiblement, elle donne dans le comique ». (*Éloge*, p. 49)

(4) a. *français-France* (R, p. 79)
b. *français brodé d'En France* (R, p. 39)
'français métropolitain'

Toujours sur le plan morphologique, nous relevons des dérivations par suffixation en *-aille* (5) ; en *-ment* (6) et en *-té, -eté* ou *-ité* (7) qui tendent à réinventer le français.

(5) *fruitaille* (T-m, p. 288) ; *négraille* (R, p. 18)

(6) *tout-à-faitement* (R, p. 77) ; *parfumement* (R, p. 192)

(7) *dérisoireté* (R, p. 44) ; *belleté* (R, p. 23, p. 126) ; *bonhomité* (T-m, p. 344)

Quelques occurrences de néologismes par préfixation sont relevées chez Glissant. Dans les exemples sous (8), les préfixes *en-* signifiant 'mise en état' et dé-'séparation' jouent les mêmes rôles qu'en français. Ces préfixes sont considérablement productifs dans les variétés du français comme en témoignent les exemples *encraper* 'encrasser' du picard et *débouillir* 're-froidir' du québécois.

(8) *enstatufiée* (T-m, p. 25) ; *ennégrez* (T-m, p. 84) ; *déborné* (R, p. 163) ; *dépauler* (T-m, p. 339)

La néologie est également nourrie par des processus syntactico-sémantiques, plus précisément par le processus de juxtaposition en matière de composition verbale ou lexicale dans les deux œuvres. La création de mots composés résulte tantôt de l'accumulation de morphèmes adjectivaux (9), adverbiaux (10), verbaux (11) ou participiaux (12), tantôt de la juxtaposition de morphèmes nominaux là où le français préfère un pivot prépositionnel (13).

(9) *éparpillées multipliées* (T-m, p. 102) ; *charmée comblée* (T-m, p. 26)

(10) *doucement lentement* (T-m, p. 103)

(11) [*chavirer*$_V$-*tomber*$_V$]$_N$ (R, p. 55) ; [*juger*$_V$-*voir*$_V$]$_V$ (R, p. 151) [*aller*$_V$-*venir*$_V$]$_N$ (T-m, p. 18) ; [*aller*$_V$-*venir*$_V$]$_V$ (T-m, p. 215)

(12) *voyant-écoutant* (T-m, p. 149)

(13) *balai-coco* (R, p. 150) ; *bâton-cacao* (R, p. 195) ; *chapeau ba-koua* (R, p. 125)

Tout comme la juxtaposition exemplifiée ci-dessus, le redoublement qui a une fonction intensificatrice et itérative, est un processus par lequel maintes langues, y compris le créole, s'enrichissent. Il peut concerner les adjectifs (14a), les syntagmes adverbaux (14b), les verbes (14c) ou tout un syntagme verbal (14d).

(14) a. *une longue, longue pratique* (T-m, p. 474)
b. *tout au fond au fond* (T-m, p. 264)
c. *le tourbillon des arrivants poussait poussait* (T-m, p. 450)
d. *tu sens que tu pars-tu pars-tu pars* (R, p. 163)

2.3.2 Archaïsme ou retour aux mots tombés en désuétude

Raphaël Confiant et Édouard Glissant puisent dans les ressources du français pour nourrir leurs poétiques, parfois en pliant les tournures du vieux français à leurs exigences esthétiques, en rétrécissant ou élargissant leurs significations (15).

(15) *mitan* (R, p. 16 ; T-m, p. 89) ; *baille* (R, p. 49, p. 151) ; *mal-caduc* (R, p. 97) ; *enfançon* (R, p. 218) ; *dégingandé* (T-m, p. 457) ; *à cause que* (T-m, p. 95) ; *voilà-t-il* (T-m, p. 85) ; *compères* (T-m, p. 221) ; *barguigner* (T-m, p. 100), *marmaille* (R, p. 52 *passim* ; T-m, p. 206 *passim*)

2.3.3 Créole

Des mots créoles (16) ou des lexiques propres à la réalité historico-culturelle des Caraïbes (17) viennent souvent se nicher dans des structures françaises. Chez Confiant, ces lexèmes créoles tendent à la francisation (18). En nous appuyant majoritairement sur le *Dictionnaire du créole martiniquais* (Confiant 2007) et sur nos connaissances de ce créole, nous proposons des traductions entre guillemets simples pour les items non transparents.

(16) *ababa* 'idiot' (T-m, p. 452) ; *man fouté* 'fichtre' (T-m, p. 308) ; *da* 'nourrice' (T-m, p. 184) ; *chabin kalazaza*[4] 'type de chabin' (R, p. 67) ; *djigidji* 'agité' (R, p. 208, p. 230), *gôl-dômi* 'chemise de nuit' (T-m, p. 77), *à grand balan* 'à grande vitesse' (T-m, p. 278) ; *zorey* 'zoreille' (T-m, p. 148) ; *ti-bonm* 'espèce de plante du genre croton' (T-m, p. 212)

(17) *Habitation* (R, p. 128 ; T-m, p. 37, p. 87) ; *chapeau bakoua* (R, p. 125) ; *titiris* (T-m, p. 452) ; *bois-bandé* (T-m, p. 27) ; *quimbois / quimboiseur / quimboiseuse* (R, p. 36, p. 39, p. 113, *passim* ; T-m, p. 341), *nègre-marron* (R, p. 103, p. 114, 116) ou *nègre marron* (T-m, p. 72) ; *béké* (R, p. 49, p. 123 ; T-m, p. 11, p. 213, p. 550) ; *arbres-à-pain* (R, p. 49)

---

[4] Confiant (2007) propose la définition suivante : « Type de chabin ou métis de Noir et de Blanc à la peau très blanche et aux cheveux jaunes ou roux ».

(18) *herbe-à-Marie-honte* > *mari-wont* 'mimosa' (R, p. 20) ; *mous-couillon* > *mouskouyon* 'gamin' (R, p. 18) ; *zouelle* > *zwèl séré* 'cache-cache' (R, p. 31, p. 243) ; *cheval-trois-pattes* > *chouval-twa-pat* 'figure maléfique des contes folkloriques' (R, p. 136) ; *peur-cacarelle* > *kakarel* 'panique' (R, p. 71, p. 201) ; *chevaux-du-Bondieu* > *chouval-bondié* 'phasmes' (R, p. 75) ; *fourmis-manioc* > *fonmi-manyok* 'fourmi des champs de manioc' (R, p. 75) ; *fourmis-folles* > 'petites fourmis noires agitées' (R, p. 63) ; *marjole* > *majol* 'fanon de coq' (R, p. 65) ; *marie-saucée* > *marisosé* 'libellule' (R, p. 67) ; *foutre* > *fout* 'bon sang' (R, p. 237, p. 131) ; *cocozaloye* > *kokozaloy* 'terni' (R, p. 27) ; *coq-calabraille* > (R, p. 48)

Mais Édouard Glissant ne semble pas totalement opposé au procédé (19) car nous trouvons dans *Tout-monde* des mots créoles revêtus d'une orthographe française.

(19) *cacarelle* > *kakarel* 'panique' (T-m, p. 451) ; *razié* > *razyé* 'bosquet' (T-m, p. 98) ; *dévirante* > *déviran* 'retour' (T-m, p. 221) ; *cochon-planche* > *kochon-planch* 'cochon créole' (T-m, p. 341) ; *calloge à poule* > *kaloj* 'cage' (T-m, p. 85) ; *braille* > *bray* 'jeune homme' (T-m, p. 317) ; *vezou* > *vesou* 'jus de la canne à sucre' (T-m, p. 277, p. 281)

2.3.4 Tournures déstabilisantes

Les métamorphoses que ces écrivains font subir aux structures françaises sont parfois déroutantes. D'un côté, chez Confiant, nous trouvons des tournures comme dans (20) où la préposition *en* s'agglutine et se fige aux morphèmes *haut, bas*. Ensuite, dans (21) l'écrivain attribue la fonction nominale au verbe d'abord par le superlatif *le moindre* et puis par l'adjectif *petit*.

(20) *à l'en-haut* (R, p. 124) ; *à l'en-bas* (R, p. 162)

(21) *le moindre petit bouger* (R, p. 77)

Tout aussi déstabilisantes sont les occurrences de noms sans déterminant dans *Tout-monde* (22). Le symbole Ø indique l'absence d'article.

(22) a. *ils déroulaient Ø théâtre pour nos obscurités* (T-m, p. 22)
b. *le style coulant comme Ø clarinette* (T-m, p. 26)
c. *faisons Ø course* (T-m, p. 99)
d. *Ø Brésil est énorme* (*ibid.*)

Non moins déconcertants sont les exemples (23), où le lecteur ne s'attend pas à cet ébranlement de genre attribué au substantif *manque*, et (24), où l'emploi du subjonctif est anticipé.

(23) *Ils ont rapporté Paris et Londres, et Ø Nouvelle-Orléans, sans une manque.* (T-m, p. 98)

(24) a. *avant que vous portez* (T-m, p. 25)
b. *pour que vous descendez* (T-m, p. 339)

2.3.5 Procédés phonologiques

Pour le reste, par moments, les choix orthographiques des deux écrivains laissent entrevoir une intuition enthousiaste pour le substrat créole. Ainsi, des innovations lexicales dévoilent des phénomènes phonématiques tels que la réduction des groupes consonantiques complexes (25), des cas de prothèses principalement par l'ajout du phonème alvéolaire sonore /z/ (26), ou encore des cas de chutes consonantiques et vocaliques (27), d'assimilation (28) et de changement de timbre (29) et enfin, la labialisation du phonème /r/ (30).

(25) *communisse* (R, p. 55, p. 60, p. 123, p. 241)

(26) *z'ami* (R, p. 161)

(27) *Matnik* < Martinique (T-m, p. 451)

(28) *manman* < maman (R, p. 37)

(29) *mirise* < merise (T-m, p. 263) ; *sirettes* < surettes (T-m, p. 264)

(30) *fouançaise* < française (R, p. 168)

Des sonorités anglaises mais créolisées à la martiniquaise viennent étoffer le tableau multilingue peint par Confiant car il nous semble que les sonorités des items en (31) rappellent des mots de l'anglais.

(31) *boquitte* < *bucket* 'seau' (R, p. 49) ; *djobeur* < *job/boulot* 'porteur' (R, p. 211)

2.3.6 Bilan

Animé par l'appel d'*Éloge de la Créolité* à fabriquer une littérature « qui ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit tout en s'enracinant dans les configurations traditionnelles de notre oralité » (Éloge, p. 36), Confiant entend « en vraie créolité, y nommer chaque chose et dire qu'elle est belle. Voir la grandeur humaine des « *djobeurs* » (*ibid*. p. 39), accepter « sans jugement nos « *dorlis* », nos « *zombis* », nos « *chouval-twa-pat* », « *soukliyan* ». Prendre langue avec nos bourgs, nos villes » (p. 40). Le projet est dès lors concrétisé dans *Ravines du devant-jour*. L'entreprise ne se

manifeste pas avec une telle flagrance chez Glissant, pour qui « le créolisme, c'est-à-dire : introduire dans la langue française des mots créoles, fabriquer des mots français nouveaux à partir de mots créoles [...] est le côté exotique de la question » (Glissant *in* Gauvin 1992, p. 18).

À chaque écrivain, donc, sa philosophie. D'un côté : « Confiant entend à travers son imaginaire langagier remonter aux sources historiques non seulement du créole mais encore du processus de créolisation tel qu'il s'origine également dans la langue française médiévale » (Bernabé 1992, p. 36). De l'autre : « Une langue française redevable à la rhétorique antillaise profonde plus qu'au champ des interférences syntaxiques ou lexicales fait de la prose de Glissant un outil de recherche original en constante subversion par rapport au français et en perpétuelle méfiance vis-à-vis des séductions faciles du créole » (Bernabé *ibid.*, p. 29).

D'aucuns prétendent que Confiant francise le créole et que Glissant ne cède pas à la tentation d'introduire des mots créoles dans la syntaxe française. « Glissant eschews the Frenchification of Creole that characterizes the fiction and memoirs of Chamoiseau and Confiant, preferring to creolize his French »[5] (Arnold 1995, p. 206). Il n'en est rien au regard des deux œuvres à l'étude. Du point de vue de la pratique auctoriale, on peut difficultueusement – merci au trio *d'Éloge de la Créolite* d'avoir insufflé un élan de modernité et de vitalité à ce mot auquel les dictionnaires français collent la remarque « vieilli » ou « rare » – trancher sur une préférence nette chez l'un ou l'autre pour un procédé, ou soutenir que tel écrivain résiste tel autre. Les deux écrivains fusionnent le créole et le français même si Confiant choisit une orthographe francisée qui, rappelons-le, vise à procurer un double plaisir au lecteur métropolitain non créolophone et à créer de la complicité chez le lecteur créolophone. En soulignant son aversion pour les créolismes, et au vu des occurrences créolisantes inventoriées dans cette étude, Glissant, se serait-il contredit lui-même ? Nous allons examiner à présent quelques emplois que font les deux écrivains des créolismes par le biais des personnages de *Ravines du devant-jour* et *Tout-monde*.

---

5 « Glissant s'abstient de la francisation du créole qui caractérise les œuvres de Chamoiseau et de Confiant, préférant créoliser le français ». (Traduction libre)

3. À la recherche du personnage créolisant

Dans *Ravines du devant-jour*, le jeune narrateur Raphaël ou Faël – un chabin[6] bilingue de 5 à 8 ans le temps du roman – fait part des représentations qu'ont les personnages, y compris lui-même, du créole et du français. À titre d'exemple, le rapport linguistique conflictuel que le narrateur entretient avec son institutrice, Mamzelle Hortense, est le résultat des jugements de valeur portés par cette dernière. En effet, Mamzelle Hortense méprise le créole, qui pour elle est un idiome grossier sans prestige, « un patois de nègres sauvages et de coulis malpropres » (R, p. 80) qui n'a sa place ni à l'école ni dans la bouche d'un chabin. Faël est tétanisé par l'idée de passer pour un « indécrottable habitacot » (p. 53) s'il parle créole en présence de sa tante francisante. L'on voit que l'image véhiculée par la langue est systématiquement portée sur le locuteur, qui à son tour, aux yeux de l'autre, endosse le statut même de la langue. Le nègre-marron en froid avec Parrain Salvie est soupçonné de manigancer quelque chose s'il se met à parler la « langue dorée » (p. 115), tandis que Faël est bouleversé par l'idée que cet individu pense qu'il est grossier de parler créole ou encore le français-banane dès qu'il est « habillé de neuf de pied en cap » (p. 115). Aussi nous rendons-nous compte de la dynamique du contact entre le français et le créole.

Cette dynamique est tout aussi palpable dans *Tout-monde* quoiqu'à un autre niveau. Et même si Raphaël Targin, paysan et figure emblématique dans les romans de Glissant,[7] « brode le français comme il n'est pas permis » (T-m, p. 392), nous sommes face à des personnages et des langues qui se retrouvent dans le tourbillon, le chaos-monde, le Tout-monde. Les noms des personnages sont fusionnés, imprévisibles, entremêlés : Agustin, Antonio et l'ami Irving (T-m, p. 575) deviennent Agustin Antonio Irving (p. 577). Les langues s'entrechoquent, se mettent en relation, s'enchevêtrent dans une *relation-rhizome* où elles ne sont pas hiérarchisées mais se renforcent les unes les autres. Ce choc des langues va au-delà de la simple juxtaposition du français et du créole, d'une langue dominante et d'une langue dominée dans l'œuvre glissantienne. Par conséquent, la répartition conventionnelle des systèmes linguistiques est mise en évidence dans *Ravines du devant-jour* (même si nous ne voyons pas une répartition fonctionnelle nette des domaines d'usage pour le français et le créole), tandis que dans *Tout-monde,* les représentations préétablies se

---

6 L'auteur précise : « le nom d'une variété de moutons au poil roux de Normandie » (p. 246) qui fait référence à la « qualité de nègre ayant l'inouïe faculté (dont il abuse) de rougir de colère ou de honte, cela à cause d'une charge de sang blanc datant du temps-esclave » (p. 255).

7 Raphaël Targin fait sa première apparition dans le premier roman d'Édouard Glissant, *La Lézarde*, en 1958.

trouvent renversées et tournoyées. Dans ce maelström, « toutes les langues sont créoles » (T-m, p. 58). Quitter le Tout-monde comme le fait Monsieur Panoplie Derien – « Il a quitté le tourbillon [...] Il pointe la bouche sur le français le plus doux-sirop de France » (T-m, p. 23, p. 26) – c'est quitter l'imprédictible, c'est renoncer à s'ouvrir à l'autre, bref, c'est refuser, par peur de se perdre, l'*identité-relation* / l'*identité-rhizome* au profit de l'identité à racine unique.

4. Conclusion

Animés par des idéologies a priori distinctes, Raphaël Confiant et Édouard Glissant fusionnent le créole et le français et participent chacun à sa manière au rejet de la minorisation du créole. Confiant s'y emploie essentiellement en faisant une place importante à des phrases rédigées entièrement en créole qui relèvent exclusivement du discours direct et sont composées en italiques. L'œuvre de Glissant contient moins de cinq phrases complètes en créole, elles aussi, d'ordre discursif. Mais, à la différence de son confrère, Édouard Glissant glisse ces phrases dans son récit sans les mettre en italiques. Ces fusions, ces enchevêtrements, ce métissage servent à mettre le créole et le français sur un pied d'égalité. Les deux écrivains rejettent la répartition des langues et le créolisme. Ce rejet est palpable plus dans la philosophie contenue dans les propos attribués aux personnages que dans la langue que ceux-ci emploient.

Quand Glissant met du créole aux lèvres d'un soldat allemand blessé pour exprimer ses derniers mots, cela ne relève-t-il pas d'une poétique politique ? N'est-ce pas participer activement à la défense non monolingue du créole que prône l'écrivain ? (Glissant *in* Gauvin 1992 : 13). De la même manière, mettre le créole dans la bouche du *Blanc-France* est chez Confiant une forme de militantisme qui sert à se défaire des stéréotypes socio-ethniques sur les cultures créoles.

Références

Arnold, A. James, « Martinique », *World Literature Today*, vol. 69, n° 1, 1995, p. 205–206.

Bernabé, Jean, « De la négritude à la créolité : éléments pour une approche comparée », *Études françaises*, vol. 28, n°s 2–3, 1992, p. 23–38.

Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité* (In praise of Creoleness), Paris, Gallimard, Édition bilingue, 1993 [1989].

Césaire, Aimé, « Un poète politique : Aimé Césaire », propos recueillis par François Beloux », *Magazine littéraire*, vol. 34, 1969 [en ligne, consulté le 11/07/2016] : <http://www.potomitan.info/cesaire/politique.php>.

Césaire, Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963.

Césaire, Aimé, « Cahier d'un retour au pays natal », *Volontés*, *1939*, réédité en 1956, Paris, Présence Africaine.

Confiant, Raphaël, *Dictionnaire du créole martiniquais*, 2007 [en ligne, consulté le 30/07/2016] : <http://www.potomitan.info/dictionnaire/index.php>.

Confiant, Raphaël, « Questions pratiques d'écriture créole », in : Ludwig, Ralph (dir.), *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1994, p. 171–180.

Confiant, Raphaël, *Ravines du devant-jour*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, Prix Casa de las Americas, 1993.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Gauvin, Lise, « L'imaginaire des langues, entretien avec Édouard Glissant », *Études françaises*, vol. 28, n°s 2–3, 1992, p. 11–22.

Glissant, Édouard, *Traité du Tout-monde : Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

Glissant, Édouard, *Tout-monde*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1993.

Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation : Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.

Glissant, Édouard, *Le Discours antillais,* Paris, Gallimard, 1981.

Schwieger Hiepo, Andrea, « L'Europe et les Antilles : une interview d'Édouard Glissant », proposée par Andrea Schwieger Hiepko en 1998 [en ligne, consulté le 02/07/2016] : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP898ash.html>.

Télévision Suisse Romande, « Magazine littéraire Préfaces », 11 septembre 1963 [en ligne, consulté le 18/06/2016] : <http://www.rts.ch/archives/tv/divers/archives/3462021-voix-de-la-negritude.html>.

4.

Trouver sa voix en situation liminale : entre le national et le continental

DAVID SIMO

La littérature africaine et la question de la langue

Lors d'un colloque international organisé en avril 2016 à l'Université de Yaoundé I au Cameroun, une communication qui procédait à une critique de la réforme orthographique entreprise par l'Académie française suscita une réaction virulente de la part d'un participant. Interpellant l'orateur sur un ton acerbe, le collègue s'étonnait que celui-ci s'étende sur ce genre de sujet, comme si les Français n'avaient pas le droit de faire ce qu'ils voulaient de leur langue. Après tout, rappelait-il, la langue est la propriété d'un peuple et celui-ci en fait ce qu'il veut. Plutôt que de se préoccuper de ce qu'il advenait de l'orthographe française, n'était-il pas plus raisonnable de s'intéresser à ce qu'il advenait de nos langues africaines et de travailler à les sauvegarder ? Le débat se menait, faut-il le rappeler, en français et quelquefois en anglais.

Cette anecdote illustre mieux que tout discours la véhémence, la complexité et l'ambiguïté du débat linguistique en Afrique. Elle est symptomatique d'un malaise et d'une mauvaise conscience linguistique qui engendrent un discours prolifique, passionné et souvent contradictoire. Dans ce discours se révèlent, s'expriment ou s'articulent des rapports divergents aux différentes langues en présence, des attitudes, des aspirations et des programmes, mais également des conceptions, théories et paradigmes plus ou moins conscients, plus ou moins cohérents qu'il serait intéressant d'examiner. La littérature étant le lieu ou/et l'objet autour duquel le débat sur la langue se mène avec le plus de véhémence, nous allons nous concentrer ici sur cet objet.

Il est possible de résumer le débat sur la langue et la littérature en Afrique en trois types de discours principaux : le discours de la rupture et du retour aux langues africaines, le discours de l'appropriation africaine des langues européennes et le discours critique sur les langues européennes dans leur relation à l'Afrique. Nous allons nous concentrer ici sur les deux premiers types de discours.

1. Discours de la rupture et du retour : postulats et contradictions

Presque tout naturellement se sont développés très tôt avec les différentes entreprises d'intégration de l'Afrique dans des projets de globalisation ou dans des œkoumènes, des textes écrits par les Africains dans des langues non africaines ou dans des langues dérivées du contact de langues non

africaines avec des langues africaines. Pensons dans ce dernier cas particulièrement au swahili mais aussi dans une certaine mesure à une langue comme l'afrikaans. Ce développement a produit, notamment à Tombouctou aux XVe et XVIe siècles, une bibliothèque qui est volontiers citée comme un moment et un héritage privilégiés de l'érudition et de l'intellectualisme africain. Lorsque les dirigeants sud-africains, après la fin de l'apartheid en 1991, ont cherché à se donner une vision pour fonder la nouvelle Afrique du Sud, ils ont développé l'idée de *Renaissance africaine*. Cette idée visait à inscrire la construction du nouvel État à la fois dans la rupture et la continuation : rupture avec l'apartheid dont la conception dévalorisante de l'Afrique et des Africains est bien connue, mais aussi élaboration ou renouvellement d'une autre conception plus valorisante de l'Afrique. Dans cette perspective, la bibliothèque de Tombouctou, qui est essentiellement en arabe, est apparue comme un jalon majeur de cette Afrique à laquelle beaucoup voulaient désormais s'identifier en Afrique du Sud et avec laquelle il fallait renouer. Il n'est donc pas étonnant qu'un des projets importants de Thabor Mbeki, qui succéda à Nelson Mandela à la tête de l'État, ait été de contribuer à la sauvegarde et à l'étude des manuscrits de Tombouctou.[1] La distance temporelle avec le contexte – qu'il faut bien appeler colonial – dans lequel ces manuscrits ont été écrits et, bien entendu le prestige immense que l'écriture en tant que mode de communication et de conservation de la production intellectuelle avait entre-temps acquis, même en Afrique, permettait d'adopter à l'égard de cette bibliothèque écrite par des Africains subsahariens dans une langue non africaine ou non subsaharienne une attitude dévotionnelle qui l'érigeait en exemple absolu. Au même moment se développait une défiance envers les langues comme l'afrikaans et l'anglais dont le rapport avec la domination et la marginalisation, qui étaient loin d'avoir disparu, était manifeste et actuel. L'intelligentsia de l'Afrique du Sud post-apartheid partage avec celle de l'Afrique subsaharienne post-indépendance ce rêve de refondation, ce désir de considérer la période d'oppression qu'elle croit avoir définitivement surmonté comme un intermède pénible qu'on peut gommer pour renouer avec une généalogie originelle propre capable de baliser la voie du futur.

Après les indépendances fut organisée en 1962 à l'Université Makerere d'Ouganda une rencontre célèbre dont le but était de redéfinir ce qu'était la littérature africaine ou ce qu'elle devait être. Tout naturellement, la question de la langue était au cœur du débat. Mais elle fut rapidement évacuée comme élément déterminant de la définition de la culture. Le congrès était en effet intitulé « Conference of African Writing of En-

[1] Cette recherche conduite par l'Université du Cap a donné lieu à la publication suivante : Jeppie, Shamil et Souleymane Bachir Diagne (eds), *The Meanings of Timbuktu*, Cape Town, Dakar, CODESRIA/HSRC, 2008.

glish Expression », ce qui signifiait que l'anglais apparaissait aux yeux des organisateurs comme ne posant aucun problème particulier. Ngugi Wa Thiong'o, le très célèbre écrivain kényan qui s'appelait alors James Ngugi, y participait, mais comme jeune étudiant de cette université. Ce qui ne l'empêchera pas de s'étonner plus tard qu'une rencontre sur la littérature africaine puisse exclure les écrivains africains écrivant dans leur propre langue maternelle.

Bien avant lui, rendant compte de ce congrès dans un journal créé par un jeune Ougandais, journal dont l'influence comme lieu de débat intellectuel africain sera prépondérante dans les années 1960, un jeune Nigérian, Obi Wali, écrira en 1963 une critique retentissante.[2] Le titre de son essai, « The dead end of African literature » [L'impasse de la littérature africaine], résume sa position, à savoir que la conférence, au lieu de refonder la littérature africaine, l'avait menée dans une voie sans issue. Il convient de mentionner que la rencontre se tenait au lendemain de l'indépendance de l'Ouganda, mais quatre ans après la parution du roman de Chinua Achebe *Things Fall Apart* [Le monde s'effondre], une œuvre qui apparaissait aux yeux de la plupart des jeunes écrivains comme le modèle absolu de la littérature africaine. Chinua Achebe n'avait que 32 ans au moment où se tenait la conférence, mais il en était la vedette incontestée. Même James Ngugi, qui avait alors 28 ans, le considérait comme une référence et participait au congrès pour avoir l'occasion de lui présenter le début du manuscrit que celui-ci l'aiderait à faire paraître en 1964 sous le titre *Weep Not Child*. L'anglais apparaissait alors à toute une génération de jeunes écrivains comme incontournable.

Obi Wali est très radical dans son article. Il ne s'attaque pas seulement à cette focalisation exclusive sur l'anglais, mais considère le choix d'écrire dans une langue non africaine comme une condamnation à n'être que l'appendice de la littérature européenne. Il indique que l'acceptation de l'usage de l'anglais et du français dans différents secteurs de la vie africaine et particulièrement dans la littérature est une catastrophe et conclut :

> Tant que ces écrivains et leurs instigateurs occidentaux n'admettent pas que les littératures africaines doivent être écrites en langues africaines, ils continueront à s'engager dans une impasse qui ne peut conduire qu'à la stérilité, au manque de créativité et à la frustration.
>
> Until these writers and their western midwives accept the fact that the African Literature must be written in African languages, they

---

[2] Wali, Obiajunwa, « The dead end of African literature ? », *Transition* 10 (Sept. 1963), p. 13-16, Indiana University Press on behalf of the Hutchins Center for African and African American Research at Harvard University. (Notre traduction)

> would be merely pursuing a dead-end which can only lead to sterility, uncreativity, and frustration.[3]

Comme on peut le voir, il procède à l'énumération des risques encourus par une littérature africaine en langues non africaines, à savoir la stérilité et la frustration. La critique de Wali reproduit bien sûr l'éthos nationaliste qui structurait les discours des années 1960. Elle est l'expression d'une conception de la littérature qui postule non seulement un lien organique entre la langue et la littérature, mais également entre la langue et la culture, entre la langue et l'imaginaire, entre la langue et la conception du monde, entre la langue et la perception du monde, entre la langue et la pensée. La langue représente donc un horizon indépassable de l'être, du sentir, du penser, du vivre. Elle n'est pas simple outil ou médium, mais détermine le contenu. Dans cette perspective, le choix d'une langue étrangère vous coupe de la culture ambiante dans laquelle vous vivez et vous installe dans un autre univers, ce qui ne peut qu'aboutir à la stérilité puisqu'il y aurait un fossé entre ce qui peut être exprimé dans la langue et ce qui est vécu et ressenti. On retrouve là une conception de la langue qui va de Herder à Sapir et Whorf en passant par Humboldt et les autres théoriciens de la nation dans l'Europe du XIXe siècle. Wali, comme beaucoup d'autres, argumente donc contre l'usage des langues européennes à partir d'une tradition européenne intériorisée, mais pas consciente. Il reproduit sans le savoir ce que Mundimbe appelle la bibliothèque coloniale[4] dans le mouvement même par lequel il cherche à s'en débarrasser.

Si Ngugi wa Thiong'o prolonge plus tard les préoccupations de Wali, ses motivations sont légèrement différentes. Son approche est moins motivée par le risque de stérilité créative. Elle est clairement politique. Le texte qu'il publie en 1986 et qui systématise sa réflexion sur la problématique de la langue dans la littérature en Afrique est l'aboutissement d'une série de réflexions commencée alors qu'il était professeur d'anglais à l'Université de Nairobi.[5] Cette réflexion avait déjà abouti en 1968 à une pétition cosignée de lui et réclamant la fermeture du Département d'anglais. L'objectif n'était pas de bannir l'anglais du Kenya. C'est la centralité de l'anglais et, partant, de la littérature anglaise dans le système éducatif qui lui paraissait inacceptable. Les pétitionnaires visaient au rétablissement d'une hiérarchie qu'ils considéraient comme naturelle. Il s'agissait de remplacer la centralité de la littérature anglaise par celle de la

---

3 *Ibid.*

4 Par bibliothèque coloniale, Mundimbe désigne les discours occidentaux sur l'Afrique. Voir son livre *The Invention of Africa,* Bloomington, Chicago University Press, 1988.

5 Ngugi, Wa Thiong'o, *Decolonising the Mind : The Politics of Language in African Literature*, London, Currey ; Portsmouth (N.H.), Heinemann, 1986. Édition française : *Décoloniser l'esprit*, Paris, La Fabrique, 2011.

littérature africaine ainsi que des langues africaines. Il fallait donc procéder à un renversement de la hiérarchie et le modèle était alors l'Angleterre où la centralité de l'anglais apparaissait comme normale et naturelle.[6]

En 1968, Ngugi ne remet pas encore en question la littérature africaine de langue anglaise, mais il exige que la littérature africaine dans toutes les langues serve désormais d'aune de mesure et d'appréciation des autres littératures, notamment euro-américaines. L'argumentation est nationaliste, mais l'espace de référence est l'Afrique et non le Kenya. Sa démarche procède donc de ce que l'historien indien Dipesh Chakrabarty appellera la provincialisation de l'Europe et qui implique pour lui une déconstruction de l'épistémologie euro-centrée et la constitution d'un regard et d'un corps de savoir qui s'en émancipe.[7] C'est en prison, où il est incarcéré en 1977, que Ngugi prend la résolution d'écrire en kikuyu, sa langue maternelle. Cette décision fait suite à une expérience qui est la cause de son emprisonnement, mais qu'il juge concluante en ce qu'elle confirme ses hypothèses. En effet, il organise en 1977 une expérience théâtrale visant à rompre avec la pratique usuelle alors en vigueur à Nairobi. Plutôt que des représentations qui mettent en scène des acteurs devenus des stars et qui jouent devant un public passif, il décide d'organiser des séances où la spontanéité de l'audience et sa participation à la performance sont indispensables. Pour ce faire, il faut un idiome qui permet cette spontanéité, notamment les langues locales. Le succès populaire est au rendez-vous, ce qui le conforte dans l'idée que le public a besoin d'un théâtre où il est lui-même actif parce que ce théâtre traite des sujets qui le concernent et dans une langue qu'il maîtrise parce qu'il s'agit de sa langue maternelle. Il se rend compte que tant qu'il écrit en anglais des romans qui critiquent les mœurs de la classe dirigeante kényane, celle-ci manifeste son agacement mais ne se sent nullement inquiétée. Mais dès qu'il travaille à un projet théâtral en kikuyu et avec les couches populaires, il est considéré comme dangereux et incarcéré. Cette expérience a sûrement pesé pour beaucoup dans son choix de rompre avec l'usage de la langue anglaise et de recourir à sa langue maternelle comme langue d'écriture.

Mais lorsqu'il entreprend après coup de fonder son choix, il développe une argumentation qui rend celui-ci non seulement nécessaire, mais fondamental et naturel. Ce choix apparaît comme reposant sur une théorie générale de l'impérialisme dont il déduit les pratiques coloniales et

---

6 Sur l'abolition du Département d'anglais, voir Ngugi, Wa Thiong'o (James Ngugi), *Homecoming : Essays on African and Carribbean Literature, Culture and Politics*, London, Heinemann, 1972.

7 Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000 ; nouvelle édition augmentée d'une préface, 2007. Édition française : *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*, Paris, éd. Amsterdam, 2009.

postcoloniales au Kenya. S'appuyant sur les postulats marxistes de l'impérialisme, il montre comment la superstructure, notamment la culture, mais également la politique linguistique, reproduit et renforce l'infrastructure, à savoir l'économie mondiale. Le choix de la langue d'écriture de la littérature lui apparaît alors comme le résultat d'une politique coloniale délibérée visant à reproduire dans ce champ la même hiérarchie que dans le domaine économique et politique. La position d'un Senghor ou d'un Achebe, qui non seulement choisissent le français ou l'anglais comme langue d'écriture mais entérinent la hiérarchie des langues élaborée par le système impérialiste, lui apparaît alors comme l'illustration fatale de la réussite de l'entreprise coloniale.

Sa volonté de rompre avec cette logique et d'instaurer une autre hiérarchie où sa langue occupera une place centrale constitue un acte de résistance. La théorie marxiste de l'impérialisme confère à son argumentation une cohérence et une force de persuasion indéniables. Même s'il se réfère à son itinéraire personnel pour illustrer une politique linguistique anglaise au Kenya qui, dès 1952, à la suite d'un soulèvement nationaliste, radicalise sa répression contre les langues locales et notamment contre le kikuyu, langue du groupe ethnique d'où est partie la révolte nationaliste, son argumentation reste générale et ne tient pas compte de la complexité de la politique linguistique coloniale qu'il n'est pas toujours simple de ramener à un principe global. Le fait de s'en tenir à un principe général ne permet pas de rendre compte des contraintes qui déterminaient cette politique et la rendaient à bien des égards ambiguë, voire contradictoire.

Pour montrer cette ambiguïté, nous voudrions partir de la production littéraire en langue africaine avant la conférence de Makerere de 1962, dont Ngugi cite quelques exemples comme modèles de créativité en langue africaine, donc comme constituant la généalogie littéraire dans laquelle il voudrait désormais s'inscrire. La plupart des auteurs qu'il évoque sont le produit des efforts des missionnaires chrétiens qui, dans plusieurs pays africains, avaient alphabétisé les populations dans leur langue maternelle. L'objectif de ces missionnaires était alors, non pas de maintenir celles-ci dans leur culture, mais de les en éloigner. Ils étaient convaincus que le meilleur moyen pour accéder au cœur des Africains et les convertir était d'user de leur langue. Il s'agissait pour eux d'inscrire à l'intérieur même de leur idiome les principes par lesquels ils visaient à modifier leurs croyances, leurs langages et leur vision du monde. Même si beaucoup de congrégations missionnaires avaient lu Herder, leur objectif n'était nullement de renouveler de l'intérieur une langue ou une culture monade, mais d'y entrer pour la transformer totalement. La colonisation de l'esprit dont parlent Wali et Ngugi ainsi que leurs commentateurs enthousiastes était bien à l'œuvre de la manière la plus radicale dans l'entreprise missionnaire et se traduisait dans l'essentiel de la production

littéraire en langues africaines à l'époque. L'usage des langues africaines ne garantissait donc en rien la rupture avec la bibliothèque coloniale et le retour à une authenticité absolue où pouvait s'exprimer en toute liberté et en toute pureté un être de l'Afrique. Mais l'aventure était périlleuse pour les missionnaires eux-mêmes, comme l'a montré Achille Mbembe il y a 30 ans dans son livre *Afriques indociles*.[8] À bien des égards, les Africains ont réussi à subvertir les symboles, les principes et les langages des missionnaires pour y inscrire leur propre vision et leur propre projet.

Ces remarques nous amènent à interroger le relativisme et le nativisme linguistiques qui inspirent beaucoup d'analystes du statut de la langue. L'importance de la langue est indéniable, mais lui conférer une profondeur métaphysique et une valeur absolue est incontestablement problématique eu égard à la complexité des dynamiques et interactions qu'engendre la coprésence des langues précisément en situation d'asymétrie.

La position de Ngugi est plus nuancée qu'il n'y paraît. Non seulement il n'adhère pas à la thèse de la stérilité créative comme conséquence du choix d'une langue d'écriture non africaine, mais il est même admiratif de la capacité imaginative des écrivains qui y recourent, et regrette seulement que, ce faisant, ils se mettent au service de la langue des autres au lieu de se mettre au service de leurs propres langues. Il n'a jamais renié ses propres romans en anglais qui restent des classiques de la littérature africaine. Il ne les a jamais classés comme appartenant à la littérature anglaise. Mieux, dans un discours qu'il tient comme invité à l'Université Makerere, cinquante ans après le congrès de 1962, il procède à une typologie tacite de la littérature africaine en créant la notion de littérature panafricaine écrite en anglais, en français et en portugais, et à laquelle il rend hommage.[9] Ce qui signifie qu'il a entre-temps nuancé sa position, qui excluait pratiquement ces littératures du champ de la littérature africaine pour n'y faire prévaloir que les littératures écrites en langues africaines.

La deuxième ambigüité fondamentale qui se dégage de l'argumentation de Ngugi est le prestige qu'il accorde à l'écrit. Nous avons déjà fait allusion au prestige de la bibliothèque de Tombouctou, qui apparaîtra comme exemple devant inspirer la Renaissance africaine alors même qu'elle était le résultat d'un impérialisme et donc d'une violence coloniale, notamment arabo-musulmane. Ngugi ne se contente pas de manifester

---

8 Mbembe, Achille, *Afriques indociles : christianisme, pouvoir et État en société postcoloniale*, Paris, Karthala, 1988.

9 Ngugi, Wa Thiong'o, « Makerere dreams : Language and new frontiers of knowledge », Speech given at the programme for the University of East Africa 50th anniversary celebrations on 29th June 2013, Main hall, Makerere University [en ligne, consulté le 11/08/2016] : <http://vc.mak.ac.ug/speeches/2013/06/Prof-Ngugi-Wa-Thiongo-Keynote-address-Sat-29th-June-2013.pdf>.

son admiration pour l'écriture. Il la formalise en développant une théorie marxiste de la langue qui en indique non seulement les fonctions, mais également les modalités d'expression et les étapes de constitution. L'écriture apparaît alors comme le couronnement du développement de la langue, couronnement auquel il accorde une importance fondamentale. Il s'y appuie pour postuler la nécessité d'écrire les langues africaines afin de leur permettre de participer à un mode prestigieux et élevé d'expression. Ce faisant, il semble ne pas avoir conscience que la plupart des langues africaines, dont la sienne, n'accèdent à l'écriture que dans le processus impérial et grâce à des efforts de standardisation de l'écriture qui se feront à partir de l'alphabet européen et, dans certains cas, arabe. Bien sûr, il est possible de convoquer l'argument de l'antériorité de l'apparition de l'écriture notamment phonétique sur le sol africain bien avant son développement en Europe et chez les Arabes et ainsi de postuler l'universalité des alphabets de ceux-ci comme produit de l'effort de tous les peuples y compris africains. Mais ceci est une logique spécifique et une tout autre approche des héritages culturels et linguistiques.

L'autre aspect du problème est que l'approche téléologique que choisit Ngugi pour justifier la place prestigieuse de l'écriture reproduit une des argumentations développées par les Européens pour postuler l'exceptionnalité de leur parcours historique et culturel et justifier leur centralité dans le devenir de l'humanité. La hiérarchisation des langues que Ngugi voit à l'œuvre dans le discours et la pratique coloniaux utilise volontiers comme critère l'écriture, ce qui permet, dans le langage de l'évolutionnisme qu'elle emprunte, de placer les langues africaines à un échelon inférieur dans un axe historique qui culmine avec l'écriture.

Notre objectif ici n'est nullement de disqualifier le discours de Ngugi, mais de montrer la difficulté et peut-être l'impossibilité dans un discours post-colonial même radical de développer un langage expurgé de toutes les scories de la bibliothèque coloniale et de constituer une perspective africaine qui se présente comme une rupture totale et un retour à on ne sait quelle virginité absolue. À partir de là, le choix de certains, non pas de rompre avec l'héritage colonial, mais de l'assumer de manière critique et vigilante pour se bricoler un espace de parole, pourrait paraître moins absurde que le postule Ngugi Wa Thiong'o.

2. Vol et appropriation de la langue du maître

Avant Makerere, il y a eu d'autres rencontres d'écrivains africains, notamment à Rome et à Paris en 1956 et 1959. Après Makerere, il y a eu le congrès de Dakar en 1963. L'étape de Makerere est historiquement importante parce qu'il s'agissait de la première rencontre en terre africaine. Elle

est également importante parce qu'elle a suscité, tout au moins dans l'Afrique anglophone, un vif débat sur la langue de la littérature africaine, débat qui s'est prolongé jusque dans les années 1980 comme nous l'avons vu et se poursuit encore aujourd'hui. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer avec quelle intensité le débat est mené dans les réseaux sociaux dès qu'on fait allusion aux positions opposées de Ngugi Wa Thiong'o et Achebe sur ce sujet. Ces deux écrivains sont devenus, dans les raccourcis qui caractérisent les débats sur internet, les représentants de deux positions opposées et irréconciliables.

Bien avant Achebe, plusieurs écrivains avaient déjà clairement exposé les raisons de leur choix de la langue du colonisateur et les implications de ce choix. Au congrès de Paris de 1959, l'écrivain malgache Rabemananjara avait déjà résumé cette position dans les termes suivants :

> Il ne serait donc pas exact de parler de notre « aliénation ». Si « aliénation » il y a, c'est plutôt la langue elle-même qui en serait affectée. Nous nous sommes emparés d'elle, nous nous la sommes appropriée, au point de la revendiquer nôtre au même titre que ses détenteurs de droit divin [...] Notre congrès, à la vérité, c'est le congrès des voleurs de langue. Ce délit, au moins nous l'avons commis [...] Nous pouvons encore parler la même langue que François Mauriac, utiliser les mêmes vocables qu'Hemingway. Mais nous n'avons plus le même langage qu'eux : les mots, par le miracle de la transmutation, ont pris sur nos lèvres et sous nos plumes un contenu qu'ils n'ont pas et n'auront jamais acquis chez leurs usagers d'origine...[10]

Cette intervention reproduit le discours pré-indépendance et annonce déjà l'essentiel des développements discursifs ultérieurs. On y retrouve la rhétorique de la violence par laquelle sont caractérisés les rapports entre colonisateurs et colonisés. On y retrouve également le topos de la transformation de la langue du colonisateur sous la plume des colonisés ainsi que celui du processus d'écriture comme traduction de la langue maternelle dans la langue d'emprunt, etc. Bien avant Rabemananjara, Senghor avait, dans sa préface aux *Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, montré comment le processus de traduction, loin d'altérer le texte original, le rénovait. Le poète nigérian Gabriel Okara décrira comme fascinant son procédé qui consiste à ne pas penser directement en anglais ce qu'il écrit, mais à d'abord le formuler assez clairement en ijaw et à le traduire en anglais ensuite. Il décrit sa méthode comme suit :

---

10 Rabemananjara, Jacques, « Les fondements de notre unité tirés de l'époque coloniale », *Présence africaine*, 24-25 (février-mai 1959), p. 66-81. Voir aussi : Joubert, Jean-Louis, *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Philippe Rey, 2006.

> En tant qu'écrivain attaché à l'utilisation aussi systématique que possible des idées africaines, de la philosophie africaine, des traditions et des images africaines, je suis convaincu que le seul moyen de les employer efficacement est de les traduire presque littéralement de la langue d'origine de l'écrivain dans la langue européenne dont je me sers comme moyen d'expression. Je me suis constamment efforcé dans mes écrits de rester aussi près que possible des expressions vernaculaires. Chaque mot, chaque suite de mots, chaque phrase et même chaque nom suffisent, dans les langues africaines, à révéler les normes sociales, les coutumes et les valeurs de tout un peuple. Pour réussir à tirer parti des images du discours africain et de leur vivacité, j'ai dû commencer par me défaire de l'habitude de penser en anglais. Cela a été difficile au début, mais j'ai travaillé. J'ai étudié chaque expression que j'utilisais en ijaw, examiné le contexte dans lequel je l'utilisais pour tenter d'en découvrir l'équivalent le plus proche en anglais. Ce fut un exercice fascinant.
>
> As a writer who believes in the utilization of African ideas, African philosophy and African folklore and imagery to the fullest extent possible, I am of the opinion the only way to use them effectively is to translate them almost-literally from the African language native to the writer into whatever European language he is using as medium of expression. I have endeavoured in my words to keep as close as possible to the vernacular expressions. For, from a word, a group of words, a sentence and even a name in any African language, one can glean the social norm, attitudes and values of a people. In order to capture the vivid imagined of African speech, I had, to eschew the habit of expressing my thoughts first in English. It was difficult at first, but I had to learn, I had to study each Ijaw expression I used and to discover the probable situation in which it was used in order to bring out the nearest meaning in English. I found it a fascinating exercise.[11]

L'anglais devient alors le lieu où l'Afrique et notamment ses langues, ses croyances, ses idées, sa philosophie et ses images acquièrent une nouvelle vie parce qu'elles sont rendues disponibles non seulement aux autres Africains qui ne maîtrisent pas la langue, mais également à un public mondial. Cette passion de se communiquer aux autres est constante dans les écrits africains pour justifier le recours à l'anglais. Achebe opère d'ailleurs une distinction entre la littérature nationale qui prévaut dans la plupart des pays africains où se côtoient des dizaines, voire des centaines de langues, et la littérature ethnique qui s'écrit dans ces langues locales. Il cite no-

---

[11] Cité d'après Ngugi, Wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*, *op. cit.*, traduction de Sylvain Prudhomme dans l'édition française, *Décoloniser l'esprit*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 25.

tamment le cas d'un écrivain en swahili avec qui il n'arrive pas à nouer de véritables relations parce qu'il n'a pas accès à ses œuvres. Cet exemple est mal choisi puisque la situation serait la même pour tout écrivain qui écrirait en roumain ou en tchèque, langues qu'Achebe ne lit pas. Qui plus est, le swahili est parlé par des dizaines de millions de locuteurs. Mais la préoccupation d'Achebe semble être ailleurs. Toute volonté pour un écrivain africain de se replier sur sa langue maternelle comme langue d'écriture est susceptible d'avoir des conséquences qu'il appréhende, notamment l'émiettement du champ non seulement littéraire mais également intellectuel africain en de multiples instances d'appels qui configureraient autant de pôles de solidarisation et de loyautés, avec tout ce que cela comporte comme dynamiques centrifuges.

Ngugi Wa Thiong'o a beau rejeter cette perspective comme purement fantasmagorique et il a beau considérer la possibilité des tensions ethniques comme pure fiction, la réalité l'a rattrapé ces dernières années où l'on a assisté dans son propre pays à des conflits postélectoraux sanglants sur la base d'une polarisation ethnique.

Les langues coloniales comme l'anglais et le français apparaissent alors comme des facteurs de consolidation d'espaces nationaux et même transnationaux certes artificiels, parce que résultant de l'arbitraire et de la violence coloniaux – leurs dépassements notamment subnationaux ou transnationaux étant susceptibles de créer plus de dégâts qu'ils n'en résoudront. Le choix de l'anglais est donc chez Achebe un choix politique qui, hélas, ne garantit pas une intégration nationale harmonieuse, comme viendra le montrer la crise biafraise à laquelle lui-même sera mêlé.

Le choix de l'anglais ou du français repose également chez les écrivains africains sur une conviction : celle de la malléabilité de ces langues, de leur capacité à être adaptées et transformées. Nous l'avons vu avec Rabemananjara et Senghor. Achebe lui aussi écrit :

> Je pense que la langue anglaise sera à même de porter la charge de mon expérience africaine. Mais ce devra être un anglais nouveau, encore en pleine communion avec son terreau ancestral mais adapté aux réalités de son nouvel environnement africain.
>
> I feel that the English language will be able to carry the weight of my African experience. But it will have to be a new English, still in full communion with its ancestral home but altered to suit new African surroundings.[12]

---

[12] Achebe, Chinua, « English and the African writer », *Transition*, 75/76, The Anniversary Issue : Selections from Transition, 1961-1976 (1997), p. 342-349, Indiana University Press on behalf of the Hutchins Center for African and African American Research at Harvard University, DOI : 10.2307/2935429. (Notre traduction)

La critique, surtout africaine, semble avoir pris ces écrivains au mot et concentre l'essentiel de son effort d'analyse sur l'exploration des modalités d'adaptation et d'appropriation de ces langues par ceux-ci. Il est fort intéressant de constater que c'est même leur aptitude à le faire qui fait le plus mal à Ngugi Wa Thiong'o. Il interprète toute cette capacité créative comme un service rendu à ces langues par des intelligences africaines et n'hésite pas à considérer ces prestations comme une exploitation au même titre que l'exploitation économique et politique, c'est-à-dire comme un détournement de potentialités africaines au profit du développement d'autres qui se trouvent être les maîtres coloniaux. Il écrit notamment :

> Je déplore une situation néocoloniale qui implique que la bourgeoisie européenne continue à piller nos talents et nos génies comme elle avait déjà pillé nos économies. Aux XVIIIe et XIXe siècles, l'Europe a fait main basse sur les trésors artistiques de l'Afrique pour décorer ses demeures et ses musées ; au XXe siècle, elle fait main basse sur nos trésors de l'esprit pour enrichir ses propres langues et ses cultures. L'Afrique doit se réapproprier son économie, sa poésie, sa culture, ses langues et tous ses écrivains patriotiques.
>
> [...] I am lamenting a neo-colonial situation which has meant the European bourgeoisie once again stealing our talents and geniuses as they have stolen our economies. In the eighteenth and nineteenth centuries Europe stole art treasures from Africa to decorate their houses and museums; in the twentieth century Europe is stealing the treasures of the mind to enrich their languages and cultures. Africa needs back its economy, its poetics, its culture, its languages and all its patriotic writers.[13]

Remarques conclusives

Comme nous l'avons dit plus haut, l'approche marxiste binaire de Ngugi Wa Thiong'o méconnaît la complexité de la situation du monde que la logique impériale a produite et qui se caractérise par l'imbrication des positions et des positionnements, une imbrication qui rend entre-temps difficile d'établir des lignes de démarcation aussi nettes. En effet, sa propre longue préface qui explique sa trajectoire ainsi que le processus de maturation de ses idées vient contredire ce binarisme commode et témoigne de la complexité des situations et des possibilités de communication dans lesquelles il a toujours baigné lui-même. Il nous apprend en effet que ses idées, loin d'être des révélations subites qui surgissent dans la conscience individuelle et des données toutes faites qui existent et atten-

[13] Ngugi, Wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*, *op. cit.*, p. xii. (Notre traduction)

dent seulement d'être découvertes, ne se développent que dans le processus d'échange. Or ce processus, notamment chez lui, est marqué par des espaces d'échanges dont la géographie est caractéristique d'un monde globalisé. Il nous indique plusieurs moments et lieux de formulation de ses idées parmi lesquels l'Université d'Auckland en Nouvelle-Zélande, l'Université du Pacifique Sud dans les îles Fidji et l'Université de Bayreuth en Allemagne, où il rencontrera notamment le philosophe sénégalais Bachir Diagne, invité en même temps que lui dans cette institution et qui aura eu à travers leurs entretiens un impact important sur lui. Il évoque également des échanges avec ses compatriotes kényans exilés en Suède, en Grande-Bretagne, au Danemark, au Zimbabwe, etc. Il peut donc écrire :

> Au fil des ans, j'en suis venu à réaliser de plus en plus clairement que le travail, tout type de travail, même le travail littéraire créatif, n'est pas le produit d'un génie individuel mais d'un effort collectif. Il y a tant d'éléments qui entrent en jeu aujourd'hui dans l'élaboration d'une image, d'une idée, d'un raisonnement, et même parfois d'un accord officiel.
>
> Over the years I have come to realize more and more that work, any work, even literary creative work, is not the result of an individual genius but the result of a collective effort. There are so many inputs in the actual formation of an image, an idea, a line of argument and even sometimes the formal arrangement.[14]

Tout cela signifie qu'il a bien conscience que l'individualité de l'Africain d'aujourd'hui et, a fortiori, de l'écrivain africain, est un espace hybride où se superposent différentes couches telles des palimpsestes, ce qui devrait normalement rendre difficile la conception d'une africanité bien distincte et clairement définissable en termes de classe ou de langue. L'asymétrie économique, politique et culturelle bien réelle du système-monde n'induit donc pas des camps retranchés, mais autorise des flux, des entrecroisements et des espaces composites indéterminés. Les cours grâce auxquels lui-même, l'exilé et le cosmopolite, gagne sa vie, et qu'il donne surtout aux États-Unis et en anglais, ne témoignent-ils pas de la possibilité d'existence de ces espaces dans le monde globalisé ?

Mais sa position témoigne d'un malaise et d'une mauvaise conscience dans l'utilisation de ces possibles et dans la participation à un espace universitaire et intellectuel mondialisé et privilégié qui ouvre certes des perspectives mais ne permet pas un dépassement de l'asymétrie politique et économique postcoloniale. Le problème aussi est que tout en y participant et en en profitant, il n'en est souvent qu'un hôte et ne sent pas partie prenante et constituante.

---

[14] *Ibid.*, p. x–xi. (Notre traduction)

Le vol de la langue, son appropriation et sa transformation pour y intégrer sa culture et ses aspirations ne pourront jamais totalement étouffer le rêve d'une langue à soi dont on est le maître et le propriétaire exclusif. Le rêve continuera à se nourrir des frustrations, exclusions et marginalisations vécues dans d'autres domaines, y compris le domaine littéraire. Même si les écrivains africains de la jeune génération déclarent n'avoir pas choisi le français et l'anglais comme langues d'écriture mais que ces langues se sont imposées à eux, souvent parce qu'elles ne sont même plus pour eux des langues secondes comme dans le cas de leurs aînés que nous avons analysés, même s'ils semblent enthousiastes d'habiter la frontière et de ce fait d'échapper à toute démarcation, il restera toujours en eux le rêve non articulable d'une langue dans laquelle personne ne les poussera vers la marge. Et en plus, les langues africaines, nécessairement pas toutes, sont loin d'avoir dit leur dernier mot, elles dont certaines vivent une utilisation intense et créative dans les arts populaires comme la chanson et le cinéma. On nous annonce que certains films tournés dans les langues africaines sont en train d'être réécrits en romans ou en nouvelles : des perspectives inédites.

ERNESTO MÄCHLER TOBAR

Quelle langue parle l'Indien ? Langues imposées, langues revendiquées dans le théâtre colombien

> Comment le THÉÂTRE peut-il être amérindien ? Qu'est-ce que le théâtre peut avoir d'amérindien : l'auteur ? les acteurs ? le lieu ? l'action dramatique ?
>
> Yves Sioui-Durand[1]

En Colombie, le théâtre dont un des personnages importants est un Indien (ou si ce n'est pas le cas, dont la thématique se réfère à l'Indien) est riche et reste très peu étudié. Depuis la Conquête, l'écriture a été le privilège des vainqueurs, des Espagnols : l'Indien ne peut pas parler par lui-même, c'est toujours le Blanc qui parle et écrit à sa place, en castillan. Christian Gros qualifie cette particularité de « ventriloquie » (2011, p. 74). L'invention de l'Indien littéraire fait partie des formes de domination. Est-ce une forme du paternalisme ? Mais dans quelle langue parle donc l'Indien ainsi théâtralisé ? Quelle est la présence des langues vernaculaires dans la dramaturgie colombienne ? Une telle thématique est-elle seulement possible sans l'utilisation de dialogues dans ces langues ?

Aujourd'hui, les Indiens représentent 3,4 % de la population colombienne, soit environ 1 380 000 personnes. Il est important de souligner leur diversité ethnique : on compte 88 groupes et 72 langues différentes. Selon le recensement de 1990, le taux d'analphabétisme parmi les Indiens est de 44 % ; 11% seulement sont scolarisés dans le primaire et à peine 1,25 % dans le secondaire, alors que la moyenne nationale est respectivement de 84 % et de 46 % (Langebaek 1998, p. 104). Il n'est donc pas surprenant que le Blanc se soit arrogé le privilège d'écrire à la place de l'Indien, et de le faire évoluer à sa guise dans le décor. L'Indien devient ainsi un protagoniste « qui n'est pas toujours, caractériellement, mentalement ou physiquement, en accord avec le rôle dont il doit exécuter toutes les attitudes qu'il implique », comme l'explique Jean Duvignaud pour décrire la « sélection dramatique » qui s'opère à la fois dans la vie sociale et au théâtre (1999, p. 29). Pour aggraver les choses, les langues sans écriture ont été traitées par le vainqueur comme des dialectes. Le choc linguistique entre les nouveaux venus et les Amérindiens est marqué dès le début par l'imposition d'une nomenclature en castillan, qui a éclipsé le réel et effacé l'histoire des Indiens, instaurant ainsi une occultation permanente qui est encore à l'œuvre de nos jours. Cela a entraîné l'invention d'un nouveau langage, un castillan auquel se sont incorporés des mots comme *tomate*,

[1] Dramaturge huron-wendat (Gatti 2006, p. 64).

aguacate, *tabaco*, qui désignaient des réalités que l'on apprenait alors à nommer.

Le théâtre a constitué un moyen adéquat pour véhiculer et transmettre des idées, en particulier pour une population majoritairement analphabète. Les fêtes catholiques ont été une occasion fréquente : en raison de la méconnaissance ou de l'ignorance totale du castillan et du latin, les images ont pu être transmises et aisément mémorisées. L'Indien est parfois intervenu dans l'écriture des œuvres dites d'évangélisation (Lamus 1998, p. 19), ou bien a contribué à la recréation des œuvres espagnoles, tout en les adaptant aux traditions et usages régionaux (Shelly et Rojo 2000, p. 321–342). Cela peut constituer la base et le début d'une sorte de syncrétisme théâtral : si de telles adaptations sont représentées en langue indienne, la transmission du message est assurée (Mächler Tobar 2005). Il est évident qu'on trouve dans les créations dramaturgiques des traces de formes para-théâtrales indiennes pré-hispaniques, surtout quand elles abordent rituels et cérémonies (Mächler Tobar 2009, p. 208). Des œuvres indiennes qui ont subi le passage de l'*orature* à la littérature[2] et qui continuent à être représentées de nos jours ne cessent d'influencer les dramaturges contemporains, même si dans ce passage les stratégies qui aidaient les acteurs à mémoriser les textes, le rythme, la métrique, les intonations, la kinésique et la proxémique des corps se sont perdus, comme le note Patricia Henríquez (2009, p. 83). Pensons aux exemples en quechua, comme *Ollantay*, *Usca Páucar* et la *Tragedia de Atahuallpa* ; en langue maya, le plus important est sans aucun doute *Rabinal Achí*. En nahuatl et castillan, il faut citer *Güegüense, o Macho Ratón*. En Colombie, l'œuvre la plus significative est *Yuruparí*, en langue ñe'engatú, sans parler d'une impressionnante variété de formes syncrétiques (Mächler Tobar 2005).

Rappelons que la *Real Cédula de Aranjuez* (Carlos III, 1770) interdisait non seulement l'utilisation des langues indigènes en imposant l'usage exclusif du castillan, mais visait en fait une extinction de ces langues, allant parfois jusqu'à la destruction par le feu des dictionnaires et des grammaires (Mächler Tobar 2008, p. 72). L'Inquisition s'oppose également à l'emploi de ces langues en les qualifiant de barbares et diaboliques. Les prêtres traducteurs craignaient-ils que les langues amérindiennes contaminent leurs idées ? Les jésuites et les dominicains, en particulier, se sont distingués par leur souci de connaître les langues de leurs évangélisés, puisque cela pouvait faciliter la tâche de traduire adéquatement dans ces langues tant la Bible que le catéchisme. Ce contrôle imposé des langues avait assurément un enjeu politique, et il établissait une hiérarchie de pouvoir ; employer ces langues pouvait être perçu comme un défi aux lois de la Couronne.

---

[2] Nous empruntons cette heureuse formule à Zakes Mda (2004, p. 63–68).

Le franciscain Fray Felipe de Jesús, dans sa pièce *Poema Cómico* (1789), fait affirmer à un Espagnol que malgré leur apprentissage forcé du castillan, les Indiens ne parviendront jamais à s'exprimer dans cette langue : « on ne peut pas leur enseigner non plus des prières, car ils ne savent pas parler » (1998, p. 152).[3] Ne pas parler le castillan à l'époque coloniale est alors synonyme de ne pas parler tout court et le Blanc a donc le monopole de l'écriture, ce qui le pousse à parler et à écrire à la place de l'Indien. Mais dans la plupart des cas, il ignore complètement la langue indienne. Il peut l'utiliser parfois dans le titre de ses œuvres, pour nommer les personnages et les dieux, et parfois également dans des interjections ou des mots parsemés tout au long du texte, ce qu'il fait en croyant que cette technique contribue à la vraisemblance de la dramaturgie – mais guère plus.

Pour combler le manque d'un discours en langue indienne, les didascalies visent à créer une ambiance solennelle : elles indiquent par exemple que l'acteur doit avoir « beaucoup de dignité », qu'il doit « jouer très majestueusement » et garder une « attitude hiératique » ; elles conseillent également un style récitatif hautement poétique. Dans *El destino del caminante* (2005) de Carlos Araque Osorio (1956) l'auteur s'empare de la mythologie américaine et l'utilise pour l'écriture dramatique ; cela demande des acrobaties, des chants, des danses et une abondance de langage gestuel. L'intention est de recréer en castillan la pensée mythique indienne grâce à une poétique élaborée, en faisant appel à l'imaginaire. Un autre exemple serait *El Carnaval de la muerte alegre. Periplo de Balboa y Pedrarias* (créé en 1991), de Carlos José Reyes Posada (1941). Dans cette œuvre, le conquistador Vasco Núñez de Balboa et les siens laissent derrière eux les villes européennes, essaient de s'adapter à la luxuriante nature américaine, et fondent la ville de Santa María la Antigua del Darién. La rencontre entre Balboa et Anayansi rend évidente l'incompréhension des langages, mais l'attirance sexuelle est forte, et se trouve à l'origine du métissage : Anayansi est baptisée, habillée à la façon espagnole et, puisque cela est maintenant possible, elle apprendra également la langue castillane. La difficulté de communication est alors idéologique ou philosophique, mais ne représente pas un problème de langue : maintenant l'Indienne *peut parler*. D'autrui on fait un semblable avec lequel il est possible de s'entendre, en castillan, évidemment.

---

[3] Sauf indication contraire, nous traduisons.

1. La langue comme bruit

Les onomatopées, les répétitions, les bruits et les moyens offerts par la radio sont employés par Luis Hernando Vargas Villamil (1916–2011) dans *La Gaitana* (1959), une pièce qui évoque la vengeance de la Cacica Gaitana, endeuillée par la mort de son fils, Buiponga, et meurtrie par la conquête de son ethnie, les Yalcones. Le bruitage est presque plus significatif que le sens du texte : « *Carajam... Carajam... Carajam... Carajam... Bun... Da... Ra... Bun... Da... Ra... Bun... Da... Ra...* » (1959, p. 25). Même si ce sont des mots de la langue pijao, leur sens se perd devant l'importance prise par les onomatopées. Dans cette œuvre destinée au théâtre radiophonique, l'essentiel est dans la répétition rythmique, presque monotone (Mächler Tobar 2010b, p. 62–63). Le langage ne marque pas une différence entre les Indiens et les Blancs ; la langue des premiers est recherchée et élégante, mais peu vraisemblable pour quelqu'un qui ne maîtrise pas le castillan. Pour exister dans le Nouveau Monde, les concepts les plus élémentaires exigent la création de néologismes.

D'autres dramaturges, recourant au clin d'œil complice, emploient un langage que le spectateur est censé comprendre sans difficulté. Henríquez rappelle que dans le théâtre nahuatl, par exemple, la farce était fréquente, et que les acteurs « étaient déguisés, aussi bien dans leurs vêtements que dans leur voix, et se moquaient des autres nations, et jouaient avec le langage » (2009, p. 89). Les dramaturges colombiens se servent du latin ou d'une langue romane, comme l'italien ou le français, ou bien de l'anglais, de l'allemand et du basque, ou encore de l'argot, du verlan, du « charabia », ou même d'une langue inventée de toutes pièces. L'écrivain Severo Sarduy insiste sur cette infinie variété d'intratextualités intrinsèques, propres « à la production scripturale, à l'opération de chiffrage – de tatouage – en quoi consiste finalement toute écriture, et qui participent, consciemment ou pas, à l'acte même de créer », autrement dit à une sorte « d'écriture à l'intérieur de l'écriture » (1980, p. 178). Un exemple significatif se trouve dans *Colón perdido y desconocido por encantamientos de Balam Quitzé* (1995), de Henry Díaz Vargas (1948), où l'on peut lire des formules telles que « *i Oure abay tenur sadelali ! Tarac sasur aglo caerva* », ou « *i Barol berón natalón ! Nasnia lasa lanor mathon rana* » (1995, p. 44–45). Chez cet auteur, l'humour, les jeux de mots, les onomatopées, la présence de la magie, des ensorcellements, de l'insatisfaction sexuelle et de l'ironie donnent lieu à une œuvre burlesque, qui permet de remettre en cause l'histoire en même temps que la langue apprise des conquistadors. Il utilise la dérision comme acte de contestation des normes (Duvignaud 1999, p. 143).

L'utilisation de l'anglais est associée à la présence parmi les personnages d'un États-Unien, aux chansons pour se souhaiter bon anniversaire,

pour se moquer, parfois avec ironie, ou même simplement pour insulter quelqu'un. Carlos Parada (1942) tisse autour de la Conquête sa parodie *El Dorado colonizado* (2009), jouée avec des masques et des clowns déguisés. La présence des États-Unis permet l'emploi d'un anglais hispanisé : « *shou bísnes* », « *Uisky* », « *Yés, leidis and yentlemán* » (2009, p. 104). Pecos Vil, intéressé par les bénéfices que peut apporter la découverte, promet déjà l'arrivée des grands monopoles : « *Gold Mains, Lunaited Fruit Company* » (p. 140). De leur côté, les Indiens chantent à tue-tête : « *Pachanga...? Chirrinche... Pachanga...? Champeta... Chingüa...? Changüa... Chupe...? Churupe... Cachimba...? Churumbela... Chinchorro...? Chumbimba...* » (p. 128). Ce langage inventé et très sonore crée un jeu d'onomatopées plein d'humour ; le discours trouve ici toute sa force dans l'impact phonétique. Grâce à cette semi-musicalité, l'illusion que suscite ce théâtre vise la satisfaction du public plus que la ressemblance : de l'incompréhension, on passe à une complicité moqueuse.

Enfin, dans le corpus étudié, le latin apparaît fréquemment lié à des cérémonies d'origine religieuse (messes, prières, baptêmes ou enterrements) ; en général grâce à des phrases toutes faites, mais bien connues, comme « *In nomine Patris et Filiii et Spiritus Sancti* », que l'on trouve, par exemple, dans l'œuvre de 1963, *Un réquiem por el padre Las Casas* (1992, p. 201), d'Enrique Buenaventura (1925–2003), peut-être le plus connu des dramaturges colombiens.

2. Des possibilités métaphoriques

À partir d'une recherche sur la catéchèse menée dans la région du Caquetá, et de l'ethnographie de l'Amazonie, Luz Peña Tovar (1961) écrit *Yajicuení* [*Hijos del Tigre de Espesura*] (2005). Cette pièce présente les relations entre les missionnaires et les groupes indiens. L'action se déroule en 1787, lorsque Fray Diego est tiré sans connaissance du fleuve par Tayarí, une femme de l'ethnie Yajicuení, qui récolte des herbes médicinales. Elle le conduit au village de San Miguel Arcángel, où il se montre incapable d'accepter sa nouvelle existence : les deux mondes sont pour lui antagoniques, voire irréconciliables. L'auteur a décidé de poétiser les noms des plantes, des animaux et des instruments. La liane du Yagé devient alors « *Trepadora de Soñar* », le pécari devient « *Cerdo de Salado* » et les tambours sont le « *Palo de la Voz* ». Quelques conseils de l'auteur pour les dialogues qui, même s'ils sont écrits en castillan, sont censés avoir été prononcés en yajicueniate ou en latin, présentent une difficulté considérable au montage, sans ajouter grand-chose à la force du drame. Malgré ces observations, pour les prêtres il n'y a aucun doute sur la langue à privilégier ; si un Indien parle dans son « charabia », la réponse est immé-

diate : « Dans la maison de Dieu, on parle la langue de Dieu » (2005, p. 134), c'est-à-dire le castillan, même si le prêtre comprend bien la langue indienne.

Dans *Oraciones* (2010), Ana María Vallejo de la Ossa (1965) propose une lecture différente de l'histoire, depuis la Conquête jusqu'à nos jours, en une succession de tableaux. La langue est déjà perdue lorsque la pièce commence, comme l'indiquent les didascalies :

> Fray Miguel regarde avec amertume un rouleau de papier qui se défait dans ses mains, pendant qu'il énumère une liste de belles paroles perdues de son dictionnaire Otomí-Castillan, brûlé par ordre de l'Inquisition. (2010, p. 19)

Maintenant les indigènes parlent une « langue chrétienne ». Une fille parle, mais dans quelle langue ? Sa prière est incompréhensible. Vallejo nous présente un moine en train de s'interroger sur la possibilité d'évangéliser sans parler une langue indienne. Il demande à son collègue, avec inquiétude : « Tu crois que ces langues ont le pouvoir de nous corrompre ? » (p. 25). La peur l'envahit : chaque fois que la Bible a été traduite en langue indienne,

> les feuillets ont brûlé les uns après les autres dans le feu. Et peut-être est-ce mieux ainsi, car ils pratiquent des rites démoniaques, et qui nous dit donc que leurs mots, qui ont tellement nommé le démon, pourront nommer aussi Dieu ? (*Ibid.*, p. 26)

Néanmoins, sentant la mort approcher, le prêtre murmure : « Et vers toi, pour t'embrasser, mon désir me pousse en langue otomí ». La didascalie précise alors : « Cette dernière ligne doit être dite par le moine en purépecha ou en otomí » (p. 32), c'est-à-dire dans des langues indiennes du Mexique. À la fin, l'essentiel est la transmission de la parole de Dieu, et peu importe la langue dans laquelle cela se fait.

Une langue perdue peut provoquer la disparition de la solidarité du groupe ethnique. Dans *La ira de Kinski (nosotros los blancos)* (2012), le dramaturge Carlos Enrique Lozano Guerrero (1972) s'interroge sur cette disparition, qui pousse à une déstructuration de la société : « Les indigènes [...] essaient de parler leur langue, mais ils ignorent comment le faire, ils ont perdu la langue qui leur appartenait dans le passé », notent les didascalies (2012, p. 51). Quelques rudiments peuvent être récupérés avec grand effort. L'homme blanc, une fois de plus, arrive en offrant des casquettes et force l'Indien à se vendre comme main d'œuvre bon marché. La solidarité qui maintenait l'ethnie unie commence à fondre :

> Vous voyez, c'est cela que cherchent les maudits, que nous leur épargnions le travail de nous tuer, que nous le fassions entre nous ; mais nous ne pouvons pas continuer comme ça, à nous taire. (*Ibid.*, p. 55)

Dans le silence, pas de rédemption possible, pas d'avenir, mais une simple répétition cyclique de l'histoire. Dans la pièce, Klaus Kinski, à peine un cadavre errant, n'est qu'un Allemand ravagé par la fièvre ; et puisque le Blanc l'a également spolié de ses terres, il fait alliance avec les Indiens pour prendre sa revanche.

3. Pour les polyglottes

Déjà au XVIIe siècle, quelques dramaturges incluent dans leurs œuvres des textes en langues indiennes. Il est clair qu'eux ne les parlent pas (quelques-unes sont d'ailleurs déjà hors d'usage à cette époque), mais ils s'aident de dictionnaires, de catéchismes et d'autres sources d'information. Fernando de Orbea, dont on sait peu de choses, le fait dans sa *Comedia Nueva. La Conquista de Santa fe de Bogotá*, dans laquelle « on chante en langues indiennes » (2002, p. 11). Dans cette évocation de la Conquête de Bogotá, on trouve des récitatifs comme celui de l'Indienne Florela : « *Mariscal Tela / Gelovra a sor / A peliache Osmín / España Pacor / Marte canonsín / Mavorte casol / Atacama o neyta / Mucoco picor* » (p. 109). L'auteur ne défend pas l'emploi de ces langues, simplement il les utilise afin d'augmenter l'intensité dramatique.

Les chansons en galicien et en basque sont fréquentes dans *El viento y la ceniza* (représentée en 1986), une des œuvres de Patricia Ariza (1946). Un conquistador rentre les mains vides dans sa patrie et doit faire face à la déception de ses compatriotes. La fiancée qui l'attend chante des chansons d'aliénée et rêve aux jours passés, peut-être pour se consoler des promesses non tenues : « *Fita aquel franco galan / Olla sea transido corpo / E lua que baila na quintana / Dos mortos / Nai a luna esta bailando na / Quintana / Dos mortos* » (1987, p. 350).

Un cas particulier, car le personnage de l'Indien est absent, est *Nayra* (2004), une création de Santiago García (1928). Ici, la thématique est présente dans la conception et la scénographie : il s'agit d'une *maloca*, maison de sagesse (García 2008, p. 166). L'œuvre a été conçue comme un rituel de guérison, et elle est constituée d'une succession d'images : maints personnages populaires conduisent le public à une récupération de la mémoire colombienne. Mais l'histoire est-t-elle vraiment cohérente ? García fait appel à une grande variété de langues, telles que le muisca, le tiana et le tupan guaraní, ainsi qu'à l'anglais, au latin, à des chants de purification africains, et même au langage des sourds-muets. Voici un exemple de dialogues en langue tiana et tupan guaraní : « *Magütá Magütá Urügu / Arara urumutu. Jiyasana / Tupana é dora i tomi iry tomi iry / Kirykevano uwaru uwaru / Magütá Magütá Urügu / Arara urumuto. Jiyasana* » (2008, p. 175–176). L'exemple muisca est également très intéressant : « *Hycha gerca*

chianzin zi paba hata zona. Puinca quati bizha apquas. Uma bhosha pabi ahisica paba qui ma quenca shi pui nuca » (p. 189). Ce fragment provient de la grammaire chibcha et n'est autre que le début de la confession catholique.

Un dernier exemple de l'utilisation de langues indiennes est donné par Luz Myriam Gutiérrez et Manuel Alberto Torres. Ils ont employé d'anciens mythes kogis dans des œuvres complexes et pleines de symboles, comme *Sei-Nake Hába Sintu (Terre Noire Mère Universelle)*, de 2007. Quelques récitatifs et des voix off utilisent des mots kogis : « *A-Kinga-Má-a-a [...] Tashi Nyi, Kaba. Tashi Nyi, Kaba* » (2007, p. 157). Dans le rite symbolique des semailles, Sintana déclame : « *Ahía- hé- hé-heee- ahía- hée. Mangüi, Bangüi, Shi-Mangüi, ahía-he, Sei-Nake, ahie* » (p. 163), et lâche les graines sur la terre noire. La perte du monde mythique laisse une sensation désolante, à mi-chemin entre le rêve et le conte. Ne serait-ce pas qu'en perdant le mythe, la vie aussi se perd et le temps s'endort ? On s'approche ici de ce que Wlodzimierz Staniewsky nomme l'« ethno-oratorio » (1995, p. 61).

4. *Traduttore, traditore*

Le besoin de faire appel à un traducteur se fait sentir dans plusieurs œuvres. Un des *lenguas* (traducteurs) le plus souvent évoqué est Felipillo, l'interprète entre Atahualpa et Pizarro. Les dramaturges Juan Monsalve, Fernando Peñuela Ortiz et Santiago García lui donnent un rôle clé dans leurs créations. Le prolifique Fernando Peñuela Ortiz (1948–2011) est l'auteur de *La tras-escena* (1984), où l'humour jaillit comme un saltimbanque : les Indiens font la grève car ils sont mal payés. On a besoin d'eux pour le montage de la comédie *El Mundo Nuevo descubierto por Cristóbal Colón* (1614) de Lope de Vega, mais c'est un dialogue de sourds. Même si les questions du metteur en scène au porte-parole et traducteur indien sont très claires, celui-ci donne des réponses pleines de poésie mais peu logiques, voire incompréhensibles : « Il n'y a pas d'endroit pour se reposer, la terre deviendra comme les hommes. Néanmoins, dans les chemins, je ramasse des perles... » (1987, p. 205). Tout en se moquant, Peñuela pense que la possibilité de communiquer diminuera si les interlocuteurs parlent la même langue, mais à des niveaux différents. La revendication de l'Indien passe ainsi par l'utilisation de la langue du vainqueur, mais sans que celui-ci parvienne vraiment à comprendre le message transmis, ce qui montre bien que les mentalités sont incompatibles.

Santiago García présente le même traducteur dans *Corre, corre Carigüeta* (1982). La source d'inspiration de ce théâtre rituel est l'œuvre anonyme en quechua *La tragedia del fin de Ataw Wallpan* (1555), ainsi que

d'autres récits sur la fin des empires indiens. Grâce au *chasqui* Carigüeta, l'Amérique comprendra l'ignominie de l'exécution de l'Inca. Sans parler, produisant seulement des bruits effroyables avec ses lèvres, Pizarro est le seul personnage blanc. Son traducteur est Felipillo, qui parle « sa terrible langue », son « langage hostile ». L'Inca dit : « *Cay curitacho micunqui ?* » et attend patiemment la traduction (1987, p. 309). Le quechua est peu utilisé dans la pièce, à l'exception de quelques mots. L'essentiel ici n'est pas la langue même, mais le besoin permanent d'une traduction, ce qui semble soulever le problème de l'impossibilité de se comprendre mutuellement. Le discours du Blanc n'est autre chose que bruit constant et menace. Felipillo n'est pas seulement le *lengua*, il est aussi le traître qui exécute Atau Wallpan, comme l'ont été d'autres *lenguas* tels que la Malintzin, ou Catalina : en offrant au conquistador une clé pour comprendre autrui, ils favorisent la destruction de leurs ethnies.

Le dernier exemple est celui de la double traîtrise. Dans *Fechorías de Felipillo el pillo con la Princesa Pataladesa* (2001), une pièce de Juan Monsalve Pino (1951) destinée à un public enfantin, le traducteur trompe autant Pizarro qu'Atahualpa. Le récitant insiste sur le fait que les paroles du *lengua* « ont un double sens, comme langue de fripon trompé et trompeur, elles nous permettent de comprendre comment les mots peuvent servir à n'importe quoi » (2001, p. 22). Atahualpa demande avec méfiance à Felipillo : « si tu comprends bien la langue du Blanc, dis-moi ce qui est dit ici : dans mon ongle, le gardien de prison a écrit quelque chose, et c'est un signe énigmatique... » (p. 24). Pizarro, en revanche, lui fait confiance : « Toi, qui connais la langue des Indiens, tu peux traduire sans me nuire » (p. 25). La structure de la pièce est semblable à un jeu d'échecs, une sorte d'estrade sur laquelle le traducteur essaie de tromper les deux interlocuteurs et d'en tirer un avantage. Une fois les Incas vaincus, Pizarro annonce « échec et mat » (p. 32) et exécute Atahualpa sans ménagement. Dans ce dialogue, celui qui peut dominer les deux côtés, celui qui maîtrise les deux langues, jouit d'un avantage, même si cela ne signifie pas qu'il gagnera toujours. Pour le traducteur, un double problème se pose : d'un côté, les préjugés sortent renforcés, d'un autre côté, des malentendus interculturels se produisent nécessairement. Puisqu'il est entre les deux ennemis, Felipillo est un interprète de liaison : il est ainsi traducteur participant, intéressé, en position pour ainsi dire « trilogale ».[4]

[4] Ticca et Traverso 2015, p. 14.

5. Retour au point de départ ?

La langue est efficace : elle permet la transmission de l'information et influe grandement sur la perception et la conceptualisation du monde dans une société. Elle est le véhicule de la culture : « La langue maternelle est un élément décisif dans la constitution de l'identité et de la subjectivité d'une communauté. Des langues différentes produisent des identités et des cultures différentes », écrit Adriana Rodríguez Barraza (2011, p. 56). Elle nous rappelle que Herder concevait la langue maternelle comme « une façon de voir le monde » (p. 64), raison pour laquelle le penseur allemand était un ardent défenseur de la variété des langues nationales. Ces langues même très minoritaires ont une importance considérable pour la structuration d'une matrice fondatrice. Prétendre qu'une langue est supérieure à une autre dans son potentiel de communication relève de toute évidence d'un ethnocentrisme sans aucune valeur scientifique ; le soutenir implique un choix politique, assumé par un groupe dominant sur un groupe dominé. Mais cette situation connaît une évolution : Georges Balandier analyse les transformations des relations de pouvoir et constate qu'après les deux grandes guerres, « des dominants régressent, des dominés deviennent prétendants à la supériorité et candidats aux principales maîtrises techniques et économiques » (2015, p. 100).

Utiliser une langue indienne est de nos jours un élément essentiel des revendications ethniques et politiques. Le droit à l'utilisation des langues et dialectes maternels en Colombie est reconnu par l'*Estatuto Nacional del Indígena* (1979), qui insiste sur l'importance de leur préservation. Les langues les plus utilisées aujourd'hui sont le wayúu, parlé par 150 000 personnes, le paez (*nasayuwe*), avec plus de 100 000 locuteurs, et l'embera, utilisé par près de 60 000 locuteurs. Comme le souligne Carl Langebaek, « la stratégie de résistance linguistique peut servir comme une arme pour la renaissance ethnique et la lutte contre la société dominante » (1998, p. 119). La réappropriation de la langue peut ainsi être considérée comme un acte de résistance indispensable à la survie ; pour un Indien qui revendique son identité, c'est le chemin d'une réelle ré-indianisation (Gros 2011, p. 82). L'élaboration d'une identité trans-ethnique est certainement une forme de modernité coloniale. Si la transmission d'une langue n'est plus assurée par l'école, le relais doit se faire dans la création artistique ; l'écriture en langue indienne fait donc partie d'une stratégie visant à la reconnaissance de l'indianité.

La présence de langues indiennes dans la dramaturgie contemporaine est due, en partie, au *cultural performance* ou théâtre anthropologique, sous l'influence des théories d'Eugenio Barba et Jerzy Grotowski. Ce théâtre remet en cause les liens entre culture et nature à travers une recherche des actes rituels, comme nous l'avons déjà signalé (Mächler Tobar

2010a, p. 202). Bien entendu, cette utilisation de différentes langues indiennes qui coïncident à un moment donné de l'histoire d'un pays n'est pas valable uniquement dans le cas colombien ; elle est présente aussi dans d'autres pays et d'autres langues, comme l'illustre le cas de la Mexicaine Rosario Castellanos (1925–1974) et sa collaboration avec le Teatro Petul, en langue tzotzil. Prenons également l'œuvre de la Canadienne Sharon Pollock (1936), *Walsh* (1973), sur les derniers jours en exil de Sitting Bull. L'Indien est ignoré et nié : les soldats affirment que Custer est mort sans témoins, comme s'il n'y avait pas eu des guerriers indiens à la bataille de Little Big Horn. L'auteur insère des dialogues en langue creek, avec une traduction anglaise entre parenthèses. L'États-Unien, Israel Horovitz (1939), dans la pièce *The Indian wants the Bronx* (1967), montre la tentative du protagoniste, Gupta, de trouver ses marques à New York. Deux adolescents qui attendent l'autobus le traitent d'Indien, mais leur incompréhension du hindi parlé par Gupta est totale ; les moqueries mettent ainsi en évidence que pour eux il n'existe pas de différence entre un Indien d'Inde et un Amérindien. Au Chili, on trouve par exemple des textes en mapuche dans l'œuvre inédite *Mientras viva Quilapán…*, d'Oswaldo Obregón. La pièce met en scène une des nombreuses tentatives du gouvernement chilien pour soumettre les Indiens Mapuche et les amener de force au monde occidental, tout en sachant cependant qu'une assimilation ne sera jamais possible.

L'utilisation de langues autochtones permettra-t-elle la naissance d'un nouveau style littéraire ? Même si les débuts sont très balbutiants, il y a actuellement en Colombie des auteurs qui écrivent dans une langue indienne, par exemple, chez les Kamsá et les Inga, ou encore dans la péninsule de la Guajira, où l'on trouve une production solide en wayúu. Tous utilisent le grapholecte du castillan pour leurs créations. Mais, comme pour souligner encore la différence entre la littérature dominante et celle des ethnies, le mouvement est étiqueté comme *ethnopoésie*. Il est intéressant d'analyser deux cas significatifs. Le premier est celui de la troupe Inkayú, du Putumayo, composée d'acteurs Inga, Kamsá, Wayúu et Huitoto, dans la pièce *La Kukuawila* (La vieille dévoreuse du mont, 1992), dont la protagoniste est une sorte de sorcière anthropophage.[5] Le deuxième cas est celui de Bernardo Enrique Berbeo García (1963), qui travaille en étroite collaboration avec la Corporación Cultural Jayeechi. Comme nous l'avons déjà expliqué ailleurs (Mächler Tobar 2010a, p. 193–194), les œuvres inédites de Berbeo s'appuient sur la tradition orale et sur la cosmovision de l'ethnie Wayúu (Guajiro) et utilisent fréquemment le wayuunaiki et d'autres langues. Dans *Jepira* (« Le voyage dans l'au-delà ») et *Wakuaipa* (« Nos coutumes »), pièces écrites en wayuunaiki et en cas-

[5] À partir d'une pièce de Patricia Ariza, *Kukhualina* (1991).

tillan, Berbeo s'interroge sur les problèmes de l'identité culturelle et ses difficultés à s'affirmer. Les langues et mythologies des Wayúu, Ticuna, Cocama, Yawua et Yalcón structurent également sa pièce *Amaygua* (2004).

Bien entendu, les nouvelles techniques de sous-titrage facilitent la compréhension par le public des dialogues en langues indiennes, même si cela signifie qu'on continue à avoir besoin de la transcription du pictogramme ou de la langue indienne en alphabet latin (Padial 2011, p. 24). Auparavant, le recours à l'œuvre d'un traducteur qui expliquait le discours employé, ou à l'explication donnée par un autre personnage, était suffisant. Le problème peut être temporairement contourné, puisque la représentation des mythes ne demande pas de traduction ni de commentaires. Il convient de signaler que le discours utilisé aujourd'hui par les Indiens dans les pièces récentes est moins recherché et rhétorique qu'auparavant : le discours empesé et factice a presque entièrement disparu et a été remplacé par une forme plus proche de la réalité. Les acteurs qui jouent les Indiens sont eux-mêmes des Indiens, et cela permet l'emploi de longs dialogues en langues vernaculaires.

Le linguiste et anthropologue Edward Sapir défend une lecture au service de la richesse culturelle et considère que le langage est « un art collectif d'expression ». Il ajoute :

> Le langage est prêt (ou peut rapidement le devenir) à incarner l'individualité de l'artiste. Si aucun écrivain ne se manifeste, n'incriminons pas forcément les défauts du langage, faisons plutôt retomber la faute sur la culture propre à ce peuple particulier ; sans doute n'est-elle pas favorable à l'éclosion d'une personnalité qui chercherait une expression littéraire vraiment individuelle. (2001, p. 163–164)

Les langues sont prêtes et le moment est arrivé. Aujourd'hui, le dramaturge indien est là pour démontrer que sa culture peut relever le défi de la création littéraire, peut-être pour donner raison à Duvignaud quand il affirme que le théâtre est « une révolte contre l'ordre établi » (1999, p. 588). Les « conditions sociales d'acceptabilité » dont parlait Pierre Bourdieu (1982, p. 75) sont heureusement enfin réunies.

Références

a) Pièces de théâtre

Araque Osorio, Carlos, *El destino del caminante*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2005.

Ariza, Patricia, *El viento y la ceniza*, in : *Cuatro obras del Teatro La Candelaria*, Bogotá, Teatro de la Candelaria, 1987, p. 335–394.

Buenaventura, Enrique, *Un réquiem por el padre Las Casas*, in : González, Fernando (coord.), *Teatro colombiano contemporáneo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 183–247.

De Jesús, Fray Felipe, *Poema cómico. Dividido en dos partes y cinco actos*, Bogotá, Editorial Kelly, 1998 [1789].

De Orbea, Fernando, *Comedia Nueva. La Conquista de Santa Fe de Bogotá*, Bogotá, Colección Héctor H. Orjuela, 2002.

Díaz Vargas, Henry, *Colón perdido y desconocido por encantamientos de Balam Quitzé*, in : *Concurso Ciro Mendía*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1995, p. 13–64.

García, Santiago, *Corre, corre Carigüeta*, in : *Cuatro obras del Teatro La Candelaria*, Bogotá, Teatro de la Candelaria, 1987, p. 259–334.

García, Santiago, *Nayra*, in : *4 obras del Teatro La Candelaria*, Bogotá, Teatro de La Candelaria, 2008, p. 163–213.

Gutiérrez, Luz Myriam et Manuel Alberto Torres, *Sei-Nake Hába Sintu*, in : *De lo sagrado en el arte y el pensamiento mítico. El arte de interpretar la antigua tradición del rito al teatro*, Bogotá, Viento Ediciones, 2007, p. 153–173.

Horovitz, Israel, *L'Indien cherche le Bronx / Le rescapé*, traduction de Denise Péron, Paris, Edilig, 1987.

Lozano Guerrero, Carlos Enrique, *La ira de Kinski (nosotros los blancos)*, in : Lamus Obregón, Marina (ed.), *Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología*, Bogotá, MinCultura y Paso de Gato, t. II, 2013, p. 49–80.

Monsalve Pino, Juan, *Fechorías de Felipillo el pillo, con la Princesa Pataladesa*, in : *Teatro Mundi*, Bogotá, Servicios Educativos del Magisterio, 2001, p. 21–34.

Parada, Carlos, *El Dorado colonizado*, in : *Comedia colombiana. Teatrova Siglo XXI*, Bogotá, Casa Teatrova, 2009, p. 81–141.

Peña Tovar, Luz, *Yajicuení*, Bogotá, MinCultura, 2005, p. 105–293.

Peñuela Ortiz, Fernando, *La tras-escena*, in : *Cuatro obras del Teatro La Candelaria*, Bogotá, Teatro de la Candelaria, 1987, p. 117–258.

Pollock, Sharon, *Walsh*, Vancouver, Talonbooks, 1973.

Reyes, Carlos José, *El carnaval de la muerte alegre : Periplo de Balboa y Pedrarias*, Bogotá, Panamericana, 1996.

Vallejo de la Ossa, Ana María, *Oraciones*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2010.
Vargas Villamil, Luis Hernando, *La Gaitana*, Bogotá, Minerva, 1959.

b) Autres références

Balandier, Georges, *Recherche du politique perdu*, Paris, Fayard, 2015.
Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
Duvignaud, Jean, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, PUF Quadrige, 1999.
Gatti, Maurizio, *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire*, Montréal, Hurtubise, 2006.
Gros, Christian, « Indiens ou paysans, peuples de la forêt ou de la montagne ? : vieux débats, nouvelles perspectives », *Caravelle*, n° 96, Toulouse, 2011, p. 71–89.
Henríquez, Patricia, « Oralidad y escritura en el teatro indígena prehispánico », *Estudios Filológicos*, n° 44, septiembre, Valdivia, 2009, p. 81–92.
Lamus Obregón, Marina, *Teatro en Colombia : 1831–1886. Práctica teatral y sociedad*, Bogotá, Ariel Historia, 1998.
Langebaek, Carl, « Indígenas de hoy y de ayer. Procesos de cambio », in : Tirado M., Alvaro (dir.), *Nueva Historia de Colombia*, Bogotá, Planeta, t. ix, 1998, p. 101–127.
Mächler Tobar, Ernesto, « *Y, este pobre indio... ¿ qué hace por aquí ?* Teatro indigenista en Colombia : quince últimos años », *Boletín de Antropología*, vol. 24, n° 41, Universidad de Antioquia, Medellín, 2010a, p. 180–206.
Mächler Tobar, Ernesto, « La Gaitana : preludio a una biografía a la espera », *América*, Cahiers du CRICCAL, « La biographie en Amérique latine », n° 40, Paris, 2010b, p. 55–68.
Mächler Tobar, Ernesto, « Atahuallpan con ojos de Nueva Granada. Presencia de la temática peruana en el teatro indigenista colombiano », *América*, Cahiers du CRICCAL, « Transamériques. Les échanges culturels continentaux », n° 39, Paris, 2009, p. 207–216.
Mächler Tobar, Ernesto, « Langues subjuguées, langue dominante : langues indiennes en Colombie », in : Reynès, Philippe (dir.), *Existe-t-il une gouvernance linguistique*, Paris, Indigo Éditions et CEHA, 2008, p. 69–86.
Mächler Tobar, Ernesto, « *Conserve su puesto ¡ Este no es su escenario !* Aproximación a la invisibilidad del indígena en el teatro colombiano », *Boletín de Antropología*, Universidad de Antioquia, Medellín, vol. 19, n° 36, 2005, p. 299–336.

Mda, Zakes, « Bonheur de Babel », *Les Bonheurs de Babel*, meeting n° 2, Saint-Nazaire, MEET, 2004, p. 62–73.

Padial, Juan José, « De dioses a bárbaros. Relatos indígenas sobre el sometimiento de América », in : Betancur, Marta, Jacinto Choza et Gustavo Muñoz (eds), *Narrativas fundacionales de América latina*, Madrid, Thémata/Plaza y Valdés, 2011, p. 19–37.

Rodríguez Barraza, Adriana, « El lenguaje como matriz fundacional : Herder y el Inca Garcilaso », in : Betancur, Marta, Jacinto Choza et Gustavo Muñoz (eds), *Narrativas fundacionales de América latina*, Madrid, Thémata/Plaza y Valdés, 2011, p. 55–82.

Sarduy, Severo, « El barroco y el neobarroco », in : Fernández, César (coord.), *América latina en su literatura*, México, Unesco y Siglo XXI editores, 1980, p. 167–184.

Sapir, Edward, *Le Langage. Introduction à l'étude de la parole*, traduction de Solange Marie Guillemin, Paris, Payot, 2000 [1949].

Shelly, Kathleen et Grínor Rojo, « El teatro hispanoamericano colonial », in : Madrigal, Luis Iñigo (dir.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, t. I, 2000, p. 319–352.

Staniewsky, Wlodzimierz, « Le chant et le dégel des mots », in : Banu, Georges (dir.), *De la parole aux chants*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 60–64.

Ticca, Anna Claudia et Véronique Traverso, « Interprétation, traduction orale et formes de médiation dans les situations sociales. Introduction », *Langage & Société*, n° 153, 3e semestre, Paris, 2015, p. 7–30.

MARCOS EYMAR

(Dé)figurer la langue : Xul Solar, César Moro et la langue latino-américaine perdue

1. La langue et la quête de l'identité

En Occident, depuis la Grèce Antique, l'homme a été défini comme l'être doué de *logos* – et l'on sait bien qu'en grec ce mot veut dire aussi bien « raison » que « langage ». Comme l'affirme George Steiner, la civilisation occidentale est dominée par le mot : « ce sont des phrases qui fondent et habitent nos cités ».[1] Cependant, si des disciplines linguistiques comme la rhétorique ou la grammaire ont toujours été au cœur de la conception occidentale de l'*humanitas*, le lien entre la langue et l'*identitas* est beaucoup plus récent. Ce dernier terme était inconnu de l'Antiquité gréco-romaine et il semble avoir été utilisé pour la première fois dans le cadre du débat théologique médiéval sur les trois personnes de Dieu et les deux natures du Christ.[2] Le fait que le latin ait été le principal instrument d'instruction et de communication écrite en Europe jusqu'au XVIIIe siècle explique sans doute que, pendant longtemps, la langue ait été davantage associée à la formation générale de l'homme cultivé – le *vir bonus* cicéronien – qu'à la constitution d'une communauté aux limites géographiques précises. Pour le poète du Moyen Âge, selon Leonard Forster, « la langue était un costume qu'il pouvait mettre ou enlever à sa guise ». À l'époque, le choix linguistique était déterminé par le genre plus que par la nationalité. Le poète catalan Ramon Vidal de Besalú, par exemple, déclarait à la fin du XIIe siècle que le français se prêtait mieux à certains genres – *romanz, retronsas* et *pastourelles* – alors que le provençal était plus approprié pour d'autres – *vers, cansós and sirventes* – sans même prendre en compte sa propre langue maternelle.[3]

La constitution du lien entre la langue et l'identité s'amorce au cours de la Renaissance et du baroque. Pendant cette période, qualifiée par Peter Burke d'« âge de la découverte de la langue »,[4] les langues romanes sont comparées, promues et mises en rivalité, en même temps que les intellectuels, les académies et les monarchies absolues renforcent l'association

---

1 Steiner, George, *Réelles présences*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1991, p. 116.

2 Thesaurus Linguae Latinae, tome VII-1, p. 211.

3 Forster, Leonard, *The Poet's Tongues. Multilingualism in Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 26–27.

4 Burke, Peter, *Languages and Communities in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 2004, p. 69.

entre la langue et l'État. Cependant, ce n'est qu'à partir de la Révolution de 1789, notamment dans le *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française* (1792) de l'abbé Grégoire, que s'affirme pour la première fois l'idée que tous les habitants d'une même nation doivent parler une même langue :

> On peut uniformer le langage d'une grande nation, de manière que tous les citoyens qui la composent, puissent sans obstacle se communiquer leurs pensées. Cette entreprise, qui ne fut pleinement exécutée chez aucun peuple, est digne du peuple français, qui centralise toutes les branches de l'organisation sociale.[5]

Cette conception se généralise au XIXe siècle, plaçant les revendications linguistiques au centre du processus de constitution des identités nationales. Cependant, il ne faudrait pas croire que l'identité linguistique est imposée du haut vers le bas, des élites vers le peuple. Selon la pensée de Herder ou Humboldt, c'est l'inverse : la langue façonne l'identité des peuples de l'intérieur, et c'est seulement plus tard qu'elle aboutit à une institutionnalisation politique :

> tout comme l'organisme vivant manifeste par sa cohérence les fonctions qui le maintiennent en vie, le langage, et dans toute l'architecture de sa grammaire, rend visible la volonté fondamentale qui maintient un peuple en vie.[6]

Le succès de ces théories fut tel que, désormais, toute communauté aspirant à devenir une nation se devait de trouver une langue propre. La formulation initiale « la nation existe puisqu'elle a une langue » fut inversée et remplacée par la devise : « La nation existe, donc il faut lui trouver une langue ».[7] Ce retournement ouvrait la possibilité, jusqu'alors inédite, d'une langue absente, d'une langue *à trouver*. Une telle situation, en apparence paradoxale, s'est répétée au fil des migrations, des exils, des colonisations et des décolonisations qui ont jalonné les deux derniers siècles. Jacques Derrida, fils de juifs algériens ne parlant ni l'hébreu ni l'arabe mais n'ayant pas non plus la nationalité française, l'a synthétisée dans son livre *Le monolinguisme de l'autre* à travers un refrain qui revient de façon lanci-

---

5 Grégoire, Henri, « Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française », in : Amic, Auguste et Étienne Mouttet, *La Tribune française, choix des discours et des rapports les plus remarquables prononcés dans nos assemblées parlementaires depuis 1789 jusqu'en 1840,* t. II, Paris, Aux bureaux de la tribune française, 1840, p. 577.

6 Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines,* Paris, Gallimard, 1966, p. 303.

7 Thiesse, Anne-Marie, *La Création des identités nationales (Europe XVIIIe–XXe siècle)*, Paris, Seuil, 1999, p. 70–71.

nante tout au long de son texte : « Je n'ai qu'une langue, or c'est n'est pas la mienne. »[8]

Il se peut que le premier territoire à avoir connu l'expérience décrite par Derrida ait été l'Amérique hispanique au lendemain des guerres d'indépendance qui eurent lieu entre 1810 et 1830. À l'issue de ces soulèvements contre l'Espagne, il existait presque une vingtaine de nouvelles nations où tout était à (re)construire : les institutions, les lois, l'économie et, bien entendu, l'identité. Or, la définition de celle-ci se heurtait à des difficultés considérables. Simón Bolívar, le grand héros de l'Indépendance, le reconnaît dans sa célèbre *Lettre de Jamaïque* de 1815 :

> Nous ne sommes ni indiens ni européens, mais une sorte d'espèce humaine intermédiaire entre les Légitimes propriétaires du pays et les usurpateurs espagnols ; en somme, comme nous sommes américains de naissance et européens par nos droits sur cette terre, nous devons disputer ces droits aux indigènes et de l'autre nous maintenir ici contre l'invasion des envahisseurs. C'est bien là le cas le plus extraordinaire et le plus embrouillé qui puisse exister.[9]

Pour Benedict Anderson, « la langue ne fut jamais un enjeu dans ces premières luttes de libération nationale ».[10] Compte tenu du cadre idéologique du XIXe siècle, il aurait été étonnant que le questionnement identitaire exprimé par Bolívar fasse l'impasse sur la question essentielle de la langue. Contrairement à ce qu'affirme Anderson, le lien entre l'indépendance politique de l'Amérique hispanique et son indépendance linguistique est posé très tôt, et de façon on ne peut plus explicite, par des intellectuels comme l'Argentin Juan Bautista Alberdi :

> La révolution de la langue que parle notre pays est un autre aspect de la révolution sociale de 1810, dont elle découle par une logique indestructible [...] La langue argentine n'est pas la langue espagnole, de même que la Nation Argentine n'est pas la Nation Espagnole.[11]

La plupart des principaux auteurs latino-américains du XIXe siècle, comme le Chilien Andrés Bello, l'Argentin Faustino Sarmiento, le Vénézuélien Simón Rodriguez ou le Péruvien González Prada ont abordé le problème de la langue hispano-américaine par le biais des études linguistiques, des

---

8 Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.

9 Bolívar, Simón, *Carta de Jamaica,* Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1965 [édition trilingue].

10 Anderson, Benedict, *L'imaginaire national*, Paris, La Découverte, 1996, p. 59.

11 Cité par Rosenblat, Ángel, « Las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua », *Biblioteca Ángel Rosenblat,* t. IV, *Estudios dedicados a la Argentina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1984, p. 102. [Notre traduction]

polémiques ou des réformes de l'orthographe.[12] Bon nombre de ces écrits partagent la volonté d'adapter l'écriture de l'espagnol à la prononciation américaine, autrement dit, d'« écrire comme on parle ».[13] Cependant, la création d'un « *idioma nacional* » (langue nationale) s'avérait plus difficile dans l'Amérique hispanique que dans d'autres territoires, notamment européens, aspirant eux aussi à leur indépendance. En Slovaquie, en Finlande ou en Albanie, pour ne citer que trois exemples, il existait une variante linguistique locale qui pouvait être codifiée et grammaticalisée jusqu'à devenir le socle de l'identité nationale. En revanche, même dans les pays hispano-américains qui possédaient des langues indigènes répandues – comme le Pérou, le Mexique ou le Paraguay – leur adoption comme langue littéraire nationale n'était pas envisageable. L'élite *criolla* qui avait dirigé les processus d'indépendance descendait des Espagnols installés dans les colonies, et la langue et la culture indigènes leur étaient étrangères, sans compter avec les préjugés négatifs dont elles étaient l'objet. En 1926, Pedro Henríquez Ureña énonce lucidement le problème dans une conférence intitulée « El descontento y la promesa » [Le mécontentement et la promesse], incluse par la suite dans un recueil qui porte le titre significatif de « Ensayos en busca de nuestra expresión » [Essais en quête de notre expression] :

> En littérature le problème est complexe, double : le poète, l'écrivain s'expriment dans une langue reçue de l'Espagne. À l'homme de la Catalogne ou de la Galicie, il suffit d'écrire dans sa langue vernaculaire pour avoir l'illusion de se sentir différent de l'homme castillan. Pour nous cette illusion est un fruit interdit ou inaccessible. Retourner aux langues indigènes ? L'homme de lettres, en général, les ignore, et la tâche ardue de les étudier et de les écrire aurait pour conséquence de le rendre compréhensible juste pour quelques-uns, de réduire immédiatement son public [...] Nous n'avons pas renoncé à écrire en espagnol, et notre problème d'expression originale et propre commence là. Chaque langue est une cristallisation de formes de penser et de sentir, et tout ce qu'on écrit dans cette langue est baigné dans la couleur de son cristal. Notre expression aura besoin d'une double vigueur pour imposer ses nuances sur le rouge et le jaune [du drapeau espagnol].[14]

Il ne serait pas exagéré d'affirmer que toute la littérature hispano-américaine du XIXe et du XXe siècle a été marquée par le conflit énoncé par Henríquez Ureña. L'absence d'une langue grammaticalement distincte de

---

12 Eymar, Marcos, *La langue plurielle : le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine,* Paris, L'Harmattan, 2011, p. 30–33.

13 Rodríguez, Simón, *Sociedades americanas* (1828), in : *Obras Completas,* t. I, Caracas, Universidad Simón Rodríguez, 1975, p. 268.

14 Henríquez Ureña, Pedro, *Ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Editorial Raigal, 1952, p. 42–43. [Notre traduction]

celle de la métropole a encouragé les meilleurs écrivains à vouloir transformer l'espagnol *de l'intérieur*. À côté de ceux qui optent pour la mise en valeur des spécificités linguistiques locales et des thèmes vernaculaires (des mouvements esthétiques comme le *telurismo* ou la *novela de la tierra*), se dessine un projet plus original consistant à chercher l'identité hispano-américaine dans le cosmopolitisme et l'ouverture à l'étranger. L'opposition ne s'établit plus entre deux langues, mais entre deux attitudes envers la langue : l'une, caractéristique de l'Espagne, serait marquée par le purisme, le provincialisme et le repli sur soi ; l'autre, propre à l'Amérique hispanique, prônerait l'hybridation, l'internationalisme et l'ouverture à l'autre. Cette deuxième attitude, celle de Rubén Darío, de Jorge Luis Borges, d'Octavio Paz, d'Alejo Carpentier, de Julio Cortázar ou des auteurs du *Boom*, est aussi celle des avant-gardes latino-américaines. Comme l'écrit Jorge Schwartz, pour celles-ci « l'illusion de préserver intacte la tradition linguistique héritée de l'Europe, en accord avec les canons imposés par les académies, suppose de rester figé dans le passé colonial, de ne pas reconnaître le caractère évolutif de la langue, de nier, en définitive, la propre tradition américaine. »[15]

2. La langue absente et ses substituts

Xul Solar est né en Argentine en 1887 ; César Moro, au Pérou en 1903. Xul Solar a séjourné en Europe de 1912 à 1924 ; César Moro, de 1925 à 1933. Pendant leur période européenne, avant de revenir dans leur pays natal, tous deux ont été profondément influencés par l'avant-garde européenne. Leur intérêt pour les arts plastiques constitue une autre caractéristique commune : César Moro a commencé sa carrière artistique en peignant des tableaux mais, à partir des années 1930, il s'est surtout consacré à la poésie ; Xul Solar jouit d'une réputation internationale en tant que peintre, mais il a aussi écrit des poèmes et inventé des langues (le *neocriollo*, la *panlengua*), des jeux (*el panajedrez*), des instruments de musique, des cosmogonies et des mythes.[16]

Selon Pascale Casanova, la « République mondiale des lettres » serait structurée par l'opposition entre un pôle autonome, symbole de la modernité littéraire et de la liberté esthétique – dont la capitale littéraire, ou le méridien de Greenwich, serait Paris – et un pôle hétéronome, soumis

---

15 Schwartz, Jorge, « Los lenguajes imaginarios », in : *Las vanguardias latinoamericanas : textos programáticos y críticos,* México, FCE, 2002, p. 55.

16 Voir l'entretien « Gente de mi ciudad : Xul Solar, Campeón mundial de panajedrez y el inquieto creador de la "panlingua", in : Solar, Xul, *Alejandro Xul Solar : entrevistas, artículos y textos inéditos,* éd. de Patricia M. Artundo, Buenos Aires, ediciones Corregidor, 2006, p. 76.

aux exigences idéologiques et patriotiques des États-nations.[17] À première vue, aussi bien César Moro que Xul Solar, de par leur cosmopolitisme, leur séjour parisien et leur défense de la liberté artistique au-delà de tout engagement politique, représenteraient le pôle autonome de l'espace artistique, au-delà de toute revendication identitaire. Cependant, ce schéma s'avère excessivement simple pour décrire la réalité hispano-américaine. Chez ces auteurs, l'expérimentation avant-gardiste n'est nullement incompatible avec la quête d'une identité américaine – elle en constitue, au contraire, l'instrument privilégié. Dans un texte consacré au peintre argentin Emilio Pettoruti, Xul Solar proclame le besoin de rompre avec « les chaînes invisibles » qui asservissent encore l'Amérique latine (« Nous sommes et nous nous sentons nouveaux, les vieux chemins des autres ne mènent pas à notre but. Différencions-nous. Nous sommes majeurs et nous n'avons pas encore fini les guerres d'indépendance »), en même temps qu'il défend l'idée selon laquelle « chaque patrie ne doit pas être quelque chose de fermé, de xénophobe, de mesquin, mais un département spécialisé de l'HUMANITÉ ».[18] Petorutti, pionnier de l'art d'avant-garde en Argentine, est aussi loué en tant que « l'un des rares artistes qui luttent pour notre indépendance spirituelle », œuvrant « pour que l'âme de la patrie soit plus belle ».[19]

Le lien étroit entre l'avant-garde et l'émancipation postcoloniale s'exprime aussi dans les projets linguistiques de Xul Solar. Le *neocriollo*, qualifié par l'auteur lui-même de « langue populaire sans peuple », mélange très personnel d'espagnol, de portugais et d'autres langues encore, dont le guarani, pourrait être assimilé en apparence aux expériences plurilingues d'auteurs avant-gardistes tels que Marinetti, Goll, Arp, Tzara, Ionesco, Pound...[20] Or, à la différence de celles-ci, le *neocriollo* ne se présente pas comme une création purement individuelle, rétive à toute forme d'institutionnalisation ; au contraire, le *neocriollo* aspire à devenir « la langue officielle d'une hypothétique confédération des États latino-américains de l'avenir ».[21] Conformément aux idées romantiques, cette

---

17 Casanova, Pascale, *La république internationale des lettres,* Paris, Seuil, 1999, p. 157.

18 « Somos y nos sentimos nuevos, a nuestra meta nueva no conducen caminos viejos y ajenos. Diferenciémonos. Somos mayores de edad y aún no hemos terminado las guerras pro independencia [...] Cada patria no debe ser algo cerrado, xenófobo, mezquino, sino solo como un departamento especializado de la HUMANIDAD. » Xul Solar, « Pettorutti » (1923–1924), *op. cit.*, p. 99. Toutes les citations de cet ouvrage ont été traduites par nos soins.

19 « Pettorutti » (1924), *ibid.*, p. 111.

20 Voir Weisgerber, Jean (dir.), *Les avant-gardes et la Tour de Babel. Interaction des arts et des langues*, Centre d'Étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, L'Âge d'Homme, Cahiers des Avant-gardes, 2000, p. 9.

21 « Xul Solar, creador del panajedrez » (1947), in : Solar, Xul, *Alejandro Xul Solar : entrevistas, artículos y textos inéditos, op. cit*., p. 72.

langue revendique une dimension identitaire collective, en tant que synthèse des cultures et des origines caractéristiques de l'homme américain :

> Nous, les *neocriollos*, nous recueillerons tout ce qui reste des vieilles nations du Continent Sud, lesquelles, loin d'être mortes, sont encore très vivantes sous d'autres habits : nous apporterons l'expérience de notre temps, et tout ce que des cultures hétérogènes nous ont appris, et plus que toute autre chose, le pouvoir spirituel et individualiste des aryens, une partie essentielle de nous-mêmes. Des COULEURS : race blanche, race rouge, race noire, avec la rêverie bleue de l'avenir, et la teinte brune des métissages.[22]

S'il devient nécessaire de créer une nouvelle langue pour exprimer l'identité multiple de l'homme américain, c'est parce que l'espagnol n'y suffit pas. Xul Solar déclare : « L'espagnol a un retard de plusieurs siècles... C'est une langue aux mots trop longs, cacophonique. »[23] César Moro a une vision encore plus négative de la langue et de l'héritage culturel de la métropole : « l'espagnol est une langue stagnante depuis le Siècle d'Or où la philosophie et la poésie n'ont pas eu les mêmes représentants éminents que sous d'autres latitudes ».[24]

Le rejet de la culture espagnole s'accompagne d'une forte idéalisation du passé préhispanique. Dans son texte « Biografía peruana », le poète péruvien évoque la splendeur de la civilisation incaïque détruite par les Espagnols : « Je ne saurais pas dire comment la splendeur, la richesse et le resplendissement des pierres, des pierreries et des cascades d'or aveuglaient la lumière du soleil dans la période précolombienne. »[25] Ces vestiges lui semblent plongés « dans un silence imprégné des silences antérieurs », un silence qui n'est cependant pas total, puisqu'il est habité par « une rumeur qui vient de si loin », par « les voix de notre passé scintillant

---

22 « Los neocriollos recogeremos tanto que queda de las viejas naciones del Continente Sur, no muertas, sino muy vivaces en otros ropajes ; aportaremos las experiencias desta edad, y lo que culturas heterogéneas nos enseñaron, y más que todo la pujanza individualista espiritual inquieta de los arios, magna parte de nosotros. COLORES : Raza blanca, raza roja, raza negra, con el ensueño azul de lo futuro, la aureola dorada intelectual, y lo pardo de las mezclas. » Xul Solar, « Pettoruti y obras », *ibid.*, p. 96–97. [Notre traduction]

23 « Por los reinos de la cábala. Entrevista con Xul Solar » (1929), *ibid.*, p. 63. [Notre traduction]

24 « El español es una lengua estancada desde el Siglo de Oro y en la que la filosofía, la poesía, no han tenido los representantes máximos que en otras latitudes. » Moro, César, « A propósito de la pintura en el Perú » (1939), in : Estela, Carlos et José Ignacio Padilla (eds), *Amour à Moro : Homenaje à César Moro*, Lima, Signo Lotófago, 2003, p. 175. Toutes les citations de cet ouvrage ont été traduites par nos soins.

25 « No sabría decir cómo el esplendor, la riqueza y el resplandor de las piedras, de las pedrerías y de las cascadas de oro cegaban la luz del sol en la época precolombina. » Moro, César, « Biografía peruana », *ibid.*, p. 190.

et mort ». Dans un autre texte, à propos des ruines préhispaniques, il évoque des « témoignages de pierre, parlant un langage de pierre – à l'oreille du vent ». Un langage d'autant plus angoissant que « les causes qui l'ont suscité ont disparu ».[26] Cette obsession de la langue perdue explique sans doute la récurrence du silence, du mutisme et d'autres troubles du langage dans la poésie de Moro : « la pérdida total del habla del aliento »[27] [la perte totale de la parole de l'haleine] ; « el lenguaje de albor de los idiotas »[28] [le langage auroral des idiots] ; « La source du cri s'est tue » ;[29] « l'absence rutilante le silence » ;[30] « Le mur du coeur est sourd » ;[31] « Être la pierre l'aveuglement la surdité » ;[32] « ma voix à perdre » ;[33] « Je parle aux sourds aux oreilles tuméfiées/ Aux muets plus imbéciles que leur silence impuissant »...[34]

La quête identitaire de Moro est tournée vers ce passé préhispanique qu'il qualifie de « force disparue dont je prends l'ombre pour la réalité »[35] ou encore de « notre Orient perdu », royaume de la poésie et de l'imagination, opposé à « la banalité occidentale ».[36] Xul Solar, on l'a vu, s'intéressait aussi aux « vieilles nations du Continent Sud », mais il ne les considérait pas comme le seul socle de l'identité latino-américaine, puisqu'il aspirait à fusionner leur héritage avec « l'individualisme aryen ». Cette différence reflète sans doute celle qui sépare le Pérou, un territoire à forte présence indigène, de l'Argentine, construite surtout à partir de l'apport des émigrés d'origine européenne.

Or, au-delà de cette dissemblance, on constate une quête analogue de l'identité américaine et du langage capable de l'exprimer. Contrairement aux projets de construction nationale dans l'Europe du XIXe siècle, cette quête ne passe ni par un effort philologique et archéologique, ni par l'exaltation du folklore et de la poésie populaire. En dépit de sa fascination pour les civilisations préhispaniques, Moro ne s'est jamais intéressé au

---

26 « Testimonios de piedra "hablando un lenguaje de piedra – al oído del viento". Lenguaje más y más angustioso, desaparecidas las causas que lo suscitaron ». Moro, César, « Escultura azteca de Manuel Álvarez Bravo », *ibid.*, p. 197. [Notre traduction]

27 Moro, César, *Obra poética*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980, p. 63.

28 *Ibid.*, p. 68.

29 *Ibid.*, p. 170.

30 *Ibid.*, p. 240.

31 *Ibid.*, p. 244.

32 *Ibid.*, p. 158.

33 *Ibid.*, p. 248.

34 *Ibid.*, p. 110.

35 « Fuerza desaparecida cuya sombra tomo por la realidad. » Moro, César, « Coricancha », in : Estela, Carlos et José Ignacio Padilla (eds), *Amour à Moro : Homenaje à César Moro*, *op. cit.*, p. 196.

36 Moro, César, « Biografía peruana », *ibid.*, p. 192.

quechua, l'ancienne langue de l'empire inca. Dans le texte « À propos de la peinture au Pérou », il conteste l'identification du monde indien avec cette langue, « ce qui laisse de côté les civilisations extrêmement raffinées de la côte », en même temps qu'il critique avec virulence la peinture indigéniste :

> Malheur à celui qui, dans mon pays, ose regarder le monde avec un regard différent de celui d'un peintre indigéniste forcené ou d'un écrivain folklorique : il est immédiatement qualifié d'étranger, de francisé (afrancesado) et d'ennemi acharné de l'Indien, ce mythe fabuleux en carton-pâte qui leur procure tant de bénéfices.[37]

C'est toute l'originalité de la situation latino-américaine : la quête identitaire s'accompagne d'un rejet du nationalisme et d'une revendication des influences étrangères et du plurilinguisme. Xul Solar, dont le père était letton et la mère italienne, parlait français, anglais, allemand, italien, portugais, russe et guarani, et connaissait le latin, le grec, le chinois et le sanscrit.[38] Dans une conférence, son ami Jorge Luis Borges évoquait l'habitude de Xul Solar d'inclure des mots étrangers dans son discours :

> Par exemple, Xul disait : « Juguete (jouet) c'est quoi un juguete ? C'est mot immonde, méprisant » Il préferait le mot anglais « toy » et alors il disait « ils se "toy-besan" [se toy-embrassent] pour dire qu'ils s'embrassaient en plaisantant...[39]

Dans les six textes que Xul Solar écrivit en *neocriollo* entre 1927 et 1953, on constate la même tendance au *code-mixing*. En voici un exemple tiré du poème « Visión sobre el Trilíneo » [Vision sur le trigramme] :

> núo hi hial´ diáfano pro empiéöme, el signo, grande ante mí, está claro en xeól umbro; escali trépölo, entón encima fórmesele otro signo igual ke tamién trepö, i hidem idem, i así muitas vezes asta ke cánsömene, ya mui alti.[40]

---

37 « Guay, del que en mi país se atreva a mirar el mundo con ojos que no sean los de un denodado pintor indigenista o los del escritor folklórico : inmediatamente es tratado de extranjerizante, afrancesado, y enemigo acérrimo del indio, de ese fabuloso mito de cartón que les produce rentas. » Moro, César, « A propósito de la pintura en el Perú », *ibid*., p. 175–177.

38 « Xul Solar : un mago práctico », in : Solar, Xul, *Alejandro Xul Solar : entrevistas, artículos y textos inéditos, op. cit*., p. 91.

39 Borges, Jorge Luis, *Jorge L. Borges recuerda a Xul Solar : prólogos y conferencias, 1949–1980, Buenos Aires,* Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Fundación Pan Klub y Museo Xul Solar, 2013, p. 11–12. [Notre traduction]

40 « Visión sobre el trilíneo » (1936), in : Solar, Xul, *Alejandro Xul Solar : entrevistas, artículos y textos inéditos, op. cit*., p. 168. Voici la traduction à l'espagnol standard réalisée par l'auteur lui-même : « desnudo y tan diáfano como el hielo empiezo a moverme adelante, el signo, grande delante de mí, está claro en la sombra infernal ; lo trepo escalando, entonces encima se le forma otro signo igual que también trepo,

Même si, à l'évidence, l'espagnol est ici la « langue matrice » ou « langue de base », on constate aussi la présence d'autres langues étrangères comme le portugais (« muito », « nuo »), l'italien (« alti »), le latin (« idem », « pro », « umbro »)...

Moro, pour sa part, abandonne l'espagnol, sa langue maternelle, et adopte le français comme langue poétique, y compris à son retour en Amérique à partir de 1933. Cependant, le remplacement de l'espagnol n'est pas total, puisque c'est dans cette langue que Moro écrivit son chef-d'œuvre, *La tortuga ecuestre* (1938), ainsi que les divers essais et textes de circonstances recueillis dans *Los anteojos de azufre* (1958). Sa langue maternelle transparaît aussi sous les textes en français. Le titre de l'un de ses poèmes, « Amour à mort », peut être lu comme une traduction ou une tautologie bilingue entre le français et l'espagnol : « Amour = amor ». De même, dans un vers comme « Venir à plus dans l'infortune » on reconnaît un jeu de mots à partir de l'expression espagnole « *venir a menos* » – « déchoir ».[41] D'autres poèmes jouent avec la confusion des phonèmes [y] et [u], [b] et [v] ou [s] et [z] dont l'opposition n'est pas pertinente en espagnol.[42] Le résultat, là aussi, est une œuvre bâtie à la lisière des langues.

3. Du babil à l'utopie

De tous temps, la multiplicité des langues a nourri le mythe d'une langue originelle. Dans le récit de la tour de Babel, la théorie de la langue unique (« Tout le monde parlait alors la même langue et se servait des mêmes mots ») apparaît en même temps que la *confusio linguarum* (« Descendons mettre le désordre dans leur langage, et empêchons-les de se comprendre les uns les autres »). La quête de la langue adamique se développe en Europe autour du premier millénaire, au moment où le latin commence à être définitivement remplacé par une multitude de langues romanes.[43] Tout se passe comme si c'était la perte d'une langue première qui poussait les écrivains à explorer plusieurs langues à la recherche de ce que Walter Benja-

---

y hago lo mismo otra vez, y así muchas veces hasta que me canso, ya muy alto » *Ibid.*, p. 181. [« Nu et diaphane comme la glace, je commence à bouger vers l'avant, le signe, grand devant moi, est clair dans l'ombre infernale ; je grimpe dessus, alors sur lui un autre signe identique se forme, sur lequel je grimpe aussi, et je fais la même chose encore une fois, et ainsi beaucoup de fois jusqu'à ce que je me fatigue, déjà très haut. » [Notre traduction]

41 Gaëlle Hourdin, *L'étincelle et la plume. Une poétique de l'entre deux dans l'œuvre de César Moro*, Toulouse, Presses universitaires de Midi, p. 33.

42 Eymar, Marcos, *La langue plurielle. Le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890–1950)*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 277.

43 Eco, Umberto, *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 26–27.

min appelle « le pur langage », « le lieu promis et interdit où les langues se réconcilieront et s'accompliront ».[44] Xul Solar, dans une conférence sur la langue parfaite, déclare qu'améliorer la langue est facile « pour celui qui s'est promené entre plusieurs langues, en appréciant et en confrontant ses vertus et ses défauts ».[45]

Or, si le plurilinguisme favorise le rêve d'une langue idéale, c'est la conscience du manque d'une telle langue qui nourrit à son tour le plurilinguisme dans un processus circulaire et incessant. Pour Régine Robin,

> L'écrivain est celui qui sans le savoir la plupart du temps fait par son travail d'écriture le deuil de l'origine, c'est-à-dire le deuil de la langue maternelle ou plus exactement *de la croyance qu'il y a de la langue maternelle*.[46]

César Moro et Xul Solar cherchent dans les langues étrangères la langue maternelle américaine que l'espagnol a usurpée. Or, cette quête, de par sa nature même, est condamnée à l'inachèvement. Aucune des langues que l'écrivain adopte ou invente ne saurait être *sa vraie langue*. Xul Solar le reconnaît : il est un écrivain qui n'a pas encore trouvé sa propre langue.[47] Aussi bien César Moro que Xul Solar, influencés en cela par le dadaïsme, s'appliquent à briser les normes linguistiques. Cette agressivité envers la grammaire prolonge, en la radicalisant, les tentatives de réforme linguistique de l'espagnol au XIXe siècle ; elle montre aussi l'imperfection et l'insuffisance de l'instrument verbal limité et provisoire que l'écrivain est condamné à utiliser. En voici un exemple :

> Cho' entón upasóltome del ástrito i sou sólo unu nugri fus'puntu, i subo pa otro noche solo do no sento ni caló nada: es mi propio peke nugro ke impídeme crusti. Muy viol'puxo i alfin ne resálgome, ya sin ningún taro ni kembre ni gan', i sou pur'blis, pues no teno forma ni limiktes; ra'periexpándome nel cosminoche infinito do too es puedi, hi too yi chi' pérdese, i nostro mundo es fen' despuma i mi exvida sólo una bólhita pre crepi, muy yus'. Pero esa tum bolha mui atráigeme desdese mundo, i zás yi fulmicáigome, ra' ensártinmen los varios mis cuerpos asta kes yus'este mundo, re.[48]

---

44 Benjamin, Walter, « La tâche du traducteur », in : *Œuvres I*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 259.

45 Solar, Xul, « Conferencia sobre la lengua – 28 de agosto de 1962 », in : Solar, Xul, *Alejandro Xul Solar : entrevistas, artículos y textos inéditos, op. cit*., p. 199.

46 Robin, Régine, *Le deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 13.

47 « Xul Solar, el hombre increíble », in : Solar, Xul, *Alejandro Xul Solar : entrevistas, artículos y textos inéditos, op. cit*., p. 93.

48 « Visión sobre el trilineo », *ibid*., p. 170. Voici la traduction de l'auteur : « entonces de repente me suelto del astro y voy para arriba y soy solo un oscuro punto negro, y subo para otra noche sola donde no siento ni entiendo nada : es mi propio pecado

Dans cet extrait, on trouve des néologismes formés par agglutination, selon le modèle de l'anglais ou de l'allemand[49] (viol'puxo = violemment + pousser ; fulmicáigome = fulminantemente [très rapidement] + caígome [je tombe]...), des formes simplifiées ou tronquées (« pa » au lieu de « para » [pour] ; « do » au lieu de « dónde » ; « teno » au lieu de « tengo » [j'ai]...), des jeux sur les préfixes (ra'periexpándome), des archaïsmes (yus' = yuso [en bas, en vieil espagnol]...), etc. Si l'espagnol reste malgré tout la base de ce texte, il s'agit d'un espagnol méconnaissable, poussé aux frontières de l'inintelligibilité. Dans bon nombre de ses poèmes de la dernière période, César Moro soumet le français à une violence analogue :

> La lave la baie l'avait lavée. L'été l'eau l'avale ovale. La belle avait l'été lavé. La baie lavait l'été. L'été lavait belle. Belle avait l'été. Elle avait l'abbé. L'abbé l'avait. La baie l'avait l'été. La baie était belle l'été. Belle l'était lavait. Belle l'avait l'été.
> La roue ôtée stérile la vallée reine hilare ?
> Là ! Roi ôté stérile avale la lie verte hilare.
> Las ! Roi.
> L'abbé lavait ? Belle l'avait lavé. Belle l'avait l'abbé. La belle et l'abbé. La belle et la baie. La belle et l'abbé était. La belle et l'abbé en étaient. L'abbé elle et l'abbé bête. Moral-été : La belle et l'abbé bête.[50]

---

negro que se interpone como una costra y me impide. Empujo muy violentamente y al final me salgo otra vez, ya sin ninguna tara ni memoria ni ansia, y soy beatitud pura, pues no tengo forma ni límites ; rápidamente me expando a mi alrededor en la infinita noche cósmica donde todo es posible, y todo lo chico allí se pierde, y nuestro mundo es aparentemente de espuma, y mi vida anterior solo una burbujita antes de reventar, muy abajo. pero esa burbuja temporaria me atrae mucho desde ese mundo, y zas allí me caigo fulminantemente, rápidamente ensartándome en mis varios cuerpos hasta que es abajo este mundo, otra vez. » *Ibid.*, p.183. [« Alors tout d'un coup je me lâche de l'astre et je monte et je deviens seulement un obscur point noir, et je m'élève à une autre nuit solitaire où je ne sens ni n'entends rien : c'est mon propre péché noir qui s'interpose comme la crotte d'une blessure et m'empêche. Je pousse très violemment et à la fin je sors encore, sans aucune tare ni mémoire ni désir, et je suis une pure béatitude, car je n'ai ni forme ni limites ; rapidement je me répands autour de moi dans la nuit infinie du cosmos où tout devient possible, et tout ce qui est petit s'y perd, et notre monde a l'apparence de l'écume, et ma vie précédente est juste une petite bulle avant d'exploser, très bas, mais cette bulle temporaire m'attire beaucoup depuis ce monde-là, et zup j'y tombe instantanément, rapidement, j'enfile mes divers corps jusqu'à ce qu'en bas voilà ce monde, encore une fois. » Notre traduction]

49 Fitzel, Emily, *The Architecture of Words and the Poetics of Space – The Interdisciplinary Language of Xul Solar*, Undergraduate Dissertation, Faculty of Modern and Medieval Languages, University of Cambridge, 2013, p. 9.

50 Moro, César, « Poèmes (1948–1955) », in : *Amour à mort et autres poèmes*, Paris, Orphée/La différence, 1990, p. 54.

Les deux auteurs défigurent la langue : c'est l'expression de la pulsion iconoclaste et nihiliste des avant-gardes incarnée par le mouvement Dada. Sous les mots surgit alors le néant ; le langage devient un babil qui trouble à peine le silence. Or le silence, comme l'indiquent les réflexions de Moro à propos des civilisations préhispaniques, a aussi un autre versant, une dimension utopique qui est étroitement liée à la précédente. C'est ainsi que le deuil de la langue absente et l'agressivité envers la langue réelle qui la supplante deviennent l'envers du rêve d'une langue parfaite et universelle, délivrée du poids de l'histoire et de la société. Ce rêve se matérialise dans la « panlengua », la deuxième langue inventée par Xul Solar, qualifiée par l'auteur lui-même comme « un instrument parfait d'entente entre les êtres, sur une base numérique, astrologique, monosyllabique, dépourvue de grammaire et combinable à volonté » ou encore comme « une langue parfaite que personne ne parle ».[51] Le dictionnaire de cette langue est l'échiquier du *panjuego*, une autre invention de l'auteur :

> Comme chaque pièce représente une consonne (sauf les pions, qui sont des nombres), leur position dans les cases, qui sont marquées par les voyelles ou des combinaisons de celles-ci, toujours différentes, produit de milliers de mots différents, voire des millions si l'on utilise plusieurs pièces en même temps : le fondement de cette langue est un dictionnaire philosophique a priori.[52]

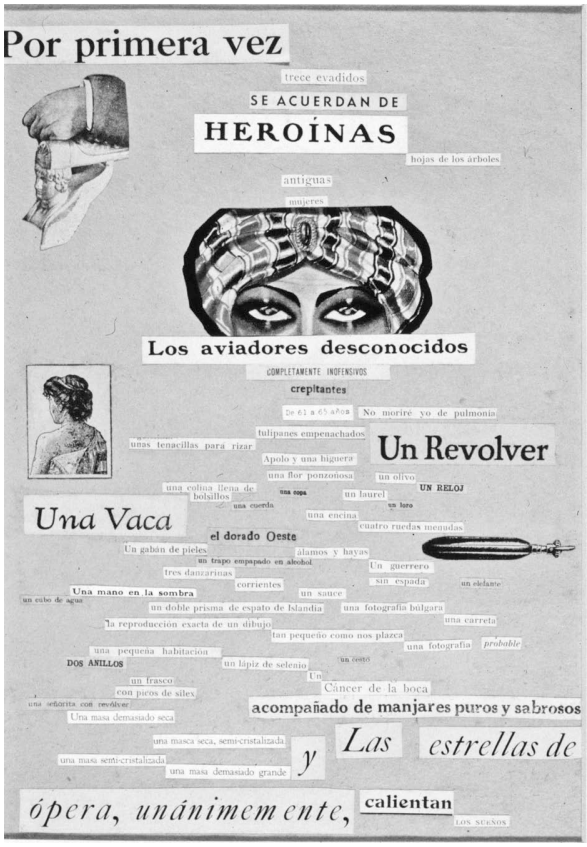
La panlengua est donc basée sur le « hasard objectif » cher aux surréalistes. Si Dada représente surtout la dimension nihiliste de l'avant-garde, le surréalisme, dans son aspiration à atteindre le « point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement »,[53] incarne au contraire sa visée utopique. Pour le surréalisme, l'inconscient est bel et bien un langage universel capable d'offrir la libération de l'homme au-delà des frontières culturelles. L'universalité de l'inconscient s'explique par le fait qu'il n'est pas articulé autour de mots, mais *d'images*. Celles-ci peuvent être véhiculées indifféremment par la poésie ou la peinture, dans la mesure où leur essence n'est pas verbale ni picturale, mais *mentale*. Cette osmose du mot et de l'image atteint sa plus parfaite expression dans le collage surréaliste, pratiqué aussi par César Moro :

---

51 « Xul Solar, peintre, astrologue et mystique croit à l'avènement du royaume de Dieu », in : Solar, Xul, *Alejandro Xul Solar : entrevistas, artículos y textos inéditos, op. cit.*, p. 89.

52 Solar, Xul, « Pan-ajedrez o pan-juego o ajedrez criollo », *ibid.*, p. 195.

53 Breton, André, « Second manifeste du surréalisme », *La Révolution Surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 1.



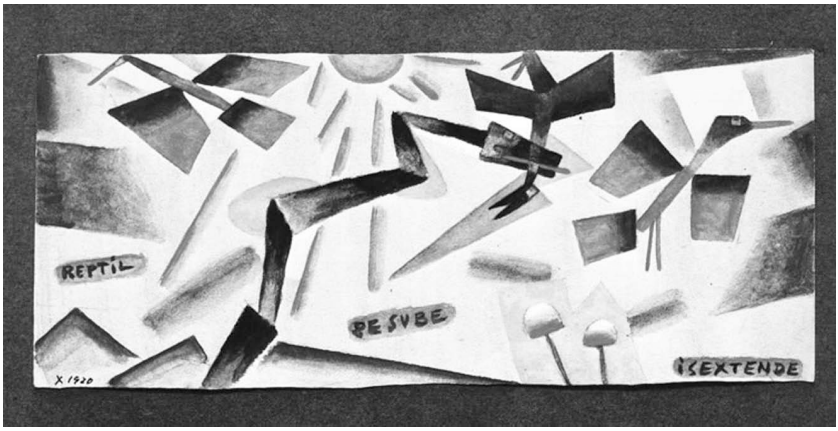
César Moro, *Por primera vez...*, sans date, *poema-collage*, 29,8 cm x 21,5 cm

Xul Solar et César Moro font partie des centaines de poètes-peintres ou de peintres-poètes qui, en provenance des horizons géographiques les plus divers, ont participé à l'aventure surréaliste. Si pour Moro la peinture surréaliste « a abandonné le sang précieux de "l'art" pour se lancer à la conquête de la poésie »,[54] Xul Solar aspire à ce que ses tableaux « aient, en plus de valeurs plastiques, des symboles effectifs qui leur donnent un caractère d'écriture afin de situer leurs éléments d'un art total et abstrait ».[55] Dans ses œuvres, l'artiste argentin renonce à toute référence explicitement locale et utilise des symboles universels comme le carré, le cercle, le soleil, la

[54] Moro, César, « Presentación a la exposición internacional del surrealismo » (1939), in : Estela, Carlos et José Ignacio Padilla (eds), *Amour à Moro : Homenaje à César Moro*, *op. cit.*, p. 186.

[55] « Xul Solar, pintor de símbolos efectivos », in : Solar, Xul, *Alejandro Xul Solar : entrevistas, artículos y textos inéditos, op. cit.*, p. 80.

lune... Certaines de ses aquarelles incluent aussi des mots en *neocriollo*, soulignant ainsi la fusion étroite du verbal et du visuel (son caractère d'« écriture », pour reprendre ses propres mots) et son aspiration à un langage capable de transcender les frontières aussi bien linguistiques qu'artistiques :



Xul Solar, *Reptile qui monte*, aquarelle, 1920

Le serpent, symbole de sagesse et de renouveau chez de nombreux peuples, avait un rôle particulièrement important dans certaines cultures mésoaméricaines, où il était associé au dieu Quetzalcóatl (en nahuatl : « le beau serpent »), considéré comme le dieu de la vie, de la lumière, de la sagesse, de la fertilité... L'image du serpent chassant un oiseau, entouré de figures géométriques basiques, exprime l'aspiration de l'homme à la sagesse spirituelle tout en reliant le langage visuel de Xul Solar à la tradition du Mexique préhispanique.[56] L'inclusion de quelques mots en *neocriollo* exprimant l'ascension (« resube » : « monte à nouveau » ; « isextende » : « il s'élargit ») renforce l'association de ce thème universel avec la quête d'une identité artistique panaméricaine.

Les deux artistes ne se contentent donc pas de défigurer leur langue maternelle, l'espagnol, ou leur langue d'adoption – le français, dans le cas de Moro – que ce soit à travers leur œuvre picturale ou leurs textes, ou souvent en combinant les deux : ils *figurent* une langue poétique, non utilitaire, indépendante des aléas de l'Histoire, aspirant à créer une identité rêvée dépassant les carcans nationaux. Dans son texte de présentation à l'exposition internationale du surréalisme à Mexico en 1939 – l'une des premières à être organisées sur le territoire latino-américain – Moro

[56] Cette relation est encore plus évidente dans d'autres aquarelles comme *Tlaloc* (1923), représentation du dieu aztèque de la pluie.

évoque : « des pays qui conservent, malgré l'invasion des barbares espagnols et des séquelles qui subsistent encore, des milliers de points lumineux qui doivent s'ajouter bientôt à la ligne de feu du surréalisme international ». Et il finit son texte par une prophétie aux accents messianiques :

> Mais il sera une fois ; le mur qui nous empêche de voir la mer totale, la nuit totale, tombera ; les portes du rêve grand ouvertes laisseront libre le passage, à peine perceptible, entre l'état de veille et le rêve [...] Une fois le langage oublié, s'accomplira la prophétie du Cygne de Montevideo : « LA POÉSIE DOIT ÊTRE FAITE PAR TOUS, NON PAR UN ».[57]

La nostalgie du passé préhispanique débouche sur l'utopie linguistique des avant-gardes. « La divinité bouge et parle/ Des mots rapiécés/ De tel oracle en telle langue/ Imprévisible », lit-on dans le poème « Destiny »[58] : la langue imprévisible, hermétique, ludique et onirique du surréalisme se confond avec la langue des dieux anciens. Chez Moro et Xul Solar, la poésie de l'inconscient remplace la langue perdue dans les profondeurs de l'expérience historique du continent américain.

---

[57] Moro, César, « Presentación a la exposición internacional del surrealismo » (1939), in : Estela, Carlos et José Ignacio Padilla (eds), *Amour à Moro : Homenaje à César Moro*, *op.cit.*, p. 186.

[58] Moro, César, *Viaje hacia la noche : antología poética*, Madrid, Huerta y Fierro, 1991, p. 114.

KEVIN PERROMAT

Luis Humberto Crosthwaite : les soucis d'une langue impropre et *puro border*

Si, comme le croyaient certains linguistes du siècle dernier, à chaque système linguistique correspondait une seule vision du monde possible, avec des valeurs propres, avec des contrastes, affections et nuances exprimables uniquement dans cette langue et intraduisibles dans les autres, la vision qui correspondrait le mieux à notre Babel mondialisée serait pour le moins kaléidoscopique :

> Because I am in all cultures at the same time
> alma entre dos mundos, tres, cuatro [...]
> estoy norteada por todas las voces que me hablan
> simultáneamente
>
> Parce que je suis dans toutes les cultures en même temps
> âme entre deux mondes, trois, quatre (...)
> je suis affolée par toutes ces voix qui me parlent
> simultanément[1]

écrivait Gloria Anzaldúa dans *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* (2007, p. 99). Anzaldúa a été longtemps considérée la voix la plus importante d'une littérature de la frontière très liée à une longue tradition de lutte pour les droits civiques et en faveur des communautés et des formes culturelles *chicanas* et *latinas* aux États-Unis. « Norteada », voilà une preuve des limites des langues. « Norteada » veut dire en effet « affolée », mais dans cette traduction le mot perd cruellement les connotations de « celle qui a perdu le nord comme une boussole démagnétisée ». L'élément intraduisible, un des prix à payer pour passer les douanes linguistiques. Contentons-nous de signaler pour l'instant chez Anzaldúa cette imprécision, ce refus du binarisme commode, et cette simultanéité de lourdes conséquences, car, entre autres, elle fait de l'impureté, des éclats de chocs de cultures, le matériau d'une nouvelle identité métisse, hybride et contradictoire – parce qu'elle n'a pas de centre, parce qu'elle n'a pas de nord – qui se sert justement des frictions entre les langues, de l'élément intraduisible et irréductible entre elles, bases d'une poétique multilingue de la résistance.

Dans ce contexte complexe, notre réflexion portera sur Luis Humberto Crosthwaite. Né en 1962 à Tijuana, il est lui aussi un écrivain de la frontière à plusieurs titres : frontière entre l'anglais, l'espagnol et le *span-*

[1] Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de nous.

glish ; frontière entre le journalisme et la littérature, qu'il a exercés entre San Diego et Tijuana, et dans les célèbres ateliers de *Creative Writing* de l'Université de l'Iowa ; frontières enfin entre la réalité et la fiction, la culture populaire cosmopolite et les traditions farouchement locales. Crosthwaite est l'auteur d'une dizaine de romans et de recueils de nouvelles (dont *Instrucciones para cruzar la frontera* [*Instructions pour traverser la frontière*], 2002) et d'une anthologie culturelle intitulée *Puro Border : Dispatches, Snapshots, & Graffiti from La Frontera*.

L'œuvre de Crosthwaite a ceci de remarquable que les formes culturelles et linguistiques de l'un et de l'autre côté de la frontière y manifestent une perméabilité telle qu'elles ne sont plus *proprement* ni l'un ni l'autre : une poétique qui est plus qu'un choix stylistique, qui est aussi une éthique de la résistance et de l'identité migrante. Une démarche qui sauve, qui rend significatives ces parties perdues que nous évoquions tout à l'heure, ces interférences entre des codes linguistiques différents, tous ces *misunderstandings* et *misreadings* et abus de langues et *polyglossies* qui sont au fondement, comme le soutenait Mikhaïl Bakhtine, du roman et de la littérature modernes. Parce qu'elles permettent de bien dire en *médisant*, c'est-à-dire en « disant mal », ce qui serait autrement impossible à dire dans sa propre langue.

1. La littérature de la frontière : une littérature déterritorialisée, mais à forte composante identitaire

La littérature de la frontière connaît aujourd'hui des évolutions propres à des contextes globaux à des niveaux différents. Il s'agit de phénomènes très divers qui comprennent entre autres la mondialisation, l'ALENA, la lutte contre le trafic de drogues, les migrations, ou l'économie de frontière basée sur le modèle industriel des *maquiladoras*. D'autre part, du point de vue des représentations, elle est concernée aussi par des rééquilibrages culturels des territoires. Ici la frontière se présente en tant que territoire et imaginaire, très librement affiliés à la région du nord du Mexique et notamment aux traditions culturelles et littéraires du sud des États-Unis. Une géographie déterritorialisée, mais à forte composante identitaire. Ce qui pourrait n'être qu'un oxymoron se révèle comme une des caractéristiques de la modernité postnationale.

On retrouve ici un trait qui a déterminé ce XXIe siècle jusqu'à présent : la coexistence paradoxale des processus de mondialisation apparemment irréversibles et, simultanément, un retour, souvent problématique, des marques de territorialité, des identités nationales ou, plus largement, culturelles. En ce sens, les *cultures de la Frontière*, et les ouvrages littéraires produits à partir et autour d'elle, manifestent de manière

emblématique les contradictions inhérentes à ses limites virtuelles – c'est-à-dire perméables en termes linguistiques, génériques ou numériques –, ainsi que l'impitoyable matérialité – c'est-à-dire la contingence – des frontières politiques, sociales ou économiques. Ainsi, les périodes de crise sont aussi des périodes d'émergence. Elles permettent de rendre visibles les tensions et points faibles du système dans son ensemble, elles permettent également de faire apparaître de nouveaux procédés, valeurs et formes, bloqués auparavant par la stabilité systémique.

Face à ces dilemmes, Luis Humberto Crosthwaite refuse les identités monolingues et mononationales ; l'identité qu'il revendique est celle de l'impureté, du croisement impur, mais fidèle, des traditions, un espace foncièrement liminaire, qui n'est pas « in between » ni simplement « within ». « La frontera c'est moi », affirme Crosthwaite avec un humour parfaitement sérieux dans ses entretiens et ses lectures publiques. Une identité scindée qui n'est donc pas construite selon la langue d'une communauté fermée de locuteurs en fonction de la progression définitivement obsolète Langue > Nation > État, mais sur la base de pratiques de production, reproduction et consommation culturelles qui relient les différents consommateurs par des liens qui ne passent pas uniquement par les marques verbales d'une norme monolithique, procédé qui jadis s'était montré si utile pour renforcer les liens communautaires. Ainsi, le narrateur d'une nouvelle qui se situe à Tijuana refuse qu'on le traite de « gringo », même s'il est né de l'autre côté de la frontière :

> Mi patrón, ese guey sí que es gringo, para que veas, a pein in da fakin as. Yo soy otra onda. Claro que no soy de por aquí, cómo explicarlo. Sí soy gringo y no soy gringo, ¿me entiendes? Hay más unión entre esta raza, entre los meseros y yo, que con toda la bola de gringos-güeros-atole-en-las-venas. Este es mi paraíso. El pasado agrio lo dejo allá en el norte, del otro lado de la frontera, como quien dice. Todo se queda en los Unáired, el patrón y toda su gente y aquí sigo, con mi esquina, semana tras semana (*Estrella de la calle sexta*, p. 16–17).

> Mon patron, ce mec est vraiment gringo, tiens, a pein in da fakin as. Moi c'est une autre histoire. Bien sûr, je ne suis pas de par ici, comment l'expliquer. Oui, je suis gringo, et ne suis pas gringo, est-ce que tu me comprends ? Il y a plus d'union entre moi et les gens d'ici [la raza], qu'avec tout ce paquet de gringos-blonds-de-l'eau-dans-les-veines. Ici c'est mon paradis à moi. Le passé amer je l'ai laissé dans le nord, de l'autre côté de la frontière comme on dit. Tout est resté aux Unaired, le patron et tous ses gens à lui, et moi je reste ici dans mon coin de la rue, semaine après semaine.

En soi, ces appropriations des producteurs et consommateurs de formes exotiques ont été monnaie courante dans l'histoire de l'humanité. De

longue date, l'anthropologie et plus généralement les disciplines savantes qui s'occupent des croisements culturels ont étudié et interprété ces dynamiques et *feedback* en termes d'hybridation ou de métissage. À la base, nous retrouvons la notion de *bricolage* introduite par Claude Lévi-Strauss : l'opportunisme culturel qui permet de s'approprier des formes étrangères, en mettant l'accent non pas sur les phénomènes d'acculturation ou d'imposition extérieure, mais sur ce qui devient un moyen d'adaptation, voire de survie dans des milieux hostiles. Serge Gruzinski, dans son ouvrage *La guerre des images*, et Néstor García Canclini, dans *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad* [*Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*],[2] en offrent des exemples abondants pour le Mexique colonial et contemporain ; la Vierge de Guadalupe, ou les stratégies des cultures bilingues à Tijuana sont deux exemples emblématiques pour Gruzinski (1990, p. 152–169) et García Canclini (2001, p. 281–297), respectivement.

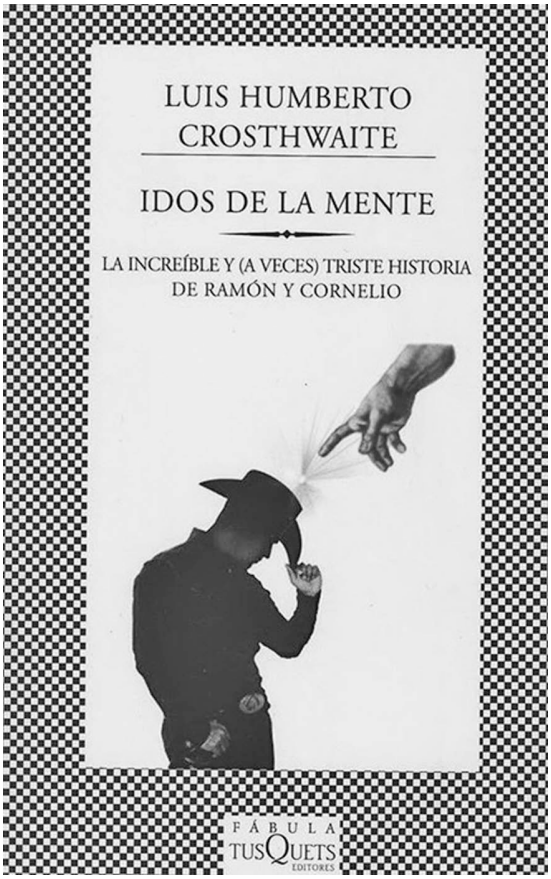
S'il n'y a donc rien d'exceptionnel ni d'inédit dans les procédés d'« hybridation » ou de « reconversion culturelle » (expression inventée par García Canclini), ce qui change ce sont l'emploi et les valeurs relatifs par rapport à la formation des identités postnationales. Nous retrouvons pour notre siècle mondialisé une tradition frontalière qui ne cherche plus des origines authentiques, ou des usages normatifs sur lesquels construire l'appartenance collective, mais qui fait *feu de tout bois*, et accepte de plein gré l'adoption d'éléments étrangers, ou l'appropriation de ce que l'on qualifiait jadis de « folklore artificiel » ou le résultat de processus d'acculturation politiquement condamnables et artistiquement suspects : gastronomie (la cuisine tex-mex est aussi authentique que celle qu'on peut consommer chez un traiteur chinois dans n'importe quelle ville non chinoise), mode, musique commerciale, MTV Latina, pickups (qu'on appelle « rolas »), casquettes de baseball, et toute sorte de produits de la culture de masse de n'importe quel point cardinal de la frontière...

Ainsi, un des ouvrages les plus connus de Crosthwaite, *Instructions pour traverser la frontière*, comprend une « messe de la frontière », avec des consignes très précises sur la manière dont le texte sacré doit être proclamé, et même sur la tenue nécessaire pour célébrer l'office : il faut porter un jeans, un chapeau texan et des bottes de cowboy ainsi qu'une grosse ceinture en métal. Le caractère indiciaire, métonymique, des éléments vestimentaires peut être confirmé par les paratextes ou certains éléments éditoriaux tels que la couverture d'un autre roman de Luis Humberto Crosthwaite, qui raconte en quelque sorte l'histoire d'amitié et de rivalité entre Paul McCartney et John Lennon, transposée en l'histoire d'un *dueto*

---

[2] Il existe une traduction publiée de ce texte par Francine Bertrand Gonzàlez : *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, Gonzàlez, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2010.

de música norteña : *Idos de mente, La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, dont on peut voir ici la couverture de l'édition espagnole.



Couverture du roman de Crosthwaite
Idos de mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio, 2010

La « messe de la frontière », qui a été célébrée à plusieurs reprises lors de colloques universitaires ou de lectures publiques par Crosthwaite lui-même et par des compagnies théâtrales, s'ouvre avec la formule suivante :

> Bienvenidos todos a esta misa fronteriza.
> (Haciendo la señal de la cruz.)
> En el norte los Estados Unidos,
> en el sur México;
> en medio, de este a oeste, una franja.
> Yo confieso, ante la Frontera todopoderosa y ante ustedes, hermanos, que he pecado mucho de pensamiento, palabra, obra y omi-

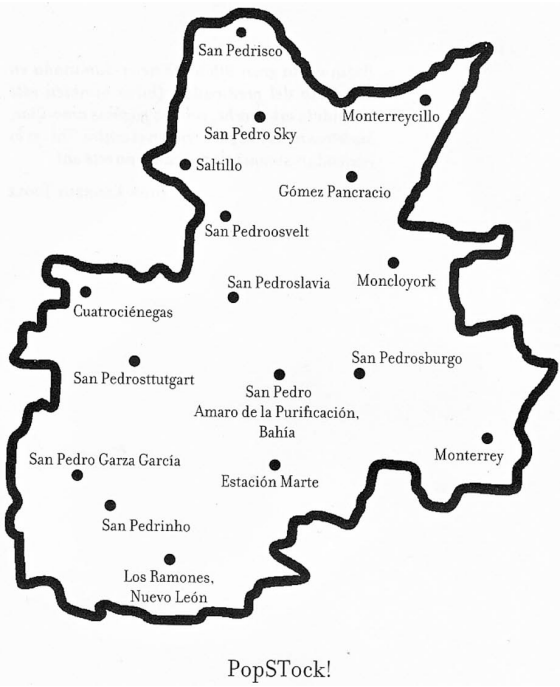
> sión, y que seguiré haciéndolo por los siglos de los siglos. Por tu culpa, por tu culpa, por tu grande culpa, Frontera entre México y Estados Unidos. Por eso ruego a todos los santos, y a los que se dicen santos, que intercedan por mí ante ustedes y que tengan misericordia de estas palabras (*Instrucciones para cruzar la frontera*, p. 161).
> Soyez tous les bienvenus à cette messe de la frontière.
> (En se signant.)
> Au nord, les États-Unis,
> Au sud, le Mexique;
> Au milieu, d'est en ouest, une bande.
> Je confesse à la Frontière toute-puissante, je reconnais devant mes frères que j'ai péché en pensée, en parole, par action et par omission et que je continuerai à le faire pour les siècles des siècles. C'est ta faute, c'est ta faute, c'est ta très grande faute, Frontière entre le Mexique et les États-Unis. C'est pourquoi je supplie tous les saints et ceux qui se considèrent des saints de prier pour moi face à vous et qu'ils fassent miséricorde de ces paroles.

Ici, la « Frontera » est bien plus que la limite géographique entre les États-Unis et le Mexique, parce qu'elle fait écho à des situations qui se reproduisent continuellement à l'échelle planétaire. Dans un entretien, Crosthwaite appuyait cette interprétation en soulignant le caractère précurseur de villes comme Tijuana ou Ciudad Juárez quant à une situation post-mondialisée, panmigrante, qui paradoxalement relie en réseaux les villes frontalières avec les grandes mégapoles multiculturelles.

Carlos Velázquez est un écrivain qui partage les poétiques frontalière et identitaire de Crosthwaite et qui l'accompagne souvent sur les listes d'écrivains dits *du Nord* confectionnées par les géographes littéraires mexicains. Il dresse une carte possible de ce monde de la culture populaire post-mondialisée, un stock, un réservoir de thèmes et d'éléments culturels manipulables, remplaçables et combinables entre eux même s'ils proviennent de rationalités étrangères : PopSTock. Dans cette carte de PopSTock, les différentes villes à l'honneur de Pedro, avec les particularités typiques des toponymes mexicains, se déclinent contre toute logique mononationale ou monolingue ; de même, *La Biblia vaquera* est le (sur)nom du personnage principal du livre éponyme, dont les avatars s'appellent aussi *The Cowboy Bible*. En fin de compte, cela n'a rien d'étonnant dans un livre qui porte comme sous-titre « Le triomphe du *corrido* [la chanson mexicaine par excellence] sur la logique ».

Dans une approche assez semblable à celle de Velázquez, les études interculturelles se sont aussi penchées sur le rôle que joue la musique populaire, au-delà des volontés politiques affichées, dans la construction de l'identité des latinos aux États-Unis et de *l'unité culturelle* – si l'on peut parler en ces termes de l'Amérique Latine. Velázquez et Crosthwaite font de la musique *norteña*, c'est-à-dire du mélange de rock, de musique élec-

tronique, de *rancheras* et de *corridos*, la marque d'une identité qui se définit résolument par le mixage, et qui n'admet pas de limite géographique.



Carte de PopSTock, *La Biblia vaquera*, p. 12

En effet, la déterritorialisation de la frontière actuelle ne fait que confirmer la faiblesse historique d'une séparation qui a été toujours plus politique que culturelle : « Ce n'est pas moi qui ai traversé la frontière, c'est la frontière qui m'a traversé ». Cette phrase a souvent été prononcée pour rendre compte de la situation des populations hispanophones autochtones du sud des États-Unis dans les territoires extorqués au Mexique au XIXe siècle. À cela s'ajoutent l'éclosion de nouvelles générations de *Spanish writers*, Américains de deuxième génération qui peuvent écrire aussi bien en anglais qu'en espagnol (Junot Díaz, Daniel Alarcón, Sandra Cisneros, Maria Helena Viramontes, etc.), ainsi que la multiplication d'écrivains de diverses origines hispaniques (Bolivie, Chili ou Mexique, pays d'origine, respectivement, d'Edmundo Paz Soldán, d'Isabel Allende et de Cristina Rivera Garza, pour ne donner que quelques exemples très différents) vivant aux États-Unis, mais écrivant pour le marché hispanique mondial. En

somme, les frontières de la notion sont poreuses, car l'appartenance multiple semble être devenue la norme, plutôt que l'exception.[3]

2. Le choix de refuser de choisir : la propreté d'une langue *puro border*

Revenons à présent au sujet principal de notre réflexion : quelle est la langue de Luis Humberto Crosthwaite ? Quelles sont les raisons de ses choix linguistiques ? En quoi ceux-ci représentent-ils des poétiques de résistance ? À quoi résisteraient-ils ? Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de mettre en évidence la particularité de la langue littéraire de Crosthwaite, ce qui requiert qu'on examine brièvement les enjeux pratiques et les différentes possibilités linguistiques disponibles pour les différents types d'auteurs frontaliers que nous venons d'évoquer.

Quand les frontières se brouillent, la langue devient souvent une sorte de valeur refuge : un facteur de stabilité et de cohésion, quand les autres coordonnées identitaires font défaut. Si une chose est certaine, c'est que l'avenir des cultures hispanophones se jouera au-delà des différentes limites nationales et territoriales. En cela, le sort de l'espagnol est semblable à celui d'autres langues internationales comme l'anglais ou le français par exemple, où il n'est pas rare que la langue littéraire ne soit pas la seule langue ou la langue principale des auteurs. D'autre part, on peut constater un relâchement des normes littéraires et linguistiques telles qu'on les entendait jusqu'au siècle dernier ne serait-ce que parce que la langue littéraire s'est rapprochée du vernaculaire et de l'oralité, pluriels et instables par définition. À ces facteurs, il faut ajouter le rôle d'accélérateur joué par les nouvelles technologies et la mondialisation, dont le résultat ambivalent se situe entre la standardisation des produits, des biens et des modes de consommation, d'une part, et de l'autre la diversification par le biais des communautés déterritorialisées. Ce type de phénomènes a conduit la critique américaine Marjorie Perloff à affirmer qu'« au XXIe siècle la pureté [la correction linguistique] ne saurait pas être la norme, étant donnée la langue polyglotte de notre tribu de citoyens »,[4] parce qu'elle est *infectée* (positivement) par les langues étrangères et libérée des anciens centres politiques. Il nous semble que nous avons ici une bonne hypo-

---

[3] Voir par exemple l'introduction à l'anthologie *Se habla español. Voces latinas en USA* d'Edmundo Paz Soldán et Alberto Fuguet, 2000, p. 13–22.

[4] *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. 145 ; voir l'ensemble du chapitre « Language in migration : Multilingualism and exophonic writing in the new poetics », p. 123–145.

thèse de travail pour rendre compte de ceux qui refusent de suivre les normes de la langue dans laquelle en principe ils écrivent.[5]

Les auteurs de la frontière, aussi bien extérieure qu'intérieure, ont pour l'essentiel le choix entre trois options, avec différentes possibilités de compromis ou de mixage entre elles : l'anglais, l'espagnol, le *spanglish* (et pourtant, il y en a qui s'y dérobent en empruntant une toute autre voie). Les conséquences de ces choix peuvent devenir fatales ou providentielles. À la réussite de l'intégration des premières et deuxièmes générations s'ajoute le fait indéniable que la culture latine ou hispanique est de plus en plus appréciée aux États-Unis, où les marchés des biens culturels ne cessent de s'ouvrir à ces productions. Or la réussite de l'intégration s'est souvent payée au prix linguistique. Il y a certes une importance croissante d'écrivains tels que Junot Diaz ou Daniel Alarcón, mais ils écrivent en anglais, et Helena Maria Viramontes est professeur de *Creative Writing* à l'Université de Cornell. Quant au *spanglish*, malgré l'enthousiasme de certains chercheurs universitaires, il n'a pas suscité la production littéraire qu'on lui prédisait il y a seulement quelques années. Du point de vue strictement sociologique, le *spanglish* apparaît comme une phase dans l'adaptation linguistique des migrants, plutôt que comme une nouvelle langue métisse, avec par exemple un lexique et des emplois normatifs.

En ce qui concerne les auteurs hispanophones qui vivent aux États-Unis, il apparaît que les auteurs *chicanos* ou d'origine hispanique se sentent dans une situation de discrimination concernant l'accès au marché éditorial, se voyant cantonnés aux cercles universitaires ou à des circuits indépendants et restreints. En 2015, lors d'une table ronde à l'Université Brown, les plaintes sur la mauvaise distribution de la littérature hispano-hispanophone des États-Unis n'étaient tempérées que par les perspectives optimistes ouvertes par les publications électroniques et l'autopublication.[6] Dans le même temps toutefois, de nombreux auteurs migrants, souvent enseignants dans des universités américaines, sont devenus des références dans l'ensemble des pays hispanophones grâce à leur situation d'expatriés et à leurs relations privilégiées avec les centres éditoriaux espagnols.

Il convient de faire ici une petite parenthèse pour évoquer brièvement le rôle traditionnel des maisons éditoriales espagnoles, lesquelles, dans le

---

[5] Le cas contraire serait celui d'écrivains tels que Vladimir Nabokov, Joseph Conrad ou plus récemment Akira Mizubayashi, qui écrivent dans une langue qui sera toujours « étrangère », même si grammaticalement elle est irréprochable. Voir, par exemple, l'ouvrage de Mizubayashi, *Une langue venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2011, p. 257–263.

[6] Il s'agissait de rencontres organisées dans le cadre de la *VII International Conference On Transatlantic Studies, After Transitions/ Global Humanities/ Transatlantic XXI Century*, qui s'est tenue entre le 21 et le 24 avril 2015.

dernier tiers du XXe siècle, ont acquis la plupart des maisons phares dans les pays de l'Amérique hispanophone. Même si elles ont été à leur tour rachetées, ces dernières années, par de grands conglomérats internationaux, le choix sur ce qui est exportable dans les différents pays hispanophones est toujours arrêté dans les sièges espagnols. Pour pouvoir être lu dans le pays voisin, il faut avoir été approuvé par Madrid ou Barcelone. Au-delà du degré de véracité de cette affirmation, il est certain que des accusations de néocolonialisme, de censure ou de réécriture dissimulée ou forcée sont fréquentes, pointant la préférence pour des formes linguistiques standardisées, facilement lisibles et exportables, au détriment de formes vernaculaires ou d'idiolectes intraduisibles dans les codes autochtones.

Cependant, il ne faut pas confondre le degré de lisibilité et le degré de bilinguisme. Des textes abondamment imprégnés de codes étrangers peuvent rester parfaitement grammaticaux, c'est-à-dire lisibles dans la langue littéraire. Edmundo Paz Soldán, écrivain bolivien qui habite aux États-Unis et enseigne à Cornell, produit des textes comme *Los vivos y los muertos* [Les vivants et les morts], où l'espagnol laisse entrevoir la réalité hybride, bilingue, au point que l'original semble presque traduit de l'anglais. Le roman est basé sur une série des faits divers, une épidémie de morts violentes et de suicides qui s'abat sur une petite ville résidentielle, suscitant l'emballement des médias :

> Al día siguiente el *Believer* [el periódico del instituto] logró uno de los mejores tirajes de su historia, y yo me hice aún más conocida de lo que ya era. En el baño, una chica me dijo, con un tono sarcástico, hola, Chica Superpoderosa, y descubrí que estaba bien ser popular, pero no tan bien ser muy popular (*Los vivos y los muertos*, p. 152).

> Le lendemain, le *Believer* [le journal du lycée] a réussi une des meilleures ventes de son histoire, et je suis devenue plus connue que je ne l'étais déjà auparavant. Dans les toilettes, une fille m'a dit sur un ton ironique, salut, Fille aux Superpouvoirs, et j'ai découvert que c'était bien d'être populaire, mais pas d'être très populaire.

Cette zone d'interférences entre l'anglais et l'espagnol semble être aussi l'espace linguistique privilégié par Crosthwaite, mais à la différence d'Edmundo Paz Soldán, même s'il pratique aussi des formes bilingues, il opère un choix très différent en matière de signe poétique.

Pour expliquer cette démarche, nous nous servirons notamment d'un ouvrage de Doris Sommer, *Bilingual Aesthetic*s, qui porte un sous-titre significatif : *A New Sentimental Education*. En plus d'une réflexion sur ce qu'elle appelle les « jeux du bilinguisme », Sommer livre une riposte aux courants xénophobes et nationalistes qui se sont répandus au lendemain des attentats du 11 septembre 2001. Sommer, fille d'immigrés, de langue

maternelle yiddish et professeur de littérature hispano-américaine, fait une plaidoirie passionnée pour le multilinguisme et demande une nouvelle sensibilité esthétique et poétique qui, pour reprendre ses propres termes, apprenne à trouver le beau dans ce qui nous agace parce qu'étranger et incompréhensible, au lieu d'imposer des politiques prônant « English Only » à l'école et des méthodes d'assimilation agressives. Elle fait appel à des notions empruntées à la sociolinguistique et à la traductologie pour rendre compte des stratégies mises en œuvre par les bilingues pour narguer, critiquer, occulter leurs discours, ou à l'inverse, simplement essayer de se faire comprendre par les systèmes monolingues. Le répertoire de ces ressources rappelle significativement les erreurs les plus fréquentes des mauvaises traductions, et le manque de compétence langagière en général : contresens, traductions littérales, faux-amis, paronymes, malentendus, calques grammaticaux, etc.

On trouve ces mêmes ressources et ce même refus du monolinguisme chez Luis Humberto Crosthwaite, et une revendication similaire des multilinguismes à différents niveaux. Le personnage de la nouvelle qui ne veut pas qu'on le traite de « gringo » était maître d'école avant de passer du côté mexicain de la frontière :

> ... ganándome el pan cada día, enseñándoles el faquín inglés porque se supone que sólo el faquín inglés pueden hablar en mi país de mierda, land-of-da-faquin-fri. Nada de español, ¿ves?, nada que se le parezca. Por eso he decidido, damas y caballeros, que de hoy en adelante, mi lengua será el spánich. ¿Qué te parece? El spánich and ay guont espik enithing els.

> ... gagnant mon pain quotidien, leur apprenant l'anglais [aux enfants], parce qu'on sous-entend qu'ils ne peuvent parler que le fakin anglais dans mon pays de merde, land-of-da-fakin-fri. Rien de l'espagnol, tu vois ? Rien qui lui ressemble. C'est pourquoi j'ai décidé, mesdames et messieurs, que désormais ma langue sera le spánich. Qu'est-ce que tu en penses ? Le spánich and ay guont espik enithing els.

Croswaithe est considéré comme l'écrivain emblématique de Tijuana. Cependant, quand on lui demande si la langue de son écriture est la langue parlée en ville, il répond humblement que « certains parlent de cette façon », mais qu'une grande partie de la population de la ville est composée de migrants d'Amérique centrale et de toutes sortes de gens de passage.[7] Quant aux poétiques de résistance, Crosthwaite est prêt à payer un prix élevé pour son indépendance. Il a été un des rares écrivains de la région à

---

[7] Cité dans Ábrego, Perla, « Estrella de la Calle Sexta : Escritura y habla en la literatura de la frontera », *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. IV, nº 1, 2006, p. 28–29.

être régulièrement publié par des filiales mexicaines des maisons éditoriales espagnoles, concrètement Tusquets et Planeta. En 2013, Heriberto Yépez, un autre écrivain de Tijuana, annonça sur son blog que Crosthwaite renonçait publiquement à être publié par les maisons d'édition espagnoles et qu'il vendrait son œuvre par le biais de l'autopublication et d'Amazon. Les raisons invoquées étaient, d'une part, le faible montant des avances payées aux auteurs hispano-américains, et d'autre part les corrections stylistiques qui leur sont imposées pour rendre les œuvres plus traduisibles dans les marchés hispanophones.[8] Voilà les soucis et les défis auxquels sont confrontées les langues qui persistent à préserver leur hétérogénéité dans leur nature purement frontalière.

Références

Ábrego, Perla, « Estrella de la Calle Sexta : Escritura y habla en la literatura de la frontera », *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. IV, nº 1, 2006, p. 23–35.

Anzaldúa, Gloria, *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza,* 3e éd., San Francisco, Aunt Lute Books, 2007.

Crosthwaite, Luis Humberto, John W. Byrd et Bobby Byrd (ed.), *Puro Border : Dispatches, Snapshots, & Graffiti from La Frontera*, El Paso, Texas, Cinco Puntos Press, 2003.

Crosthwaite, Luis Humberto, *Intrucciones para cruzar la frontera*, México, Tusquets, 2012.

Crosthwaite, Luis Humberto, *Idos de mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, México, Tusquets, 2010.

Crosthwaite, Luis Humberto, *Estrella de la calle sexta*, México, Tusquets/SEP, 2006.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 2e éd., Barcelona, Paidós, 2001. Trad. fr. : Bertrand Gonzàlez, Francine, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2010.

Gruzinski, Serge, *La guerre des images. De Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492–2019)*, Paris, Fayard, 1990.

Mizubayashi, Akira, *Une langue venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2011.

Paz Soldán, Edmundo, *Los vivos y los muertos*, Doral (Florida), Alfaguara, 2009.

---

8 Crosthwaite aurait déclaré : « Je ne veux plus être publié par des maisons d'édition espagnoles, car je les trouve colonialistes et ethnocentriques ». Blog de Heriberto Yépez, *Archivo Hache* [dernière consultation 20/04/2016] : <http://archivohache.blogspot.fr/2013/06/crosthwaite-contra-las-editoriales.html>.

Paz Soldán, Edmundo et Alberto Fuguet (ed.), *Se habla español. Voces latinas en USA*, Miami, Alfaguara, 2000.
Perloff, Marjorie, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago & London, University of Chicago Press, 2010.
Rivera Garza, Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets, 2013.
Sommer, Doris, *Bilingual Aesthetics. A New Sentimental Education*, Durham, Duke University Press, 2004.
Velázquez, Carlos, *La Biblia vaquera (El triunfo del corrido sobre la lógica)*, México, Sexto Piso, 2011.

5.

Travailler la matière : des langues qui prennent corps

ADAM STEPHENSON

Langue, style et voix dans *Kanthapura* de Raja Rao

1. Norme métropolitaine et excentricité périphérique

Kanthapura, le premier roman de Raja Rao, est généralement considéré comme un monument de la littérature indienne de langue anglaise et enseigné en tant que tel, en Inde en particulier. Malheureusement, il n'a pas été traduit en français et une brève présentation de l'ouvrage et de son auteur s'impose.

Raja Rao l'écrit en 1936 à l'âge de 28 ans en France, où il vit depuis 1929 et où il s'est marié à une Française. Sa langue maternelle est le kannada, langue non indo-européenne, comme les autres langues du sud de l'Inde, et langue « mineure », dit-on légèrement, quoique parlée par plusieurs dizaines de millions d'Indiens et ayant une longue et vénérable tradition littéraire. Néanmoins, l'éducation secondaire de Raja Rao se fait essentiellement en anglais. En France, il écrit des articles et des nouvelles – en kannada, en anglais et même, pour une, en français – qui sont publiés dans des revues en France, en Inde, en Angleterre et aux États-Unis. En décembre 1936, l'éditeur londonien Allen & Unwin accepte de publier son premier roman, *Kanthapura*, et, après diverses tractations, le roman apparaît en février 1938. Il décrit les effets du mouvement de désobéissance civique lancé par Gandhi et le parti du Congrès en 1930 en vue de gagner l'indépendance du pays sur un village de l'Inde du Sud. Au début du roman, un jeune étudiant, Moorthy, revient de la grande ville, transformé en « adepte de Gandhi ». Peu à peu il parvient à convertir les villageois, et plus particulièrement les villageoises, aux nouvelles idées en donnant une inflexion libératrice, voire socialiste, à leur conservatisme hindou. Il s'agit notamment d'inclure dans le mouvement les parias – les intouchables – et de construire avec tous – hommes, femmes, parias, mais aussi *coolies* et paysans – une société unie contre l'occupant. Les boycotts et manifestations se succèdent et sont réprimés dans la violence ; le refus de payer l'impôt conduit à la confiscation des terres et, à la fin, le village est ruiné et abandonné. Mais les habitants, accueillis dans d'autres villages, racontent l'histoire de leur village pour propager le mouvement. Tout, donc, n'est pas perdu.

Peu remarqué à sa sortie, *Kanthapura* est devenu depuis les années 1960 un classique enseigné dans toutes les bonnes écoles indiennes, le titre, une métonymie de la naissance de la littérature indienne de langue anglaise. Il doit cela en partie aux circonstances des années 1960 : l'anglais devait initialement cesser d'être une langue officielle en 1965, mais les

États du Sud craignant l'impérialisme hindi du Nord et cherchant un porte-drapeau, *Kanthapura* est devenu un symbole nationaliste utile.[1] On lui trouvait aussi des mérites ethnographiques, tant le détail de la vie du village semblait riche ; mais c'est surtout en tant qu'objet langagier qu'il est admiré.

Kanthapura se présente comme une sorte de déclaration d'indépendance de l'anglais indien. C'est cette qualité, d'ailleurs, qui avait retardé sa publication de plus d'un an.[2] La maison d'édition Allen & Unwin, très contente de publier un roman gandhien, l'avait d'abord accepté « sans rien vouloir changer à part une petite tournure ça et là ».[3] Déjà éditeurs de Gandhi lui-même ainsi que de plusieurs philosophes indiens et d'anti-impérialistes anglais tels que Bertrand Russell et John Hobson, Allen & Unwin avaient un bureau à New Delhi et de nombreux lecteurs indiens. Toutefois, en regardant le texte de plus près, le responsable de la collection, Malcolm Barnes, décide qu'il faut changer deux choses : d'abord, il faut éliminer les éléments mythiques et fabuleux d'une histoire essentiellement réaliste, puis il faut gommer l'étrangeté de son langage. Il propose toutes sortes de changements – de vocabulaire, de syntaxe, etc. – à Rao, qui les refuse presque tous. Il faut changer le titre du livre, « pour lui donner une meilleure chance ». Il faut changer son « style oral » *('colloquial style')*, car vers la fin, celui-ci « devient un peu pénible *('trying')* pour le lecteur anglais ». Après des mois de correspondance, Barnes est à peine poli : « même si je prends en compte l'imagination orientale bigarrée, je pense que, pour le bien de la littérature, il faut cesser d'utiliser les mots à mauvais escient ».[4] La maison d'édition et l'auteur risquent d'être « couverts de ridicule » ('*held up to ridicule*') si certains passages sont publiés en l'état.

Rao tient bon, mais propose, pour dédouaner l'éditeur, d'écrire un avant-propos expliquant ce qui peut paraître étrange au lecteur européen. Puisque Philip Unwin avait donné sa parole à Rao (une erreur selon Barnes), le roman est finalement publié en février 1938.

Barnes avait raison : le *Times Literary Supplement* juge que « tel quel, il est d'un abord trop difficile pour l'impatient lecteur occidental ».[5] Aux

---

1 Shingavi, 2014, p. 24–25.

2 L'histoire est racontée dans Ranasinha, 2007, p. 29–31, d'où sont tirées les citations de ce paragraphe et du suivant.

3 « [...] Nothing beyond the slight change of a turn of phrase here and there. » Philip Unwin, Lettre à Raja Rao, décembre 1936. *Ibid.*

4 « Even when I make allowance for the high colours of the oriental imagination, I feel that for the benefit of literature some curb has to be made on the misuse of words. » Malcolm Barnes, Lettre à Raja Rao, 10 novembre 1937. *Ibid.*

5 Anonymous, « Review of *Kanthapura* », *Times Literary Supplement*, 26 mars 1938, cité dans Ranasinha, 2007, p. 30 : « As it stands, it is too difficult for the impatient Western reader to tackle. »

États-Unis, c'est pire. Onze éditeurs le refusent, et *Kanthapura* n'est publié outre-Atlantique qu'en 1967. Même en Inde, le livre passe presque inaperçu. Cette expérience malheureuse de Raja Rao paraît aujourd'hui exemplaire de la confrontation entre l'écrivain « périphérique », « minoritaire » et les exigences d'un prétendu universalisme métropolitain.

2. Un avant-propos en forme de manifeste

Le court avant-propos écrit par Raja Rao pour faire taire Barnes est devenu lui-même un classique, servant depuis cinquante ans, à ce qu'il paraît, d'inspiration aux auteurs indiens de langue anglaise – ou, du moins, à en juger d'après les nombreuses anthologies dans lesquelles il figure, aux professeurs de littérature.

> There is no village in India, however mean, that has not a rich *sthala-purana*, or legendary history, of its own. Some god or godlike hero has passed by the village – Rama might have rested under this pipal tree, Sita might have dried her clothes, after her bath, on this yellow stone, or the Mahatma himself, on one of his many pilgrimages through the country, might have slept in this hut, the low one, by the village gate. In this way the past mingles with the present, and the gods mingle with men to make the repertory of your grandmother always bright. One such story from the contemporary annals of a village I have tried to tell.[6]

> Il n'y a pas de village en Inde, aussi pauvre soit-il, qui n'ait pas un riche *sthala-purana*, c'est-à-dire une histoire légendaire, à lui tout seul. Un dieu ou un héros divin s'est arrêté dans le village – Rama s'est reposé sous ce gros figuier, ou Sita, après un bain, a séché ses habits sur cette pierre jaune, ou le Mahatma lui-même, pendant un de ses nombreux pèlerinages à travers le pays, a dormi dans cette hutte : celle-là toute basse, à côté de la porte du village. De cette manière, le passé se mêle au présent, les dieux se mêlent aux hommes et le répertoire de votre grand-mère, en se renouvelant, brille toujours. C'est une de ces histoires, tirée des annales contemporaines d'un village, que j'ai essayé de raconter ici.

Ce premier paragraphe des quatre de l'avant-propos répond indirectement à la première objection de Barnes qui voulait éliminer du texte les éléments mythiques et fabuleux. Rao s'y emploie en affirmant l'indianité de *Kanthapura*. Tout d'abord, ce n'est pas un roman réaliste à l'européenne mais un conte oral traditionnel indien, par son ambition au moins ; ensuite, s'il est effectivement par certains côtés un roman politique, gan-

---

6 Rao, Raja, *Kanthapura*, Oxford, OUP, 1989, p. *v*. Tous les passages cités de ce texte ont été traduits par l'auteur du présent article.

dhien (c'est ce que veulent voir les éditeurs londoniens), Gandhi lui-même y figure moins comme leader politique que comme chef spirituel et même « héros divin » (Moorthy dit avoir eu une vision du Mahatma « puissant et rayonnant comme un dieu » et fait venir un conteur traditionnel pour raconter sa naissance miraculeuse) ; enfin, détail seulement suggéré ici – les dieux se mêlant aux hommes, le passé au présent –, le récit est sous-tendu par la philosophie éminemment indienne du Védanta, qui affirme l'unité fondamentale de toutes choses.

Le deuxième paragraphe répond aux objections de Barnes concernant l'étrangeté du langage du roman.

> The telling has not been easy. One has to convey in a language that is not one's own the spirit that is one's own. One has to convey the various shades and omissions of a certain thought-movement that looks maltreated in an alien language. I use the word "alien", yet English is not really an alien language to us. It is the language of our intellectual make-up – like Sanskrit or Persian was before – but not of our emotional make-up. We are all instinctively bilingual, many of us writing in our own language and in English. We cannot write like the English. We should not. We cannot write only as Indians. We have grown to look at the large world as part of us. Our method of expression therefore has to be a dialect which will some day prove to be as distinctive and colourful as the Irish or the American. Time alone will justify it. (*Ibid.*)

> Raconter cette histoire n'a pas été facile. Il faut faire passer dans une langue qui n'est pas la sienne l'esprit qui est le sien. Il faut faire passer les différentes nuances et ellipses d'un certain mouvement de la pensée qui paraît maltraité dans une langue étrangère. J'emploie le mot « étrangère » mais l'anglais n'est pas vraiment une langue étrangère pour nous. C'est la langue de notre nature intellectuelle – comme l'étaient autrefois le sanskrit ou le persan – mais pas de notre nature émotionnelle. Nous sommes tous instinctivement bilingues, écrivant, pour bon nombre d'entre nous, non seulement dans notre propre langue mais aussi en anglais. Nous ne pouvons pas écrire comme les Anglais. Nous ne le devons pas. Nous ne pouvons pas écrire uniquement comme des Indiens non plus. Nous en sommes venus à considérer le vaste monde comme faisant partie de nous. Notre mode d'expression doit donc être un dialecte qui, un jour, s'avérera aussi distinctif et coloré que l'irlandais et l'américain. Le temps seul le justifiera.

Cité partout, ce paragraphe est devenu à lui seul une sorte de manifeste pour les auteurs de langue anglaise de l'Inde, et même d'au-delà.[7] Il présente le problème auquel sont confrontés ces écrivains selon Raja Rao : en

[7] Ashcroft *et al.*, 1989, p. 59, veulent le faire appliquer aussi à un auteur australien comme le poète Les Murray.

chacun il y a deux « natures » (‘*make-ups*’) : caractères/personnalités) : d’une part le cœur (« notre nature émotionnelle ») qui est local et s’exprime dans les langues indiennes, de l’autre la tête (« notre nature intellectuelle ») qui embrasse le vaste monde et s’exprime plutôt en anglais. Le cœur est plus près de ce que nous sommes vraiment. En quelle langue écrire ? La solution, selon Raja Rao, est de créer un nouveau dialecte de l’anglais qui exprime sa « nature émotionnelle ». Les bizarreries du langage de *Kanthapura* épinglées par Malcolm Barnes relèvent presque toutes de ce « dialecte » que Raja Rao croit créer.

Le troisième paragraphe passe de la langue dans laquelle est écrit *Kanthapura* à son « style », qui devrait être un style indien : rapide, fougueux.

> The puranas are endless and innumerable [...] Episode follows episode, and when our thoughts stop our breath stops, and we move on to another thought. This was and still is the ordinary style of our storytelling. I have tried to follow it myself in this story.
>
> Les puranas sont interminables et innombrables [...] Les épisodes se succèdent et quand nos pensées s’arrêtent, notre souffle s’arrête et nous passons à autre chose. Cela a toujours été le style habituel de nos récits. J’ai essayé de le suivre dans cette histoire.

Rao attribue ce style de narration au « rythme de la vie indienne » (« En Inde, nous pensons rapidement, nous parlons rapidement, et quand nous agissons, nous agissons rapidement ») et même au climat : « il doit y avoir quelque chose dans le soleil de l’Inde qui nous fait courir et trébucher et courir à nouveau. » Mais nous allons voir que l’explication doit être cherchée plutôt dans le style oral des conteurs que Raja Rao essaie d’imiter.

Dans le quatrième et dernier paragraphe, pour boucler la boucle, Raja Rao revient au village du début :

> [This story] may have been told of an evening, when as the dusk falls, and through the sudden quiet, lights leap up in house after house, and stretching her bedding on the veranda, a grandmother might have told you, newcomer, the sad tale of her village.
>
> [Cette histoire] a été racontée, peut-être, un soir à la tombée de la nuit quand, dans le silence soudain, des lampes s’allument dans une maison après l’autre et que, étendant sa paillasse sur le balcon, une grand-mère vous aurait peut-être raconté, à vous le nouveau venu, la triste histoire de son village.

C’est ainsi qu’il introduit, indirectement, sa « voix » indienne, qui ne sera pas la voix d’un individu mû par le rythme rapide de la vie sous « le soleil de l’Inde », mais celle d’une vieille villageoise dans le crépuscule. Le lecteur va très vite comprendre que la narratrice, Achakka, est illettrée, qu’elle ne sait rien de la grande ville et peu du monde contemporain (elle a

peine à croire que les hommes puissent voler dans des avions et s'étonne d'apprendre que dans « le grand pays au-delà des montagnes », l'Union Soviétique, les hommes et les femmes sont égaux et que l'État s'occupe d'eux comme une mère), et que sa vie est réglée par des superstitions millénaires.

3. L'immédiateté d'une voix

Il est fondamental pour le projet de Raja Rao que cette histoire soit racontée à la première personne, par une narratrice intra-diégétique. Un narrateur omniscient, extra-diégétique, aurait eu tendance à faire écran entre le lecteur et son matériel indien. Si l'on compare *Kanthapura* à *Untouchable* (1935), le premier roman du grand contemporain de Raja Rao, Mulk Raj Anand et un autre classique « gandhien », on comprendra mieux l'ambition de Rao.

Kanthapura commence ainsi :

> Our village – I don't think you have ever heard about it – Kanthapura is its name, and it is in the province of Kara.
>
> High on the Ghats is it, high up the steep mountains that face the cool Arabian seas, up the Malabar coast is it... (Rao, 1989, p. 1)

> Notre village – je ne crois pas que tu en aies jamais entendu parler – Kanthapura est son nom, et il se trouve dans la province de Kara.
>
> Haut perché sur les Ghâts est-il, haut perché sur les flancs de la montagne qui fait face aux mers fraîches d'Arabie, le long de la côte de Malabar est-il...[8]

Le « you » ici, que l'on pourrait croire d'abord adressé à nous, lecteurs, s'adresse en fait à une autre dame, appelée très souvent par Achakka « sister », ma sœur. C'est un terme familier d'adresse (les jeunes appellent leurs aînées « aunt », ma tante, etc.). Déjà on entend, à travers la syntaxe non conventionnelle, les répétitions, les inversions (« high... high... is it... is it... »), que l'auteur veut nous mettre en contact immédiat avec une voix qui n'est pas anglaise, une voix indienne, une voix qui exprime, pour ainsi dire, l'indianité.

Tout différent est l'incipit d'*Untouchable*, qui est aussi une description topographique :

> The outcastes' colony was a group of mud-walled houses that clustered together in two rows, under the shadow of the town and the cantonment, but outside their boundaries and separate from them. (Anand, 1986, p. 9)

---

[8] Ici, et dans les traductions qui suivent, je n'ai pas essayé de reproduire en français les distorsions faites à l'anglais standard.

> La colonie des parias était une agglomération de maisons en torchis regroupées en deux rangées, à l'ombre de la ville et du cantonnement, mais en dehors de leurs limites et séparée d'eux.

Ce narrateur, omniscient, extra-diégétique, a une voix plutôt « blanche » – à plus d'un sens : l'« indianité » du langage sera réservée aux personnages intra-diégétiques. Il commence par décrire la séparation entre le quartier des parias et la ville ; Achakka, dans son compte rendu topographique, fait presque la même chose, mais plutôt que de décrire cette séparation, elle la *dit* : « Bien sûr, vous ne vous attendriez pas à ce que j'aille dans le quartier des parias, mais je l'ai vu depuis la hutte de Timmaya-qui-habite-au-coin » [*'Of course, you wouldn't expect me to go to the Pariah quarter, but I have seen it from the street-corner Beadle Timmaya's hut'*].[9]

Le narrateur d'*Untouchable* écrit pour le lecteur européen :

> Ever since he had worked in the British barracks Bakha had been ashamed of the Indian way of performing ablutions, all that gargling and spitting, because he knew the Tommies disliked it. He remembered so well the Tommies' familiar abuse of the natives: 'Kala admizamin per hagnewala' (black man, you who relieve yourself on the ground). [...] [Bakha's] dark face, round and solid and exquisitely well defined, lit with a queer sort of beauty. The toil of the body had built up for him a very fine physique. It seemed to suit him, to give a wonderful homogeneity to his body, so that you could turn round and say: 'Here is a man.' And it seemed to give him a nobility strangely in contrast with his filthy profession and with the sub-human status to which he was condemned from birth. (Anand, 1986, p. 18–20)

> Depuis qu'il travaillait à la caserne britannique, Bakha avait honte de la manière dont les Indiens faisaient leurs ablutions, cette façon de se gargariser et de cracher, parce qu'il savait que les Tommies ne l'aimaient pas. Il n'oubliait jamais l'insulte habituelle des Tommies contre les indigènes : 'Kala admizamin per hagnewala' (Homme noir, toi qui te soulages par terre). [...] Le visage foncé de Bakha, rond et solide et aux contours parfaitement nets, s'éclaira soudain d'une étrange beauté. Le travail manuel lui avait bâti un corps fin et musclé qui semblait lui aller à merveille et paraissait donner à ce corps une merveilleuse homogénéité, si bien qu'en le voyant, on se retournerait bien pour s'exclamer : Voici un homme ! Et il semblait lui donner aussi une noblesse en contraste parfait avec le métier sordide qu'il exerçait et avec le statut sous-humain auquel il était condamné depuis sa naissance.

Ici le « you » est le lecteur, le lecteur implicite du moins, un lecteur occidental supposé avoir besoin de toutes sortes de prothèses paratextuelles

---

9 Rao, *Kanthapura*, p. 5.

fournies par le narrateur ou par on ne sait quelle instance narratrice : italiques, parenthèses, notes de bas de page qui l'aident à comprendre mais qui mettent en même temps à distance les personnages, l'histoire, l'Inde.

Et quand on entend parler directement les personnages ou du moins quand le texte passe en discours direct, cette distance est encore augmentée. Dans le passage qui suit, on entend une femme intouchable, impatiente, jalouse, qui insulte la sœur de Bakha :

> "Ari! You bitch! Do you take me for a buffoon? What are you laughing at, slut? Aren't you ashamed of showing your teeth to me in the presence of men, you prostitute?" [...] "Please don't abuse me," the girl said, "I haven't said anything to you." "You annoy me with your silence, you illegally begotten! You eater of dung and drinker of urine! You bitch of a sweeper woman! I will show you how to insult one old enough to be your mother." (Anand, 1986, p. 25)

> « Ari ! Garce ! Me prends-tu pour une bouffonne? Qu'est-ce qui te fait rire, salope ! N'as-tu pas honte de me montrer tes dents en présence des hommes, prostituée ? [...]
> – S'il te plaît, ne m'insulte pas, répondit la fille. Je ne t'ai rien dit.
> – Tu m'énerves avec ton silence, toi, l'illégalement conçue ! Mangeuse d'excréments ! Buveuse d'urine ! Putain de balayeuse ! Je te montrerai comment insulter quelqu'un qui pourrait être ta mère. »

Sans doute, d'un certain point de vue, est-ce la traduction fidèle (quasi littérale) d'une dispute en pendjabi, mais les mots anglais semblent artificiels, incongrus, et n'ont aucune prise sur cette réalité. Pour les lecteurs indiens également, la platitude et le caractère littéral des insultes prêtent plutôt à sourire.

Le lecteur implicite de *Kanthapura* est lui aussi un Occidental, ou du moins quelqu'un qui ne connaît pas la vie d'un village de l'Inde du Sud : un habitant de Calcutta ou de New Delhi, peut-être. Mais en optant pour sa narratrice intra-diégétique, Rao évite certains des pièges dans lesquels s'enferme Anand. Pas de place pour des notes de bas de page ici, et très peu pour des italiques. Tout élément paratextuel aurait pour origine autre chose que la voix d'Achakka (un éditeur non-identifié, linguiste ou ethnologue colonial peut-être) et s'adresserait directement à nous et non pas à l'auditrice implicite, ajoutant tout un métadiscours qui aurait pour effet de réduire le langage d'Achakka au statut de spécimen. Il n'y a pas de place non plus pour des chapitres numérotés ou portant des titres qui feraient l'effet de barrages domptant et « civilisant » le fleuve impétueux du récit. Au lieu de cela, nous avons des « épisodes », comme l'explique Raja Rao dans son avant-propos, des épisodes dans lesquels le souffle de la narratrice s'accorde au rythme de sa pensée (« when our thought stops our

breath stops »), et qui s'arrêtent au milieu d'une page qu'on doit tourner pour trouver l'épisode suivant.[10]

4. La fabrique d'une voix

Voici quelques-unes des techniques qu'emploie Raja Rao pour manufacturer sa voix indo-anglaise. Les critiques indiens assurent que certains de ces effets sont traduits directement du parler populaire kannadigan, mais on sent bien que Raja Rao en rajoute dans le folklore et la « poésie ».

1) **Emprunts au vocabulaire indien** : *ghats*, *kumkum*, *bund*, *bel*, *pipal*, *dharma*, *harikatha*, *Gandhi ki jai !* etc. Pratiquement toutes ces lexies sont connues du lecteur anglais instruit ou compréhensibles grâce au contexte.

2) **Noms propres de lieux et de personnes**. En l'absence d'un nom de famille à l'occidentale, chaque individu a un sobriquet indiquant son domicile, sa profession, sa particularité. Par leur répétition, ces surnoms fonctionnent comme autant d'épithètes homériques, venant s'ajouter à l'effet d'une récitation orale : « Waterfall Venkamma » [Venkamma qui vit à côté de la cascade], « Four-beamed house Chandrasekhara » [Chandrasekhara de la maison aux quatre poutres], « Fig-tree house Ramu » [Ramu de la maison à côté du figuier], « Husking Rangi » [Rangi le décortiqueur], « Trumpet Lingayya » [Lingayya le trompettiste], « Nose-scratching Nanjamma » [Nanjamma qui se gratte le nez], « One-eyed Linga » [Linga le borgne], etc. Parfois ces épithètes sont remplacées par un simple « our » exprimant l'appartenance commune des personnages : « our Moorthy », « our Rangamma » ; *cf.* « our men », « our village »...

3) **Formules de politesse** (plus ou moins hypocrites) qui font sourire Achakka et encore plus le lecteur occidental : « learned Maharaja » [Ô

---

10 Cela étant, en 1967, pour la première édition américaine de *Kanthapura*, Raja Rao accepte de numéroter les chapitres. La maison d'édition *New Directions*, spécialisée dans les auteurs avant-gardistes et expérimentaux (Dylan Thomas, Laurence Ferlinghetti, etc.), vient de découvrir ce roman avec 30 ans de retard. Pour cette édition, Raja Rao écrit lui-même une cinquantaine de pages de notes explicatives, ce qui est beaucoup pour un texte qui n'en compte que 185. Mais, trente ans après la publication de *Kanthapura*, il est passé à autre chose. Depuis un an, il enseigne la philosophie indienne à l'Université d'Austin, Texas. Tout cela change le sens du livre : tout en devenant plus lisible pour le lecteur occidental, il est transformé en « document » – notamment pour l'étudiant américain qui fait un module « littératures du monde » et se pique du tiers-mondisme (on est en pleine guerre du Vietnam).

savant Maharaja] (p. 24), « learned one » [Ô érudit] (p. 25), « your humble servant » [votre humble serviteur] (p. 26), « You are the dispenser of good, O Maharaja, we are the lickers of your feet » [Tu es le distributeur du bien, Ô Maharaja, nous sommes les lécheurs de tes pieds] (p. 50)...

4) **Comparaisons** : celles-ci sont innombrables, souvent très élaborées et très « indiennes ». Si certaines sont traduites directement du kannada, semblent proverbiales et pourraient bien venir d'une Achakka, d'autres paraissent plus précieuses, rapprochant, comme les noms-épithètes, la voix narratrice de celle d'un conteur *harikatha* – ou même de la voix du poète Raja Rao lui-même. « Moorthy [...] had gone through life like a noble cow [Moorthy [...] avait traversé la vie comme une noble vache] (p. 5) ; « was as honest as an elephant » [était honnête comme un éléphant] (p. 9) ; « they swarmed around us like veritable mother elephants round their young » [ils se pressaient autour de nous comme de véritables mères éléphantes autour de leurs petits] (p. 173) ; « Rangamma stood by the door, helpless as a calf [Rangamma se tenait à côté de la porte, aussi démunie qu'un veau] (p. 41) ; « our Rangamma was as tame as a cow » [notre Rangamma était aussi docile qu'une vache] (p. 99) ; « he closes the drawer as calmly as a prince » [il ferme le tiroir, calme comme un prince] (p. 52) ; « we all stand silent as a jungle [nous restons plantés là, aussi silencieux qu'une jungle] (p. 122) ; « our hearts beat like the wings of bats » [nos cœurs battaient comme les ailes d'une chauve-souris] (p. 153) ; « as for water-snakes, take my word for it, they are as long as they are silly, like the tongues of our village hussies » [quant aux serpents d'eau, ils sont aussi longs qu'ils sont bêtes, comme les langues des commères de notre village] (p. 52) ; « the valleys of Himavathy, where lies Kanthapura, curled like a child on its mother's lap » [les vallées de (la rivière) Himavathy, où niche Kanthapura, lové comme un enfant sur les genoux de sa mère] (p. 138)...

5) **Reprise anaphorique du sujet** : très fréquente en français, elle est assez rare en anglais britannique ou américain. Raja Rao l'importe du kannada pour son dialecte d'anglais indien : « She has never failed us, I assure you, our Kenchamma » [Elle ne nous a jamais laissés tomber, je vous assure, notre Kenchamma] (p. 2) – « He was not a bad man, was Bhatta » [Ce n'était pas un homme mauvais, Bhatta] (p. 27) – « And the Swami, who is he ? » [Et le Swami, qui est-ce ?] (p. 44) – « My heart, it beat like a drum » [Mon cœur, il battait comme un tambour] (p. 190)...

6) **Effets « poétiques » de répétition** : allitération, assonance, etc. Ceux-ci semblent correspondre à des moments d'intensité sensorielle (*les lettres en caractères gras sont de moi*).

> The day **rose** into the air and with it **rose** the dust of the morning, and the carts began to cree**p** around the bulging roc**k**s and the co**p**-**p**ery pea**k**s, and the sun fell into the river and **p**ierced it to the **p**ebbles, while the **c**arts rolled **on** and **on**, **fair c**arts of the **K**anthapura **fair** – **fair** carts that came from Madd**ur** and Tipp**ur** and Sant**ur** and Kapp**ur** with chillies and **c**oconut, **r**ice and **r**agi, **c**loth, tamarind, **b**utter and oil, **b**angles and **kumkum**, **l**ittle **p**ictures of Rama and Krishna and Sankara and the Mahatma, **little dolls** for the youngest, **little kites** for the elder, and **little** chess pieces for the old... (p. 42)

> Le jour se leva dans l'air et avec lui se leva la poussière du matin, et les charrettes se mirent à avancer lentement autour des saillants rocheux et les sommets cuivrés, et le soleil tombait dans la rivière et la pénétrait jusqu'aux cailloux, tandis que les charrettes roulaient de l'avant, de belles charrettes de la foire de Kanthapura – de belles charrettes qui venaient de Maddur et Tippur et Santur et Kappur chargées de piments et de noix de coco, de riz et de ragi [mil], de drap, de tamarin, de beurre et d'huile, de gros bracelets et de curcuma, de petites images de Rama et de Krishna et de Sankara et du Mahatma, petites poupées pour les plus jeunes, petits cerfs-volants pour ceux un peu plus grands et petites pièces du jeu d'échecs pour les aînés...

7) **Effets syntaxiques**. Outre les allitérations et les assonances de ce passage, c'est l'emploi de la parataxe et de la polysyndète qui frappe le lecteur : la répétition des conjonctions de coordination, le refus de toute subordination. Ce que Raja Rao appelle dans son avant-propos le « style » de son récit doit beaucoup au débit haletant de ces « and...and... and... ». Parfois on reconnaît dans ce style paratactique la voix candide d'Achakka, mais plus souvent, surtout dans les scènes de foule et les passages d'action spectaculaire des dernières pages, l'imitation de la voix du conteur *harikatha* devient évidente, avec ses gestes, sa danse (on l'imagine rouler ses yeux fardés de khôl !), l'émotion qu'il communique à son public en leur racontant la terreur collective (*les lettres en caractères gras et les soulignements sont de moi*).

> **And** a first shot is shot into the air.
> **And** there was a shuddered silence, like the silence of a jungle after a tiger has roared over the evening river, **and** then, like a jungle cry of crickets **and** frogs **and** hyenas **and** bison **and** jackals, we all groaned **and** shrieked **and** sobbed, **and** we rushed <u>this side</u> to the canal-bund **and** <u>that side</u> to the coconut garden, **and** <u>this side</u> to the sugar cane field **and** <u>that side</u> to the bel field bund, **and** we fell <u>**and** we rose</u>, **and** we crouched <u>**and** we rose</u>, **and** we ducked beneath the rice harvests <u>**and** we rose</u>, **and** we fell over stones <u>**and** we rose</u> again, over field-bunds **and** canal-bunds **and** garden-bunds did

> we rush, **and** the children held to our saris **and** some held to our breasts **and** the night-blind held to our hands... (p. 175)

> Et un premier coup est tiré dans l'air.
> Et il y eut un silence sidéré, comme le silence d'une jungle après le rugissement d'un tigre au-dessus de la rivière dans le crépuscule, et puis, tel un cri de grillons et de grenouilles et d'hyènes et de bisons et de chacals dans la jungle, nous avons gémi et hurlé et sangloté, et nous avons couru par-ci vers la digue du canal et par-là vers la cocoteraie, et par-ci vers le champ de canne à sucre et par-là vers la digue du champ de pois chiche, et nous sommes tombés et nous nous sommes redressés, et nous nous sommes accroupis et nous nous sommes redressés, et nous nous sommes baissés dans les rizières et nous nous sommes redressés, et nous sommes tombés sur des pierres et nous nous sommes redressés encore une fois, par-dessus les digues des champs et du canal et des jardins avons-nous couru, et les enfants s'agrippaient à nos saris et certains s'agrippaient à nos seins et ceux qui ne voyaient rien la nuit s'agrippaient à nos mains...

5. Traits spécifiques ou traits communs ?

Le texte se poursuit de la sorte sur une vingtaine de pages que Malcolm Barnes trouve particulièrement « pénibles ».[11] Personnellement, je les trouve admirables, mais cette voix, ce style, ce langage ne viennent pas d'un dialecte anglais d'Inde – encore moins *du* dialecte anglais d'Inde. Personne n'avait jamais parlé ainsi avant *Kanthapura*, et personne ne le fera après, pas même Rao lui-même.[12]

En revanche, ce dialecte censé exprimer les particularités de l'indianité ressemble étrangement, par certains côtés, à d'autres variétés d'anglais inventées par toute une tradition d'auteurs britanniques qui infléchissent l'anglais standard pour l'adapter à l'expérience de différentes ethnies. On pense à l'œuvre de Dylan Thomas, qui à la même époque recourt à la parataxe, aux allitérations, etc., pour produire des effets de « gallicité » *('Welshness')*, mais pour s'en moquer aussi.

> [...] It is spring, moonless night in the small town, starless and bible-black, the cobblestreets silent and the hunched, courters'-and-

---

11 Ranasinha, 2007, p. 30.

12 Les vrais dialectes anglais en Inde ont été abondamment étudiés par des linguistes (Kachru, 1983). Souvent mal connotés, surtout chez les Indiens qui maîtrisent parfaitement l'anglais anglais ou américain, ils sont depuis 150 ans abondamment moqués par les parodistes sous le nom de *« babu English »*. Parmi leurs traits distinctifs, on trouve l'usage aléatoire des articles et de la forme en *-ing* et l'emploi de formules proverbiales éculées.

> rabbits' wood limping invisible down to the sloeblack, slow, black, crowblack, fishingboatbobbing sea.[13]
>
> C'est le printemps, une nuit sans lune dans le petit bourg, sans étoiles et noire-de-bible, les rues pavées silencieuses tandis que, tête baissée, invisible, le bois des amoureux et des lapins descend en boitant jusqu'à la mer noir-prunelle, la mer lente, noire, noir-corbeau, agitée de bateaux de pêche.

Et derrière lui, on pense à la poésie d'un des grands inspirateurs de Dylan Thomas, Gerard Manley Hopkins[14] (1844–1889), dont le « rythme bondissant » (*'sprung rhythm'*) et l'utilisation exacerbée de l'allitération devaient réparer l'affadissement franco-latin que l'anglais aurait subi après 1066. Et derrière Hopkins, on pense au poète dialectal William Barnes (1801–1886), que celui-ci admirait tant (« An' there vor me the apple tree / Do leän down low in Linden Lea » [Et là devant moi, le pommier / Se penche bien bas dans le Pré des tilleuls])[15] et qui l'inspire dans sa création de mots d'origine purement anglo-saxonne.

Enfin, derrière tous ces chantres d'une langue du cœur (national) qu'il faut sauver de l'impérialisme de la tête, il y a le génial James Macpherson (1736–1796) qui, avec des méthodes ressemblant déjà à celles de Raja Rao – allitération, parataxe, inversions, noms exotiques, épithètes « homériques », évocation de paysages typiques, etc. –, feint de traduire en anglais le gaélique imaginaire de son poète inventé, « Ossian » :

> Ghost of Conlath – Sleeps the sweet voice of Cona, in the midst of his rustling hall? Sleeps Ossian in his hall, and his friends without their fame? The sea rolls round the dark I-thona, and our tombs are not seen by the stranger. How long shall our fame be unheard, son of resounding Selma?[16]
>
> L'ombre de Conlath – La douce voix de Cona dort-elle au sein des bruissements de sa demeure ? Ossian dort-il dans son manoir, quand ses amis sont privés de leur gloire ? La mer roule autour du sombre I-thona, et l'étranger ne voit point nos tombes. Combien

---

13 Thomas, 1954, p. 1.

14 « On peut peut-être entendre le rythme bondissant de Hopkins dans le torrent de paroles [d'Achakka] », *('one might hear Hopkins's "sprung rhythm" in the old woman's torrent of words')*, dit Amit Chaudhuri, selon qui « l'invention de l'"indianité" de Rao a toujours été en partie un projet européen » *('Rao's invention of "Indianness" has always been partly a European project'* (Chaudhuri, 2001, *p.* 397). Pour l'influence de Hopkins sur Dylan Thomas, voir Searfoss, *passim.* Thomas lui-même était sceptique : « Je n'ai jamais été conscient de l'influence de Hopkins » *('I've never been conscious of Hopkins' influence')*. Letter to Henry Treece, 16th May 1938, Thomas, 2000, p. 410. Voir aussi Manoj, 2015.

15 Barnes (« My Orcha'd in Linden Lea »), 1893, p. 186.

16 Macpherson (« Ossian »), 1773, p. 209, *Conlath and Cuthona*, incipit.

de temps encore notre gloire ne sera-t-elle pas chantée, ô fils de la retentissante Selma ?

6. Conclusion

« Le temps seul le justifiera », dit Raja Rao dans son avant-propos en parlant du dialecte qu'il a créé. Eh bien, force est de constater que le temps l'a condamné. La langue qu'il a choisie ou plutôt créée mène à l'impasse. Cet échec linguistique exprime aussi un échec de l'imagination politique : dans le village de Kanthapura, censé représenter l'Inde dans son ensemble, les musulmans sont à peine mentionnés, les femmes restent cantonnées aux rôles secondaires, les intouchables, malgré leur intégration, restent invisibles.[17]

Mais une autre lecture de *Kanthapura* est possible, non seulement au niveau de l'action politique que le roman met en scène, mais aussi de la langue dans laquelle il est écrit. Loin de présenter une image idéalisée du village, peut-être appelle-t-il à sa dissolution.[18] Achakka, la narratrice, est le parfait exemple d'un narrateur peu fiable. Ses arguments censés démontrer les pouvoirs protecteurs de la déesse du village prouvent plutôt le contraire ;[19] elle ne mentionne qu'en passant, sans les relever, le discours de Moorthy contre la superstition et son abandon final de Gandhi en faveur de Nehru, le socialiste athée ;[20] elle ne remarque pas non plus la manipulation pratiquée par Moorthy depuis le début de l'histoire (sans doute pour la bonne cause) sur elle-même et sur les autres villageois : elle prend pour argent comptant son histoire de la miraculeuse découverte dans son arrière-cour d'un *linga* – un de ces symboles phalliques censés représenter le dieu Shiva – et sa proposition de construire un temple pour le consacrer ; elle ne trouve pas louche que le conteur traditionnel invité par Moorthy pour fêter l'ouverture du temple ne raconte pas une histoire de Rama et Sita, mais de la naissance miraculeuse du Mahatma (ce qui permet à Moorthy d'expliquer les principes du gandhisme et de lancer le mouvement dans le village).

Tout se passe comme si, pour Raja Rao, il y avait deux Inde. D'une part, il y a l'Inde historique des années 1930, pour laquelle la solution est marxiste ; du moins, c'est ce que croit sur le moment sa « nature intellectuelle » et ce qu'on peut lire en filigrane dans le récit d'Achakka ; d'autre part, il y a la vraie Inde, l'Inde éternelle. « L'Inde n'est pas un pays, comme l'est la France ou l'Angleterre », dira Ramaswamy, le narrateur de

---

17 Abraham, 2003, *passim*.
18 Shingavi, 2014, chapitre 1.
19 *Kanthapura*, p. 2–3.
20 *Ibid.*, p. 189.

son roman suivant, « l'Inde est une idée, une métaphysique ».[21] Et cette Inde-là « n'a pas d'histoire, car la Vérité ne peut avoir d'histoire. »[22] Plus tard, c'est Raja Rao lui-même qui répète la même chose à qui veut l'entendre dans ses entretiens et ses cours de philosophie indienne à l'Université d'Austin, Texas : l'Inde est une « perspective », un « état de conscience », etc. Telle qu'il la concevait dans les années 1930, la langue de cet état de conscience était le dialecte d'Achakka.

Pas plus que le pays imaginaire d'Ossian pour les auteurs écossais, l'Inde de Raja Rao ne peut donc fournir un vrai langage parlé et écrit pour les auteurs indiens de langue anglaise.[23] *Kanthapura* appartient à la préhistoire de la problématique qui se fait jour au moment de la décolonisation, celle de la mise en cause du dualisme essentialiste et un peu naïf du cœur et de la tête et celle du choix forcément *ironique* de la langue du pouvoir colonial par les auteurs. Il faudra attendre un Salman Rushdie, et tout ce qui se rapporte aux concepts d'« hybridité » (*'hybridity'*), de « mimétisme » (*'mimicry'*), etc., pour voir se développer dans le domaine de l'anglais indien littéraire une nouvelle réflexion et une expérimentation intenses qui produiront des effets très différents de ceux mis en œuvre par Raja Rao.[24]

Références

1) Œuvres de Raja Rao

Rao, Raja, *Kanthapura*, Oxford, OUP, 1989.
Rao, Raja, *The Serpent and the Rope*, Gurgaon, Penguin Books India, 2014.

---

21 *The Serpent and the Rope* (1960), p. 376. « India is not a country, like France is, or England ; India is an idea, a metaphysic. »

22 *Ibid*., p. 102. « India has no history, for Truth cannot have history. »

23 Derrière cette question linguistique se profilent des enjeux culturels et politiques. L'image, partagée par la droite nationaliste indienne et une certaine gauche occidentale, d'une Inde spirituelle et « subalterne » opposée à un Occident rationnel et impérialiste, est dénoncée par Amartya Sen (2005) et Amit Chaudhuri (2008), pour qui ces clivages se retrouvent à l'intérieur de chaque société.

24 Hybridité et mimétisme sont déjà les moteurs du loufoque *All About H. Hatterr* de G.V. Desani (1948), mais ne sont ni repris ni théorisés avant la génération de Rushdie.

2) Autres œuvres citées

Abraham, T.J., « *Flawed Gandhism or Hindu Fundamentalism ? No Cheers for "Kanthapura"* », *Indian Literature,* Vol. 47, No. 4 (216), July-August 2003, p. 162–167, New Delhi, Sahitya Akademi [en ligne, consulté le 10/04/2016] <http://www.jstor.org/stable/23341162>.

Anand, Mulk Raj, *Untouchable,* London, Penguin, 1986.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, Routledge, 1989.

Barnes, William, *Poems of Rural Life in the Dorset Dialect*, London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., 1893.

Chaudhuri, Amit (ed.), *The Picador Book of Modern Indian Literature*, London, Picador, 2001.

Chaudhuri, Amit, *Clearing a Space: Reflections on India, Literature and Culture*, Oxford, Peter Lang, 2008.

Desani, G.V., *All About H. Hatterr*, New York, New York Review of Books, 2007.

Kachru, Braj, *The Indianization of English : The English Language in India*. Delhi, OUP, 1983.

Macpherson, James, *The Poems of Ossian*, London, 1773, Bibliotheca Augustana [en ligne, consulté le 10/04/2016] <https://www.hs-augsburg.de/~harsch/anglica/Chronology/18thC/Macpherson/mac_p209.html>.

Ranasinha, Ruvani, *South Asian Writers in Twentieth Century Britain : Culture in Translation*, Oxford, OUP, 2007.

Searfoss, Kristin, *Hopkinsian influences on the poetry of Dylan Thomas,* Montreal, McGill, 1990 [en ligne, consulté le 30/09/2016] <http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=59438&local_base=GEN01-MCG02>.

Sen, Amartya, *The Argumentative Indian : Writings on Indian History, Culture and Identity*, London, Picador, 2005.

Shingavi, Snehal, *The Mahatma Misunderstood : The Politics and Forms of Literary Nationalism in India*, London, Anthem, 2014.

Thomas, Dylan, *Under Milk Wood*, London, J.M. Dent, 1954.

MARILYNE BRUN

Oralité et résistance dans la littérature aborigène australienne

La littérature aborigène australienne représente une catégorie distincte dans la littérature produite en Australie. Écrite par des Aborigènes, peuple autochtone présent sur le continent bien avant la colonisation britannique amorcée en 1788, elle est régulièrement séparée, dans les rayons des libraires, de la littérature « australienne », et fait parfois l'objet de prix littéraires spécifiques. Deux dates clés sont souvent données pour cette littérature considérée comme récente : 1929, année de publication de *Native Legends*, un recueil de mythes de David Unaipon, et 1964, date de publication du premier recueil de poèmes de la poétesse Oodgeroo Noonuccal (Kath Walker), *We Are Going* (Gilbert 1988, p. xv, Wheeler 2015). Si ces dates offrent des repères utiles, elles sont cependant basées sur une acception étroite du terme « littérature » ; selon la façon dont ce terme est défini, l'émergence d'une littérature aborigène peut être considérée comme remontant au XIXe siècle, époque dont datent les premiers documents écrits par des Aborigènes (lettres, pétitions). Par ailleurs, si une littérature au sens occidental du terme n'existait pas dans les cultures aborigènes avant la colonisation, des formes d'écritures, elles, étaient largement pratiquées. Ainsi peut-on estimer que les dessins, signes et codes tracés dans le sable constituent une forme d'écriture au même titre que les peintures sur corps, écorce ou roche (Davis *et al.* 2001). Enfin et surtout, considérer que la littérature aborigène commence en 1929 ne rend pas compte de l'importance de la littérature orale dans la culture et la spiritualité aborigènes, avec la présence de récits, poèmes et contes dont la dimension poétique et littéraire est aussi indéniable qu'éphémère. La « littérature » est une catégorie occidentale qui rend difficilement compte de la diversité des pratiques poétiques et narratives.

L'utilisation d'une langue et d'un format occidentaux par des cultures non-occidentales donne souvent lieu à des modifications et résistances. Ashcroft, Griffiths et Tiffin proposent ainsi de différencier *English*, la langue standard introduite par la colonisation, de *english*, les variétés d'anglais résultant d'une transformation et subversion du code standard (1989, p. 8). La littérature dite « postcoloniale » implique ainsi des enjeux de pouvoir, notamment à travers l'utilisation du double processus d'abrogation et d'appropriation. L'abrogation, ce « refus des catégories de la culture impériale, de son esthétique, de son standard illusoire d'utilisation normative ou "correcte", et de son principe d'un sens traditionnel fixe "inscrit" dans les mots », permet de se détacher de la vision du monde

véhiculée par la langue standard (Ashcroft, Griffiths et Tiffin 1989, p. 38).[1] L'appropriation modifie la langue pour lui faire « porter le fardeau » d'une expérience culturelle différente en adaptant notamment son lexique (néologismes, présence de mots étrangers, interlangue) et sa syntaxe (*ibid.*, p. 38 ; voir aussi Zabus 1991). La résistance littéraire peut être vue comme « une forme de contrat entre texte et lecteur », ancrée dans l'expérience et « renforcée par une esthétique politique et culturelle opérant dans la culture » (Slemon 1995, p. 107).[2] Aborder la résistance d'un texte exige donc une compréhension du contexte spécifique dans lequel elle est déployée.

Cet article s'intéresse à la poétique de la résistance mobilisée dans le premier roman de Kim Scott, *True Country.* C'est principalement à travers le choix de la langue d'écriture et l'utilisation de l'oralité que le roman présente une forme de résistance à la domination culturelle anglo-celtique en Australie, et propose une affirmation de la spécificité de la culture et des formes narratives et artistiques aborigènes. Ces résistances, cependant, ne peuvent être comprises que si elles sont replacées dans le double contexte de l'histoire culturelle australienne et du développement de la littérature aborigène.

1. La recherche d'une langue adaptée : *Gularabulu* et la littérature aborigène

Il convient de rappeler d'abord quelques données statistiques. Contrairement à ce que laisse entendre le singulier souvent employé pour parler de la population aborigène, les autochtones australiens ne représentent pas une culture ou un peuple, mais des cultures et des peuples. On estime qu'il existait en 1788, au début de la colonisation britannique, entre 250 et 300 nations aborigènes pour un total d'entre 750 000 et un million d'individus. La colonisation eut ensuite un très fort impact sur la démographie de cette population : à son plus bas, en 1930, l'Australie comptait environ 60 000 Aborigènes (Broome 2010, p. 195) ; en 2011, le *Australian Bureau of Statistics* estimait la population aborigène à 669 900 personnes (3 % de la population australienne). À la diversité initiale qui caractérisait, et caractérise toujours, les nations aborigènes, se sont ajoutés des niveaux de

---

1 « Abrogation is a refusal of the categories of the imperial culture, its aesthetic, its illusory standard of normative or "correct" usage, and its assumption of a traditional and fixed meaning "inscribed" in the words. ». Notre traduction ; sauf mention contraire, toutes les traductions ont été réalisées par l'auteure de cet article.

2 « *Literary* resistance [...] can be seen as a form of contractual understanding between text and reader, one which is embedded in an experiential dimension and buttressed by a political and cultural aesthetic at work in the culture. »

complexité en termes de classe, de région et de lien à la culture traditionnelle : les Aborigènes font souvent partie des classes urbaines ouvrières ou en difficulté, mais ils peuvent aussi faire partie des classes moyennes urbaines ; une partie de la population vit dans des communautés isolées dans des zones rurales reculées. Il est donc difficile de rendre compte de la très grande diversité des situations, qui est reflétée dans les productions littéraires.

La littérature aborigène, qui a connu un fort développement à partir des années 1960, inclut de nombreuses formes : poésie, roman, autobiographie, théâtre, mais aussi littérature orale ou performance artistique. Dans cette littérature, « chanson et histoire, connaissances culturelles et lois sont associées avec des traditions vivantes de temps bien antérieurs à l'arrivée des Britanniques » (Jose 2015, p. vii).[3] La question du choix de la langue a été, contrairement à ce qu'on a pu constater pour l'Inde, le Kenya ou l'Afrique du Sud, l'objet de peu de débats en Australie pour des raisons linguistiques, économiques et politiques. D'un point de vue linguistique, il n'existe pas une langue australienne, mais de nombreuses langues et dialectes ;[4] en 1788, quelques 600 dialectes appartenant à plus de 270 langues australiennes étaient utilisés sur le continent australien (Amery et Bourke 2009, p. 122). Les politiques d'assimilation menées jusque dans les années 1960–1970 par le gouvernement australien ont souvent inclus une interdiction de parler les langues australiennes, ce qui a eu un fort impact : malgré de nombreuses tentatives pour promouvoir leur utilisation, Schmidt considérait en 1992 que 59% des langues australiennes avaient disparu, et les estimations actuelles comptabilisent seulement une vingtaine de langues viables (*ibid*., p. 127, 123). Seuls 10 à 11% des Aborigènes – 0,3% de la population australienne – parlent majoritairement une des nombreuses langues australiennes chez eux, 75% d'entre eux étant aussi anglophones (Creative Spirits n.d.). Sur ce problème linguistique du nombre de locuteurs se greffe le problème économique qui lui est associé : sans marché potentiel, difficile de publier des ouvrages littéraires en langue australienne. L'anglais, en revanche, permet d'ouvrir les publications vers un marché national et surtout international, et permet, d'un point de vue politique, d'unir les Aborigènes dans leurs combats, et ainsi de donner une dimension nationale nécessaire à l'aboutissement de leurs demandes politiques.

On trouve donc peu de débats sur le choix d'une langue ou l'autre, mais plutôt deux questions centrales : la question de l'inclusion de l'anglais

---

[3] Dans la littérature aborigène, « song and story, lore and law connect with living traditions from times long before the British arrived ».

[4] Nous adoptons la position de Amery et Bourke (2009, p. 122), basée sur celle de Dixon, et choisissons de parler de langues « australiennes » plutôt que de langues « aborigènes » afin de souligner leur caractère autochtone.

aborigène – une variété distincte socialement et linguistiquement de l'anglais standard australien – dans les textes, et celle du niveau d'abrogation et d'appropriation de la langue anglaise à mettre en place afin de l'adapter aux rythmes, sonorités et valeurs culturelles aborigènes. Il est ainsi possible de rappeler l'opposition entre Jack Davis, dramaturge et poète aborigène utilisant un anglais standard dans ses œuvres, et Mudrooroo Narogin, théoricien et romancier qui encourageait une représentation de l'aboriginalité à travers une langue volontairement appropriée, l'évocation de la culture aborigène et l'utilisation d'une forme de réalisme magique qu'il appelait « la réalité des *mabans* » (*maban reality*) (Mudrooroo).[5]

Gularabulu : Stories from the West Kimberley, publié en 1983, révèle toute la difficulté de la recherche d'une langue adaptée pour retranscrire les spécificités culturelle et artistique aborigènes. Ce recueil de récits a fait date dans la littérature aborigène en tant que tentative réfléchie de restituer fidèlement l'oralité saisissante de l'art aborigène. *Gularabulu* consiste en plusieurs contes et histoires narrés par Paddy Roe, un Aborigène de la région de West Kimberley, et retranscrits par Stephen Muecke, chercheur qui travaillait sur la narration en anglais aborigène. *Gularabulu* tente de résoudre le problème épineux de l'écart entre les pratiques linguistiques et artistiques aborigènes d'une part, et l'anglais standard australien et les formes littéraires européennes d'autre part. Dans son introduction, Muecke explique sa logique :

> Les histoires telles qu'elles sont présentées ici sont des transcriptions mot pour mot d'enregistrements. Les hésitations et interventions occasionnelles du public sont incluses. J'ai apporté quelques modifications mineures aux textes au travers d'une standardisation de l'orthographe (les quelques variations qui existent correspondent à des variations dans la prononciation de Paddy Roe) et de la création de textes distincts en arrêtant la transcription au moment qui me semble approprié. Je crois que c'est la première fois que des textes aborigènes conçus comme de l'art narratif ont été présentés ainsi. (Muecke 1993, p. v)[6]

---

[5] Le terme *maban*, utilisé dans le nord-ouest de l'Australie-Occidentale, désigne un homme de pouvoir et de connaissance capable de magie (Griffiths 2015, p. 25). Depuis la révélation en 1996 que Mudrooroo, figure publique très dure envers les Aborigènes qui lui semblaient trop « occidentaliser » leur écriture pour satisfaire les besoins et attentes des Australiens anglo-celtiques, n'était pas aborigène mais d'origine afro-américaine, Mudrooroo s'est retiré de la vie publique et sa contribution à la théorisation de la littérature aborigène a été soit mise entièrement de côté, soit considérée avec beaucoup de recul.

[6] « The stories as they are presented here are word for word transcriptions from tape recordings. Hesitations and the occasional intervention from a listener are included. I have edited the texts to the extent of normalizing spellings (the few variations that do exist represent variations in Paddy Roe's pronunciation) and creating uni-

Contrairement à d'autres ouvrages narrés par un (ou plusieurs) Aborigène(s) et transcrits par des tiers, Muecke choisit dans *Gularabulu* de favoriser une démarche de fidélité aux propos et surtout à l'art narratif de Paddy Roe. Les pages introductives de l'ouvrage signalent les conventions adoptées par Muecke : un saut de ligne représente une pause, dont la longueur est indiquée à l'aide de tirets, chaque tiret signalant une seconde de pause ; les virgules indiquent une hésitation ou un souffle retenu ; et les voyelles doublées (« soo ») visent à donner une idée de la prononciation de Roe et de leur longueur réelle (Muecke 1993, p. x).

Roe distingue trois principaux types d'histoires : les histoires vraies (*trustori*), les histoires du rêve (*bugaregara*), et les histoires d'esprits malins (*devil stori*) (vii).[7] L'exemple de Yaam, une histoire vraie publiée dans *Gularabulu*, donne une idée de l'importance et des multiples facettes de l'oralité dans l'art verbal aborigène.[8] Le récit, qui raconte la vie de Yaam, un personnage marginal, s'ouvre ainsi :

---

tary texts by closing the transcription at what I consider to be the appropriate point. I believe that this is the first time that Aboriginal texts intended as narrative art have been presented in this way. »

7 Le Rêve (*Dreaming*), souvent appelé – à tort pour de nombreux chercheurs – Temps du rêve (*Dreamtime*), est un concept très complexe dans les cultures aborigènes autour duquel s'articule leur vie spirituelle. Le Rêve est une conception du monde qui décrit le temps sacré de la création cosmogonique, mais qui ne peut être considéré comme passé : il existe dans le présent et à tout moment (d'où le caractère inadapté de l'utilisation du mot « temps », qui suggère un moment passé ainsi qu'une conception typiquement occidentale d'un temps linéaire). L'anthropologue W.E.H. Stanner, reconnu pour son travail nuancé sur le Rêve, décrit l'omniprésence du Rêve grâce au néologisme *everywhen* (58) : partout (*everywhere*) et à tout moment (*whenever*). Le Rêve contient les mythes et narrations de la création du monde, mais aussi les lois et principes à respecter. Stanner rappelle que les contes du Rêve décrivent « comment l'univers est devenu un système moral » (« how the universe became a moral system »), et décrit leur logique ainsi : « Les contes sont une sorte de commentaire, ou de déclaration, sur ce qui est pensé comme étant permanent et ordonné à la base même du monde et de la vie. Ils sont une manière de déclarer le principe qui anime toute chose. Je les qualifierais de clé poétique pour accéder à la Réalité. » (« The tales are a kind of commentary, or statement, on what is thought to be permanent and ordained at the very basis of the world and life. They are a way of stating the principle which animates things. I would call them a poetic key to Reality. ») (2009, p. 61)

8 Walter J. Ong propose de parler d'« art oral » ou « verbal » plutôt que de littérature orale, expression qu'il considère contradictoire et anachronique, car elle se fonde sur un phénomène ultérieur (la littérature) pour décrire un phénomène antérieur (le récit oral). (Ong 2006, p. 12–14, 11)

Yaam --
(Rasping starts)[9]
used to camp on his own --
aaall the time ----
he walk around naked too (Rasping stops . . . tap tap) -
walk around naked --
oh not very long this one I was -- (Rasping starts)
I musta bin big boy too I think ----
fifteen sixteen might be seventeen --- (Rasping stops)
I know (Tap tap) these people used to come through with the cattle too from Beagle Bay you know --
they used to bring bullock for boat shipping, ship (Rasping) --
for steamer ---------- (Rasping stops)
and er --
when the wild cattle come in for drink -
to that spring -
wonganad spring -
he come with them too -- (p. 37)[10]

Les vers sont de longueur variable, donnant une idée de l'énonciation de Roe, et la ponctuation est très peu présente (Cooke 2015, p. 99). On trouve dans ce passage de nombreux marqueurs d'oralité. Des éléments d'anglais aborigène, reconnu comme une variété distincte linguistiquement et socialement de l'anglais standard australien depuis les années 1960 (Eades 2013, p. 2),[11] peuvent être identifiés : l'élision d'articles et de prépositions, des verbes non ouvertement marqués pour le temps, l'aspect et le nombre, l'élision des /h/ (*im* au lieu de *him*), et une syntaxe qui reflète

---

9 Une note de Muecke signale ici : « Cette histoire a été racontée par Paddy Roe alors qu'il taillait un boomerang. Les bruits de frottement ont été notés car ils ont tendance à ponctuer l'histoire. » (« This story was told by Paddy Roe as he was rasping a boomerang. The noises have been noted because they tend to punctuate the story. ») (1993, p. 95)

10 Il est très difficile de traduire ce passage en français sans affecter sa poétique, mais voici une traduction approximative qui laisse les zones d'ambiguïtés qui existent en anglais, mais qui normalise quelque peu l'orthographe et la grammaire utilisés : « *Yaam* -- / (La taille commence) / campait seul -- / touuut le temps ---- / il se balade nu aussi (La taille s'arrête . . . tap tap) - / se balade nu -- / oh pas très loin j'étais [l'anglais est ambigu : *long* peut correspondre à long ou loin] -- / je devais être un grand garçon aussi je pense ---- / quinze seize pouvait avoir dix-sept ans --- (Les bruits de taille s'arrêtent) / je sais (Tap tap) que ces gens venaient passer avec le bétail aussi de la Baie de Beagle tu sais -- / ils amenaient des bœufs pour les envoyer par bateau, bateau (Taille) -- / pour le bateau à vapeur ---------- (La taille s'arrête) / et euh -- / quand le bétail sauvage vient pour boire - / à cette source - / la source *wonganad* - / il va avec eux aussi -- ».

11 Si l'anglais aborigène est majoritairement utilisé dans des contextes urbains, la réalité linguistique de nombreux Aborigènes est celle d'une alternance selon le locuteur et le contexte entre anglais standard australien, anglais aborigène et parfois langue australienne. (Amery et Bourke 2009, p. 138)

une appropriation de l'anglais standard australien (*not very long this one I was*). L'oralité de la situation narrative est aussi très présente : les répétitions, reprises, redondances, la représentation visuelle des pauses et hésitations, la réalisation des sons (*aaall the time*, *musta bin*), ainsi que le contexte de l'interprétation (le boomerang qui est taillé).

La forte prise de position de Muecke dans *Gularabulu* représente donc une tentative de reproduire l'art verbal de Roe et de ne pas normaliser ou occidentaliser – et donc dénaturer – sa parole et sa poétique. Cet effort de transmission de la dimension poétique unique des narrations de Roe est aussi, et surtout, une forme de résistance à travers l'affirmation de la spécificité de la narration et de la culture aborigènes. *Gularabulu* se positionne ainsi parmi les débats autour de la langue à adopter dans la littérature aborigène, proposant une vision moins standardisée, occidentalisée et lisse de cette littérature, afin de mieux refléter sa réalité.

2. *True Country* : oralité et résistance

True Country, le premier roman de Kim Scott, un romancier né en 1957 en Australie-Occidentale, mobilise des dynamiques similaires à celles de *Gularabulu*, combinant anglais aborigène et oralité pour créer une poétique de la résistance. En partie autobiographique, l'œuvre retrace l'histoire d'un enseignant et de sa femme, Billy et Liz Storey, qui partent enseigner dans une communauté aborigène isolée du nord-ouest de l'Australie, expérience également vécue par Kim Scott. La communauté vit dans une ancienne mission appelée Karnama, située entre Wyndham et Derby, Broome et Darwin étant les grandes villes les plus proches dans un rayon de plusieurs centaines de kilomètres.[12] Billy, le personnage principal du roman, découvre la vie dans la communauté, avec ses avantages – la spontanéité des enfants, le sentiment de partage, l'individualisme moins marqué que dans la culture occidentale, la connaissance de la nature – et ses inconvénients : la proximité, la petite taille de la communauté, les tensions entre les divers habitants, l'aliénation de nombreux Aborigènes, la violence et les addictions. Billy révèle au cours du roman que son arrière-grand-mère était aborigène, et que son projet de travailler dans une communauté vient en partie d'un désir d'explorer son aboriginalité, ce qui l'amène à prendre l'initiative d'enregistrer et de transcrire l'histoire de la communauté telle que les aînés la narrent ; à la fin du roman, alors que Billy meurt – peut-être s'évanouit – dans la nature lors d'une tempête, il a une révélation sur ce qu'est le *true country*, un intime sentiment d'appartenance à la terre.

---

[12] Scott a enseigné dans une ancienne mission appelée Kalumburu, dont la situation géographique semble coïncider avec celle de la communauté fictionnelle de Karnama. (Van Toorn 2000, p. 39)

Le titre du roman fait référence au mot qu'utilisent les Aborigènes pour parler de leur terre – *country* – un terme affectif qui implique une relation de soin et de réciprocité ; *true* – véritable, vrai – est un terme très travaillé dans le roman, principalement associé aux moments de réalisme magique (*maban reality*), décrits comme étant les seuls moments « vrais ». Le titre fait donc référence à la réalité *maban* des Aborigènes, à l'omniprésence de la spiritualité et du temps du rêve dans leurs vies, avec un renversement de la traditionnelle perception occidentale de la magie comme étant fondamentalement non-vraie, non-réelle.

L'oralité est particulièrement présente, de manière directe et indirecte, dans le roman, notamment à travers l'utilisation de l'anglais aborigène par divers locuteurs, tel ce dialogue qui a lieu lorsque Billy et Liz, à peine arrivés à Karnama, s'assoient à l'arrière d'un véhicule utilitaire pour aller jusqu'à la communauté :

> 'Who dem gardiya?'
> 'Teachers.'
> 'Look out, 'm fall off not careful.'
> 'Wave 'em, look at 'm they wave. Think they pope, or what?'
> 'Look at that one, blondie one, that short one.'
> 'See that hat? That John Wayne maybe, ridin' Toyota.'
> 'Aiee! That red hair girl, mine!'
> Screams of laughter. (Scott 2010, p. 20–21)[13]

De nombreuses caractéristiques de l'anglais aborigène sont basées sur la structure des langues australiennes. Bien que différentes entre elles, ces langues appartiennent à une même famille, ce qui explique leurs similarités dans les sons et la grammaire : elles sont toutes suffixantes, et certaines – au nord et nord-ouest de l'Australie – sont également préfixantes (Amery et Bourke 2009, p. 129). Les suffixes ajoutés en fin de mot précisent la nature de la relation entre les éléments d'une phrase ; contrairement à l'anglais, où l'ordre des éléments d'une phrase détermine leur relation, dans une langue suffixante l'ordre des mots d'une phrase est flexible car les suffixes précisent la relation entre les éléments. Les suffixes permettent par exemple d'introduire un haut niveau de précision dans les pronoms ; les équivalents multiples de *you* dans les langues australiennes permettent de différencier un *you* incluant une personne, deux, trois et

---

[13] Traduction indicative en français : « "C'est qui ces blancs ?" / "Des profs." / "Regardez, ils vont tomber s'ils ne font pas attention" / "Des signes de la main, regardez-les faire des signes de la main. Ils se prennent pour le pape ou quoi ?" / "Regardez celle-là, la blonde, la petite." / "T'as vu le chapeau ? C'est peut-être John Wayne qui roule en Toyota [l'anglais *riding* permet un jeu de mot entre monter à cheval (*to ride a horse*) et le fait d'être transporté en voiture (*to ride a car*), rendant la blague sur John Wayne plus percutante]." / "Eh ! La fille aux cheveux roux, pour moi !". Éclats de rire. »

plus (Amery et Bourke 2009, p. 133–134). Les suffixes remplissant dans les langues australiennes les fonctions assurées par les articles en anglais, cela explique le peu d'articles utilisés en anglais aborigène. Les langues australiennes sont également ergatives, c'est-à-dire qu'elles utilisent un cas grammatical spécifique (un suffixe dans le cas des langues australiennes) pour différencier le sujet d'un verbe transitif du sujet d'un verbe intransitif (Amery et Bourke 2009, p. 133–134) : ce haut niveau de précision se perd lors du passage à l'anglais aborigène – l'anglais n'étant ni suffixant ni ergatif –, encourageant un manque de précision perçu découlant de la structure des langues australiennes. En anglais aborigène, c'est souvent la juxtaposition d'éléments, plutôt que l'emploi d'articles ou du génitif, qui indique le sens (« that man car » ou « Tom house »), là où l'anglais préfère exprimer la possession par la marque du génitif (« that man's car » ou « Tom's house ») (Eades 2013, p. 83). On décèle également l'influence des langues australiennes dans la prononciation de l'anglais aborigène : le son /h/, qui n'existe pas dans les langues australiennes, est souvent non prononcé, alors que les sons fricatifs /f/, /v/ et /th/, peu courants, sont parfois remplacés par des consonnes occlusives, /p/, /b/ ou /t/, /d/ (Eades 2013, p. 82–83).[14]

Dans l'extrait cité ci-dessus, la langue choisie combine une abrogation et appropriation de l'anglais standard australien avec des éléments d'oralité. Le passage contient des mots aborigènes (*gardiya*, qui signifie blanc), des marqueurs d'oralité qui simulent le discours oral (*'m*, *ridin'*, l'onomatopée *aiee*), des prononciations caractéristiques de l'anglais aborigène (*dem* pour *them*),[15] l'élision de verbes, prépositions et articles, et des structures syntaxiques où les liens logiques sont mis en valeur plus par juxtaposition que par une syntaxe identique à celle de l'anglais standard australien (*Wave 'em*).

---

[14] D'autres caractéristiques générales des langues australiennes incluent : l'utilisation du pronom personnel généralisé *he* (souvent sans /h/) pour se référer à un homme ou à une femme (Eades 2013, p. 84) ; l'emploi beaucoup plus large qu'en anglais de termes renvoyant aux liens de parenté tels que *mother, father, uncle* et *auntie*, qui sont adressés à des parents plus éloignés que leurs équivalents anglais, et qui reflètent l'approche différente de la parenté dans les cultures aborigènes (Amery et Bourke 2009, p. 135) ; le taux élevé de remplacement et donc d'évolution rapide du vocabulaire qui découle du tabou sur l'utilisation des noms des morts et des mots qui leur ressemblent phonétiquement (*ibid.*, p. 132) ; la restriction de certains mots, savoirs et langues sacrés à des locuteurs initiés (*ibid.*, p. 137) ; des règles d'interaction différentes, notamment en termes de changement de locuteur et d'obligation sociale de réponse, ainsi que l'emploi de « silences interactionnels », où le silence peut être mobilisé comme signe de confort et d'interaction aisée, contrairement à l'anglais standard australien. (Eades 2013, p. 10, 14, 25–27, 30, 85–87)

[15] D'autres variétés de l'anglais possèdent également ce trait phonologique.

Un deuxième extrait démontre l'entrecroisement entre diverses pratiques de l'oralité dans le roman :

> Gerrard said, to the other boss ones, 'Better have a meeting soon.' Just them mob but, eh? He say, very calm and clever, 'So we can work things out. Talk about the problems here, and how we can work together best. In other places, communities like this, I've done it. It helps'.
> So they sitting there in Alex and Annette's house, drinking coffee, hiding faces behind cups, eyes looking round quick like they nervous animals; looking here, there, this way, that way. Sip the coffee; slurp, slurp. Who we got here? Gerrard, Father Paul, Alex, Annette, Murray, Liz. Ah yes, we not there maybe, but we know that mob, we hear things. [...]
> So. They having a hard time here in Karnama. Maybe this is not the place for them.
>
> Gerrard would have shifted in his chair. [...]
> 'Where to start, eh?' said Father Paul, sympathetically. Laughter. Alex and Annette held each other's gaze for a moment. (Scott 2010, p. 109–110)[16]

La première partie du passage, jusqu'au double saut de ligne, contient des éléments caractéristiques de l'anglais aborigène : élision des auxiliaires et du verbe être, conjugaisons non marquées, vocabulaire spécifique (*mob*),[17] élision d'articles, syntaxe qui fournit peu de liens logiques, et images inhabituelles ou basées sur la nature (*the other boss ones*, *like they nervous animals*). Si la première partie du passage, narrée par une voix aborigène à la première personne du pluriel, contient de nombreux marqueurs d'oralité, la deuxième partie, après le double saut de ligne, inclut un changement de

---

16 Traduction indicative du passage, qui ne rend pas compte des effets d'oralité et de voix du passage original : « Gerrard dit aux autres boss, "Mieux vaut organiser une réunion bientôt." Mais juste eux, hein ? Il dit, très calme et intelligent, "Pour qu'on puisse résoudre des choses. Parler des problèmes ici, et comment on peut travailler ensemble au mieux. Dans d'autres endroits, des communautés comme celles-ci, je l'ai fait. Ça aide." / Donc ils sont assis là dans la maison d'Alex et Annette, buvant du café, cachant leur visage derrière des tasses, les yeux regardant rapidement autour d'eux comme des animaux nerveux ; regardant ici, là, par ici, par là. Une gorgée de café ; gloup, gloup. Qui on a là ? Gerrard, le Père Paul, Alex, Annette, Murray, Liz. Ah oui, on n'est peut-être pas là, mais on les connaît ces gens, on entend des choses. [...] / Donc. Ils en bavent ici à Karnama. Peut-être que ce n'est pas un endroit pour eux. // Gerrard se serait décalé sur sa chaise. [...] / "Où commencer, hein ?" dit le Père Paul, avec compassion. Rires. Alex et Annette partagèrent un regard soutenu pendant un moment. »

17 Le terme *mob*, qui veut dire foule, peuple, voire mafia, est utilisé en anglais aborigène dans le sens de « tribu », comme terme affectif pour parler d'une communauté ou par extension des Aborigènes, comme dans l'expression (et le groupe de musique) *us mob* (nous les Aborigènes).

voix, de registre et de variété d'anglais, vers une voix de troisième personne en anglais standard australien qui semble omnisciente. Les jeux de voix sont ainsi centraux dans le roman : il commence et finit avec une voix aborigène non nommée s'adressant en anglais aborigène au lecteur en employant la deuxième personne (*you*). La narration est ensuite assurée par un narrateur de troisième personne en anglais standard australien, avec des passages de narration omnisciente et d'autres plus précisément focalisés sur divers personnages, notamment Billy.

La voix aborigène intervient de manière de plus en plus appuyée au fil du récit. D'abord citée dans la narration de troisième personne, elle intervient de plus en plus au fur et à mesure du roman en tant que narrateur direct : des chapitres individuels entiers sont narrés par cette voix, puis elle s'immisce dans des chapitres majoritairement narrés par la voix de troisième personne. La première partie du roman finit avec la voix aborigène, qui déclare : « We might all be writing together, really » (Scott 2010, p. 98).[18] La suite répond à cette suggestion voilée, et une multiplicité de voix prend le contrôle de la narration dans la deuxième partie. La voix narrative qui fait autorité dans le roman est la voix aborigène de première personne du pluriel, voix d'aînés aborigènes non identifiés clairement, que Richard Pascal décrit comme un « personnage collectif » (*communal persona*, 2004, p. 4). Mais si les personnages cachés derrière cette voix ne sont pas identifiés, la focalisation qu'elle propose reste aussi source de questions, comme dans le passage cité ci-dessus : s'agit-il d'une focalisation externe, où les aînés observent la réunion des six Australiens ? Ou plutôt d'une rumeur rapportée par un membre de la communauté, aborigène ou australien, et les aînés imaginant la scène à partir de ces dires ? Ou enfin d'une utilisation de *maban reality*, d'une connaissance magique et supérieure des événements transmise par la spiritualité ?

Pour bien comprendre la portée de cette voix collective, il convient d'apporter quelques précisions sur l'oralité aborigène. Avant la colonisation britannique et l'utilisation de l'alphabet romain pour transcrire les langues australiennes, les cultures aborigènes n'avaient pas de système d'écriture et correspondaient à des cultures d'« oralité primaire », d'après l'expression de Walter J. Ong (2006, p. 6). Pour Ong, les cultures orales comportent des spécificités cognitives et d'approche du monde : l'expression et la pensée d'une culture d'oralité primaire ont tendance à se fonder sur la juxtaposition ou l'accumulation plutôt que sur la subordination (*ibid.*, p. 37) ; elles favorisent l'agrégation d'éléments plutôt que l'analytique (*ibid.*, p. 38) ; elles mobilisent fortement la redondance et la répétition car une narration orale ne permet pas, contrairement à l'écriture, de revenir en arrière ou de réfléchir en amont au contenu (*ibid.*,

[18] « Nous pourrions tous écrire ensemble, vraiment ». L'anglais est quelque peu ambigu : *might* peut ici avoir un sens de probabilité faible ou de suggestion ironique.

p. 39) ; leurs récits incluent de nombreuses références à l'environnement immédiat et sont souvent associés aux activités humaines, créant une narration située plutôt qu'abstraite (*ibid.*, p. 42, 49) ; enfin, les situations narratives sont participatives et non distanciées contrairement à celles générées par l'écriture (*ibid.*, p. 45). Ong souligne ainsi l'importance des moyens mnémotechniques, du rythme, de l'équilibre des structures, des répétitions, des oppositions, des assonances et allitérations, des formules, et de cadres thématiques standardisés dans les cultures d'oralité primaire (*ibid.*, p. 24, 34).

Si la culture des Aborigènes ne peut plus être considérée comme une culture d'oralité primaire aujourd'hui, les Aborigènes qui ont gardé une connexion avec leur culture traditionnelle ont une culture qui peut être plutôt qualifiée de « verbomotrice » : une culture qui malgré son utilisation de l'écriture reste majoritairement orientée vers l'oral et le mot plutôt que vers l'objet ou la visualisation de l'écriture (Ong 2006, p. 67). L'oralité et la vision du monde transmise par l'oralité primaire restent donc des caractéristiques centrales des cultures aborigènes contemporaines. Les contes du Rêve, notamment, sont souvent fondés sur des structures de répétition et des formules qui leur donnent une dimension poétique très marquée.[19]

Dans *True Country*, la présence centrale de la voix narrative aborigène et collective est un choix conscient de privilégier une langue – l'anglais aborigène – et de mettre en valeur sa dimension orale, et ce choix constitue une forme de résistance aux formes narratives et littéraires occidentales à travers une réaffirmation de l'importance de l'oralité dans les cultures aborigènes. Car ce sont bien les valeurs culturelles aborigènes qui sont placées au centre du contrat entre texte et lecteur : Pascal parle d'une « foule » (*crowd*) de narrateurs (Scott 2010, p. 4), qui place le sens de la communauté au premier plan, tranchant avec l'individualisme qui distingue souvent les narrations écrites occidentales. Davis *et al.* ont souligné la dimension collective de l'écriture aborigène, présentée comme un geste pour la communauté profondément lié à la tradition de la pétition (2001, p. 3). La construction narrative du roman, grâce au jeu sur la voix narrative et à l'intervention de plus en plus régulière de la voix aborigène de première personne du pluriel, est intrinsèquement collective et inclusive, et donc caractéristique des modes de narration aborigènes. Pascal rappelle ainsi que dans la culture aborigène le récit est nécessairement un événement social, et la narration un acte collectif et participatif (Pascal 2004, p. 7). Ce choix de narration par Scott reflète donc, de par son utilisation

[19] Si cette dimension poétique explique l'importance de la poésie dans la littérature aborigène, Estelle Castro rappelle avec justesse que la poésie aborigène ne doit pas être considérée comme la textualisation de traditions orales, qui sont par définition sans cesse négociées et adaptées (p. 53).

de l'oralité et des variétés de l'anglais, une affirmation des pratiques linguistiques et artistiques aborigènes, ainsi qu'une forme d'abrogation et d'appropriation des structures narratives et littéraires australiennes ou occidentales.

Conclusion

Si les deux ouvrages analysés dans cet article sont relativement représentatifs de la littérature aborigène depuis les années 1980, ils restent deux exemples d'appropriation de la langue et de mobilisation de l'oralité dans le continuum d'une littérature aborigène très variée. Parler de langue choisie lorsque l'on aborde la littérature aborigène peut faire référence à de nombreux aspects : le choix de l'anglais – choix majoritaire pour des raisons linguistiques, économiques et politiques –, le choix de la variété d'anglais – anglais standard australien ou anglais aborigène –, l'abrogation et appropriation de la langue anglaise, mais aussi l'inclusion d'éléments caractéristiques de la narration aborigène tels que la narration participative, une dimension orale, des marqueurs d'oralité – des répétitions et images circulaires –, une voix collective orale, ou l'utilisation du réalisme magique.

Les deux ouvrages évoqués représentent une forme de résistance dans la façon dont la langue et les conventions narratives sont mobilisées. On trouve ainsi une forte connexion entre langue et résistance, et surtout une place de choix pour l'oralité dans les résistances réelle et symbolique présentées dans la littérature aborigène. Si cette littérature est souvent publiée avec un tirage limité, en général uniquement en Australie, et malheureusement rarement rééditée, sa variété et ses spécificités en font une littérature qui mérite, plus que des traductions (assez courantes en français, moins dans d'autres langues), des rééditions et une mise à disposition des œuvres dans leur langue originale, dans leur forme écrite comme dans leur forme plus totale – avec des effets de son, de gestes, de rythme, de voix, et surtout donnant une place à leur dimension collective et participative.

Références

Amery, Rob et Colin Bourke, « Australian languages : Our heritage », in : Burke, Colin, Eleanor Bourke et Bill Edwards (eds), *Aboriginal Australia*, St Lucia, Queensland University Press, [1998] 2009, p. 122–146.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, Routledge, 1989.

Australian Bureau of Statistics, « Estimates of Aboriginal and Torres Strait Islander Australians, June 2011 » [en ligne, consulté le 13/10/2016] : <http://www.abs.gov.au/ausstats/abs@.nsf/mf/3238.0.55.001>.

Broome, Richard, *Aboriginal Australians : A History since 1788*, Crows Nest, Allen & Unwin, 2010.

Castro, Estelle, « Back and forth... From text to performance : Open and spoken texts or the practice of (un)writing in Aboriginal poetry », *Commonwealth Essays and Studies*, No. 28.1, 2005, p. 53–63.

Cooke, Stuart, « Tracing a trajectory from songpoetry to contemporary Aboriginal poetry », in : Wheeler, Belinda (ed.), *A Companion to Australian Aboriginal Literature*, Rochester, Camden House, [2013] 2015, p. 89–106.

Creative Spirits, « Aboriginal languages », n.d. [en ligne, consulté le 13/10/2016] : <https://www.creativespirits.info/aboriginalculture/language/>.

Davis, Jack, Stephen Muecke, Mudrooroo Narogin et Adam Shoemaker, « Introduction », in : Davis, Jack, Stephen Muecke, Mudrooroo Narogin et Adam Shoemaker (eds), *Paperbark : A Collection of Black Australian Writings*, St Lucia, University of Queensland Press, [1990] 2001, p. 1–6.

Eades, Diana, *Aboriginal Ways of Using English*, Canberra, Aboriginal Studies Press, 2013.

Gilbert, Kevin, « Introduction », in : Gilbert, Kevin (ed.), *Inside Black Australia : An Anthology of Aboriginal Poetry*, Ringwood, Penguin, 1988, p. xv-xxiv.

Griffiths, Michael R., « Indigenous life-writing : Rethinking poetics and practice », in : Wheeler, Belinda (ed.), *A Companion to Australian Aboriginal Literature*, Rochester, Camden House, [2013] 2015, p. 15–33.

Jose, Nicholas, « Foreword », in : Wheeler, Belinda (ed.), *A Companion to Australian Aboriginal Literature*, Rochester, Camden House, [2013] 2015, p. vii-x.

Mudrooroo Narogin, « Maban reality and shape-shifting the past : Strategies to sing the past our way », *Critical Arts : South-North Cultural and Media Studies*, No. 10.2, 1996, p. 1–20.

Muecke, Stephen, « Introduction », in : Roe, Paddy, *Gularabulu : Stories from the West Kimberley*, ed. Stephen Muecke, North Fremantle, Fremantle Arts Centre Press, [1983] 1993, p. i–ix.

Ong, Walter J., *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*, London, Routledge, 2006.

Pascal, Richard, « Singing our place little bit new : Aboriginal narrativity and nation building in Kim Scott's *True Country* », *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, No. 46.1, 2004, p. 3–11.

Roe, Paddy, *Gularabulu : Stories from the West Kimberley*, ed. Stephen Muecke, North Fremantle, Fremantle Arts Centre Press, [1983] 1993.

Scott, Kim, *True Country*, North Fremantle, Fremantle Arts Centre Press, [1993] 2010.

Slemon, Stephen, « Unsettling the Empire : Resistance theory for the Second World », in : Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin (eds), *The Post-Colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995, p. 104–110.

Stanner, W.E.H., *The Dreaming and Other Essays*, Collingwood, Black Inc., 2009.

Van Toorn, Penny, « Indigenous texts and narratives », in : Webby, Elizabeth (ed.), *The Cambridge Companion to Australian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 19–49.

Wheeler, Belinda, « Introduction : The emerging canon », in : Wheeler, Belinda (ed.), *A Companion to Australian Aboriginal Literature*, Rochester, Camden House, [2013] 2015, p. 1–13.

Zabus, Chantal, *The African Palimpsest : Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam, Rodopi, 1991.

BERTRAND MASQUELIER

Façons de parler, de dire et d'écrire : le calypso dans la littérature caribéenne anglophone

1. Introduction

L'histoire de la littérature trinidadienne a pris un tournant décisif dans les années 1920–1930, grâce à quelques publications.[1] Deux revues intitulées *Trinidad* (1929–1930) et *The Beacon* (1931, 1933, 1939) ont à ce titre joué un rôle majeur. Fondées et animées par des personnalités de la gauche trinidadienne issue de la classe moyenne (dont Albert Gomes, C.L.R. James, Alfred Mendes, Ralph de Boissière), ces revues ont servi de laboratoire d'écriture en référence aux réflexions collectives du groupe sur la question de la langue et de la situation coloniale. Des textes relevant de différents genres y furent publiés : poèmes, nouvelles, commentaires sur les affaires locales et internationales. Mais la problématique autour de ce que devait être une littérature caribéenne (anglophone) était l'enjeu principal pour ce groupe d'auteurs, dont certains ont simultanément joué un rôle politique (local) dans les mouvements syndicaux de cette période. Michèle Levy (2006), dans sa préface à la réédition d'un choix de nouvelles écrites par Alfred Mendes, l'un des fondateurs de *The Beacon*, rappelle ce qu'étaient selon cet auteur les défis à relever : ils concernaient le choix des thèmes traités dans la narration et la représentation du dialecte local (*background dialect*), afin de faire figurer dans les récits un grand nombre de personnages d'ascendance africaine (*a preponderance of black characters*) et les manières de vivre des gens démunis (*the mores and customs of poor people*) (voir Levy 2006, p. xviii).

Les préoccupations d'Alfred Mendes[2] préfigurent les choix (sur le fond et la forme) de ceux qui écrivirent leurs premiers romans dans les années 1950, 1960, 1970. Trois auteurs (dont deux sont d'origine indo-trinidadienne) retiendront l'attention : Sam Selvon, Vidiadhar Naipaul et Earl Lovelace ; non seulement en raison de leurs choix de mettre en scène la diversité des créoles anglophones (parlés par leurs personnages) mais

---

1 Par exemple, *The East Indian Weekly* (1928–1932), une publication généraliste soutenue par la communauté indo-trinidadienne, ouvrait ses feuilles à des préoccupations littéraires.

2 Ralph de Boissière (2001) confirme dans ses mémoires combien importante fut sa participation au *Beacon Group* pour la poursuite de ses projets littéraires et l'écriture, commencée dans les années 1930, du premier de ses romans, *Crown Jewel*. Publié tardivement (1952) en Australie, où il avait émigré, ce roman réaliste explore les tensions sociales des années 1930 à Trinidad (voir références).

aussi pour leur attention explicite aux pratiques de l'oralité – dont celles que les formes de calypso exemplifient.

2. Registres langagiers, genre de discours et littérature

Pour illustrer le souci de ces auteurs pour la diversité des répertoires linguistiques parlés par les personnages de leurs récits, je m'appuie sur une note de Jane Grant (1987) qui clôt l'introduction à une collection de nouvelles de Sam Selvon publiée sous le titre *Ways of Sunlight* (Selvon 1957). Les nouvelles se répartissent en deux ensembles, celles qui sont situées à Trinidad et celles qui se déroulent à Londres. Une multitude de situations et de personnages apparaissent au fil des récits. En accord avec les situations et leurs personnages d'origines sociales et ethniques distinctes, Selvon restitue leurs manières de parler et de parler à propos. Ces nouvelles, comme les romans de Selvon, sont des trésors d'hétéroglossie.

Selon Jane Grant, les langues parlées (les styles) représentées dans *Ways of Sunlight* se répartissent entre deux pôles d'un continuum : d'une part, celui du créole anglophone (de fait différentes variétés de créoles anglophones) des Caraïbes et, d'autre part, celui de l'anglais standard – sans doute faut-il penser à différentes versions de l'anglais standard. Grant identifie (Grant 1987, p. xxix) : (a1) la variété du créole anglophone parlée par les Trinidadiens d'origine indienne (*Indian Creole dialect*), et parmi eux, la variété qui est spécifiquement parlée par ceux d'entre eux qui sont ouvriers agricoles. Ce créole se distingue (a2) du créole anglophone de Trinidad (*Trinidad Creole*), celui des populations d'origine africaine, variante la plus couramment parlée par les personnages des nouvelles. Les deux variétés (a1 et a2), telles qu'elles figurent dans les nouvelles de Selvon, sont clairement distinctes du créole anglophone de (b) Port of Spain (*Port of Spain Creole dialect*) parlé par les personnages urbains de Selvon, des personnages qui sont à la page (*hep characters*). Ces derniers s'expriment dans un style qui fait appel à de nombreuses expressions argotiques de l'anglais et à des « américanismes », bien qu'on y retrouve des composantes grammaticales et lexicales empruntées aux styles des créoles plus ruraux (a1 et a2). Ces trois variétés contrastent à leur tour avec (c) le style créole propre aux locuteurs anglophones issus de l'immigration caribéenne à Londres (*London Creole dialect*).

Il faut noter que dans les nouvelles, en contrepoint de la diversité des parlers représentés, Selvon maintient une hiérarchie diglossique au sein de la structure narrative, au sens où le narrateur omniscient s'exprime dans le registre de l'anglais standard. Un autre choix est fait dans *The Lonely Londoners*, le court roman publié à la même période, en 1956. Dans ce roman, qui dépeint les aléas de la vie des immigrants caribéens à Londres,

Selvon abandonne la hiérarchisation qu'établit la distinction entre anglais standard et parlers populaires (en créole anglophone) en faveur d'un continuum de variétés. Le narrateur s'exprime dès lors dans le style, la grammaire et les mots d'une variété « haute » du créole anglophone caribéen, qui s'accorde mieux, dans la continuité, à l'ensemble des parlers populaires représentés.[3]

L'attention portée par Selvon à la diversité des registres langagiers fait écho à l'une des orientations de l'anthropologie linguistique.[4] Dans le cadre des études caribéennes, ces travaux ont ainsi concerné les pratiques langagières « locales » (Abrahams 1983), organisées en divers genres ou registres de discours (parlés, chantés, etc.), au sein de multiples situations (urbaines, villageoises) ou de champs sociaux spécifiques (carnavalesques, politiques, etc.). Ces recherches ont pris en compte les problématiques linguistiques des langues créoles et l'étonnante complexité sociolinguistique de la région – par exemple, le multilinguisme de Trinidad et Tobago,[5] la situation diglossique à Haïti, le bilinguisme de Sainte-Lucie. Au bénéfice de cette démarche documentaire autour du langage, les travaux des universitaires caribéens et ceux des spécialistes de littérature parmi eux tiennent une place de choix : notamment par leurs enquêtes sur l'histoire sociale du calypso (Rohlehr 1990), un « genre » contemporain de littérature orale (Warner 1999), reconnu pour le rôle qu'il joue dans l'espace public et politique à Trinidad depuis la fin du XIXe siècle (Regis 1999). Leurs études sont complétées par des recherches à caractère historique et

---

3 Earl Lovelace a résolument suivi un même parcours dans son écriture, en formalisant un style qui respecte le continuum linguistique des pratiques langagières de Trinidad. Son dernier roman (2011) illustre magistralement cette orientation.

4 Il va sans dire que l'écrivain ne vise pas à restituer des données d'observation à caractère sociolinguistique. Si les manières de parler qui sont figurées sont iconiques des usages du langage dans le monde réel, leur représentation est fortement indexicale et invite le lecteur à lire/entendre les paroles fictives énoncées par les protagonistes des intrigues en référence à des habitudes ou à des pratiques réelles. Ce qui n'est pas sans ouvrir la question de savoir quelle compétence de lecture est nécessaire à la réception de ce qui est écrit.

5 L'histoire coloniale et celle du peuplement de Trinidad (et Tobago) expliquent le multilinguisme de ces îles. Si une version trinidadienne de l'anglais standard est aujourd'hui largement répandue, différentes variétés de créoles anglophones sont parlées selon les contextes urbains, ruraux, ou les positions qu'occupent leurs locuteurs dans la hiérarchie des classes sociales. Tout au long du XIXe siècle, comme au début du XXe, le multilinguisme était particulièrement remarquable. Outre les versions de l'anglais standard et des créoles anglophones, étaient parlés le français et des variantes de créole francophone, le hindi (bhojpuri), l'urdu, des variétés d'espagnol ; quelques locuteurs maîtrisaient encore quelques éléments de yoruba. Les multiples manières de parler le créole anglophone trinidadien puisent un nombre important de mots et d'expressions idiomatiques dans l'ensemble de ces sources de « langues étrangères ». Pour un état des lieux de la situation sociolinguistique trinidadienne, voir Lise Winer (2007).

linguistique sur les affinités entre les calypsos du début du XXe siècle et les genres de paroles chantées par les Trinidadiens d'origine africaine yoruba (Warner-Lewis 1991).

Vidiadhar Naipaul, Sam Selvon et Earl Lovelace n'ignorent rien du rôle public que jouent à Trinidad la parole chantée et la musique, celles du calypso en particulier. Empruntant à plusieurs sources musicales et culturelles, le calypso est associé aux fêtes de carnaval depuis plus d'un siècle et demi. Ses formes expressives, musicales et verbales se sont renouvelées au fil du temps en réponse aux attentes des publics. Les chanteurs de calypsos (et leurs paroliers) n'ont jamais abandonné toutefois quelques principes canoniques de composition. Dans *The Middle Passage* (1962), Naipaul en propose une définition. Elle souligne combien singulière est la forme du calypso trinidadien, à ne pas confondre avec ses formes dérivées, certes inspirées des originaux, parfois plagiées, diffusées globalement dans le monde, dans les années 1950 :

> Le calypso est une forme purement locale. Il n'y a pas de chanson composée hors de Trinidad qui soit un calypso. Le calypso parle d'incidents locaux, d'attitudes locales, et cela dans un langage local. Le calypso pur, le meilleur calypso, est incompréhensible à l'étranger. L'esprit et les bons mots sont fondamentaux ; sans eux une chanson, quelle que soit la qualité de la musique et de l'interprétation, ne peut être appelée calypso. (Naipaul 1994, p. 80)

Naipaul ne saurait si bien dire. Les tournures expressives du calypso puisent dans les habitudes langagières et les idiomes de la vie quotidienne à Trinidad. L'étranger (le touriste), lorsqu'il en vient à écouter du calypso, est confronté à son ignorance de ces usages. Cet état d'incompréhension survient généralement à l'écoute des constructions grammaticales du texte énoncé/chanté et de ses formulations précises et compactes. L'incompréhension de l'étranger n'est pas seulement d'ordre sémantique, mais d'ordre indexical et pragmatique. Elle se fixe le plus souvent autour de quelques mots du parler populaire local. Une telle situation est décrite, non sans humour, par Earl Lovelace dans *The Dragon Can't Dance* : alors que Philo, chanteur de calypso, se produit dans un club fréquenté par une clientèle de touristes, le maître de cérémonie (*master of ceremonies* ou présentateur) croit nécessaire de traduire, à l'attention du public, l'expression de l'une des compositions. Je cite une strophe du calypso dans sa version originale anglo-trinidadienne et l'exégèse qu'en propose le présentateur/narrateur dans le récit. Le commentaire est centré sur le mot créole (anglophone de Trinidad) *bobolee* de la dernière ligne qui, incidemment, s'entend comme un aphorisme.[6]

---

[6] « Depuis que j'me connais, i' font que d'me battre, eux / J'leur demande pourquoi, i'm'le disent pas / Enfin j'le sais, c'est pa'ce que j'crie pas / Boboli a pas d'l'eau dans

Since I know myself people beating me
I asking them why they wouldn't tell me
At last I know why, it is because I don't cry
Bobolee don't have water in their eye (Lovelace 1979, p. 220)

À cette époque-là il chantait beaucoup moins pour les touristes ; s'ils venaient écouter au chapiteau, ils n'avaient qu'à se promener avec un dictionnaire de Trinidad. Mais le présentateur pensait que c'était une bonne chanson et expliquait aux étrangers que Boboli était une sorte d'effigie de Judas. On se procurait une vieille veste et un vieux pantalon qu'on bourrait de paille pour lui faire sa fête le Vendredi saint, et tous les garçons, munis de gourdins, tapaient sur l'effigie, couraient derrière en criant : Tapez ! Tapez ! Tapez sur Boboli ! (Lovelace 1984, p. 239–240)

Dans le quotidien auquel il a longtemps collaboré et en d'autres occasions, Earl Lovelace a consacré plusieurs chroniques au calypso et à la tradition carnavalesque de Trinidad (Lovelace 2003). Pour souligner qu'un calypso – en tant que type de discours – participe d'un ensemble de jeux de langage associés à différents personnages masqués du carnaval. Le calypso est en effet un genre de discours carnavalesque dont la modalité expressive fait écho (parfois) aux styles de discours ou d'usage des mots de trois masques du carnaval : celui du Midnight Robber qui s'autoglorifie, vante publiquement ses méfaits et menace d'en perpétrer de plus immondes encore. Celui de Dame Lorraine qui joue des saynètes burlesques et vulgaires pour se moquer du pouvoir établi. Celui de Pierrot Grenade / Pierrot réputé pour son érudition et la dextérité de ses improvisations orales – lorsqu'il compose spontanément un discours inspiré par la série ordonnée des syllabes des expressions qui lui sont soufflées et énonce sa composition dans l'ordre inverse des mots du discours improvisé.[7]

---

les yeux ». Voir Lovelace 1984, p. 239. Faute d'espace, je ne traite pas de la problématique de la traduction en français de l'anglais caribéen et de ses variétés créoles anglophones. Cette problématique n'est pas seulement linguistique. Les pratiques langagières sont des pratiques sociales. Pour une discussion fine et éclairée de la question, voir les travaux d'Hélène Buzelin (2005).

7 L'une des compétences oratoires attendues d'un chanteur de calypso est celle de l'improvisation. À tout moment lors d'une performance, en réponse aux attitudes de son auditoire, le chanteur peut composer dans la mélodie une strophe nouvelle, changer son propos, transformer quelques lignes du refrain. Au cours des semaines qui précèdent le Mardi Gras sont organisés des concours d'improvisation. Le texte du calypso *extempo*, composé sur scène après tirage au sort d'un mot clé, est chanté sur un modèle musical préétabli. L'échange de vannes chantées, appelé *calypso war* ou *picong* repose sur l'improvisation du duel en face à face qui oppose les chanteurs et leur capacité, par la force de leurs répliques, à défaire à tout moment le rival. Par ailleurs, certains chanteurs sont reconnus pour leur goût des phrases à décrocher la mâchoire (*tongue-twisters*).

Par quelle définition alors identifier le chanteur de calypso ? Earl Lovelace en propose une version en ouverture de son dernier roman *Is Just a Movie* (2011, p. 3). J'en cite les onze premières lignes et la dernière, dans une transcription revisitée afin de mettre en évidence la dimension performative du texte et son rythme musical : le discours se présente comme une déclaration solennelle. Il est énoncé par Kangkala – nom de scène de l'un des personnages principaux du récit, un chanteur de calypso professionnel qui rejoint le mouvement du Black Power avec l'espoir de transformer le monde.

My name is Kangkala
Maker of confusion, recorder of gossip
Destroyer of reputations, revealer of secrets
In the same skin, I am villain and hero, victim and victor
I am a true-true kaisonian
I reduce the powerful by ridicule
I show them their absurdities by parody
I make their meanings meaningless
And give meaning to meaning
I dance Bongo on top of the grave of the mighty
I am the Dame Lorraine presenting in caricature the grotesque of the wicked
The deformity of the stupid, the obzocky of gluttony
I show the oppressors themselves misshapen: gros toto, gros titi, gros bondage
[...]
I am the dispenser of afflictions

La déclaration de *Kangkala* dit le pouvoir verbal qu'il maîtrise. En se dénommant *a true-true kaisonian* un authentique chanteur de calypso, il établit par l'emploi du mot *kaiso* (et de sa dérivation *kaisonian*) le lien que sa fonction sociale entretient avec l'art verbal des traditions africaines. Selon les Trinidadiens, *kaiso* serait un terme d'origine haussa – un cri d'approbation lancé par le public lors d'une performance verbale. La tonalité de l'ensemble du discours est clairement marquée par les expressions des neuf premières lignes, données à entendre dans le style du Midnight Robber. Aucun doute n'est permis quant à la puissance des mots qui sont/seront exprimés par le chanteur de calypso. Énoncé à la première personne, le discours régit ce qui fait sens et ce qui ne fait pas sens dans le monde : *I make [...] meanings meaningless / And give meaning to meaning*. Le chanteur s'en vante et met en garde. Les lignes 10 et 11 complètent le portrait qu'il dresse de son personnage et de son activité. Il fait référence au *Bongo*, danse associée aux funérailles dans certains villages trinidadiens, souvent moqueuse envers le défunt. Il assume métaphoriquement la fonction burlesque de Dame Lorraine, qui moque les puissants en ciblant railleusement non seulement leur stupidité et leur gloutonnerie inconvenante

(l. 11–12), mais aussi la difformité de leurs corps (l. 13) ; les expressions, vulgaires, empruntent ici au créole francophone (dans sa version trinidadienne) pour dire la déformation de leurs organes sexuels. La dernière ligne s'entend comme un avertissement. Les mots du chanteur sont là pour semer le désespoir (l. 14) et inverser l'ordre établi.

Le chanteur de calypso (*kaisonian* ou *calypsonian*) à Trinidad est un personnage public dont l'art verbal agrège un ensemble de compétences langagières. Il emprunte aux styles de la parole carnavalesque mais aussi aux habitudes langagières populaires. Depuis le début du XXe siècle, les calypsos sont chantés en créole anglophone et font appel à toute la gamme des possibilités de cette manière de parler, comme ils enchâssent à l'occasion dans leurs constructions des formes langagières moins familières ou du vocabulaire « étranger » (au regard du répertoire que maîtrise effectivement le compositeur/chanteur, par exemple du yoruba, de l'espagnol, du créole francophone, du hindi/bhojpuri). Le chanteur de calypso est fréquemment présenté à Trinidad comme la voix du peuple (*voice of the people*) ou l'éditorialiste qui prend fait et cause pour les plus défavorisés. Le chanteur est lui-même issu des classes populaires. Son rôle est de divertir, comme de commenter les évènements les plus sérieux ou de dénoncer les injustices. Durant la période qui précède le carnaval, sur la scène des théâtres où il chante ses dernières compositions – il est membre d'une troupe qui compte d'autres chanteurs – ses calypsos se présentent sous différents registres : calypso à double sens grivois ; calypso-commentaire des évènements contemporains de la scène politique et sociale ; calypso-récit et conte moral à propos des expériences vécues par tout un chacun ; calypso d'insultes improvisées sur scène, échangées entre chanteurs rivaux. *Going to the tents* (aller écouter du calypso) est un passe-temps apprécié dès que la saison du calypso s'ouvre à l'issue des fêtes de fin d'année :

> Quand les lieux de spectacle de calypsos ouvrent [...] nous nous y rendons pour rire, nous divertir, nous offusquer, participer aux moqueries énoncées à l'encontre d'autrui, et pour entendre parler des sujets du moment, présentés si possible avec un brin d'humour. (Lovelace 2003, p. 22, ma traduction)[8]

Chaque année, des centaines de calypso sont composés[9] et chantés dans les compétitions auxquelles participent les chanteurs. Tout au long des

---

8 « Calypso tents shall be opened... and we shall go to the tents to laugh, to be amused, to be scandalized and to take part in someone's ridicule and to listen to current topics (hopefully) aired with that nice bit of humour. » (Earl Lovelace 2003, p. 22)

9 En règle générale, le chanteur est son propre parolier, mais nombreuses sont les compositions écrites par d'autres mains. Voir Ogunlade, Nandi, (2006), pour une

semaines (ou des mois selon le calendrier) qui précèdent le Mardi Gras, les stations de radio diffusent les meilleures chansons. La presse se fait le relais des compositions notoires. Les publics suivent avec assiduité leurs chanteurs favoris et les mérites des compositions des uns et des autres nourrissent les débats dans les bars que les Trinidadiens appellent les *rum shops*. Au final, un chanteur est couronné du titre de *Calypso Monarch* et un prix est attribué à la meilleure des compositions du *Road March*.[10] Comment mettre en texte, dans le contexte d'un récit, cette passion populaire pour les mots et la musique qui les accompagne ?

3. Paroles (chantées) du calypso mises en fiction

Les romans de Naipaul (*Miguel Street*) et de Lovelace (*The Dragon Can't Dance*) offrent chacun une réponse et permettent d'identifier deux dispositifs de contextualisation. L'un repose sur le simple enchâssement, dans le cours du récit, de calypsos tirés du répertoire populaire. L'autre fait du calypso (en tant que genre de paroles et manière de dire) un élément clef du chronotope narratif (au sens de Bakhtine 1978) qui fusionne les indices spatiaux, temporels et thématiques du récit et lui donne sa cohérence.

Le roman de Naipaul, *Miguel Street* (1959), est représentatif du premier dispositif. L'énonciateur est un jeune garçon dont le récit porte sur les évènements de sa rue de résidence. La rue (Miguel Street) donne au récit son unité de lieu, mais le récit se déploie sur une période relativement longue : celle des années 1940, et des années 1930 par les souvenirs qu'évoque le narrateur. Les faits rapportés, dans les dix-sept chapitres quasi autonomes, sont ceux de la vie quotidienne ordinaire ou d'évènements remarquables vécus par quelques personnages principaux. Leurs allées et venues entre la rue et le monde extérieur rythment la narration. Naipaul (par l'intermédiaire de son narrateur) fait un large usage du compte rendu des échanges que tiennent les protagonistes des scènes décrites. Dans ce contexte, la présentation des dialogues (dans l'original en langue anglaise) repose pour l'essentiel sur l'usage du verbe dire (*say*) de la construction idiomatique (dans la rhétorique populaire, à Trinidad mais aussi ailleurs) du *I say / he (she) says* (ou *I say / you say*). L'énonciation des positions interlocutives qui sont attribuées par ce schéma permet en effet de contextualiser le récit rapporté (celui d'un autre) et de le distinguer de celui du locuteur. C'est ce que montrent, dans *Miguel Street*, les séries

---

collection de compositions par Winsford Devine, l'un des paroliers trinidadiens les plus prolixes et brillants.

10 Le terme *Road March* qualifie toute chanson qui peut s'accorder, grâce à sa structure rythmique, aux déambulations dansantes des participants le jour du Mardi Gras. Le prix de la meilleure composition va à la chanson la plus populaire.

fréquentes de « I said / he said » ou celles des longues séquences du chapitre 15 : « Eddoes said [....] / Edward said [...] / Eddoes said [...] / Edward said [...] » (Naipaul 1959, dans l'édition de 2002, p. 158).[11] Elles permettent à l'énonciateur de se représenter lui-même comme participant, impliqué directement ou à distance dans certains des évènements racontés. Il faut noter que ce procédé est si présent dans le parler populaire de Trinidad que les chanteurs de calypso, des années 1930 à 1950, et pour certains dans les années 1960, y avaient eux-mêmes recours régulièrement. Le choix stylistique de Naipaul est donc délibéré. Par-delà sa fonction narrative, c'est ce dispositif d'enchâssement (avec ses variantes stylistiques) qui permet à l'auteur (par personnages interposés ou grâce au narrateur) de citer une dizaine de calypsos parmi les plus connus du répertoire des années 1930 et 1940. Les citations portent sur quelques lignes des strophes ou des refrains des chansons. Ces citations ponctuent le récit ou la description d'une scène (en révélant parfois l'ironie de la situation dont elles offrent une glose métaphorique) et permettent de contextualiser l'évènement (ou la situation) du récit rapporté dans un cadre plus large : celui des faits de société dont parlent ces calypsos et celui que constitue l'arrière-plan historique durant cette période. Deux des calypsos donnent ainsi leurs titres à deux chapitres de *Miguel Street* : *Love, Love, Love Alone*, enregistré en 1937 par Lord Caresser, pour commenter l'abdication du Roi Edward VIII. Le titre du chapitre 15, intitulé *Until the Soldiers Came*, fait quant à lui référence à l'installation militaire américaine à Trinidad en 1941 (à l'invitation du pouvoir colonial britannique) et à un calypso de Lord Invader, enregistré en mai 1945 à New York.

Le second dispositif est illustré dans *The Dragon Can't Dance* (1979). Lovelace y fait la chronique (au fil des années) d'un groupe de voisinage au sein d'un quartier pauvre de Port of Spain et rapporte les événements qui l'animent à l'approche des fêtes du carnaval. Quatorze calypsos y sont cités ; ils n'ont d'autre parolier que Philo – nom de scène du chanteur, l'un des personnages principaux du récit. Ce dédoublement confère aux paroles des compositions leur autonomie et leur puissance narrative. C'est d'ailleurs en tant que personnage public que Philo participe avec ses chansons du chronotope narratif qui sous-tend l'ensemble du récit. Le prologue au roman est explicite sur ce point en identifiant les trois ensembles d'indices spatiaux, temporels et thématiques : The Hill / Carnival / Calypso. Autant de clés de lecture permettant au lecteur d'appréhender certaines des configurations thématiques qui se présentent au fil du récit. Ainsi, d'être attentif à l'importance des lieux, des paysages et des mondes sociaux qui leur sont liés (Calvary Hill/Diego Martin), comme à la signification de la série des rôles-types que jouent des personnages/personnes

[11] Il faut noter que cette formulation explicite de la version anglo-trinidadienne du roman disparaît dans la traduction française du passage cité.

qui habitent ces mondes. Dans le monde vécu (figuré par la fiction), les rôles sont autant de masques : Queen of the Band / The Princess / The Dragon / The Bad John (Le mauvais garçon) / The Spectator / The Calypsonian. Ces identités sociales sont placées en effet à l'intersection des performances de la vie quotidienne et des mises en scène de l'univers carnavalesque. La catégorie du Spectator n'échappe pas à cette règle. Pas de carnaval sans spectateurs, sans un auditoire. Le terme permet à Lovelace d'identifier ainsi la masse des résidents de Calvary Hill, avec son histoire et ces gens « qui déambulent dans le flot humain de la ville ». Il faut noter que les rôles du *Calypsonian* (chanteur de calypso) et du *Bad John* (le mauvais garçon) sont des figures archétypales de la vie sociale de Trinidad ; il s'agit là d'occupations et pas seulement de postures théâtrales. À chacun des rôles de cette distribution correspond un chapitre. Intitulé The Calypsonian, le dernier chapitre est centré exclusivement sur le chanteur de calypso.

Au terme du récit, Philo, dont la réussite a été longue à venir, a été couronné Roi du calypso par deux fois. Certaines de ses chansons sont diffusées sur les ondes de radio. Il jouit désormais de la reconnaissance populaire et, de manière incongrue, de celle de l'université dont l'un des professeurs reconnaît en lui un maître incontesté de son esthétique. Ses gains lui ont permis de quitter Calvary Hill (un bidonville) et de vivre dans une relative opulence. Il s'est installé à Diego Martin, une banlieue résidentielle, cossue et bourgeoise, construite sur les collines situées à l'ouest de Port of Spain.

> Philo, installé sur la véranda de sa maison à Diego Martin, regardait de l'autre côté de sa pelouse la maison voisine et sa pelouse, son antenne de télévision [...] il fut frappé par l'aspect neuf et par l'uniformité de tout : maisons, pelouses, automobiles rangées dans le garage [...]. C'était dimanche, et les voisins, en short et sandales, étaient sortis devant leur maison [...] pour échanger des signes et des sourires, rituel dans lequel ils ne trouvaient de sécurité que parce que chacun l'accomplissait. (Lovelace 1984, p. 223)

Dans sa villa de Diego Martin, il réécoute les disques de ses calypsos. Chacun retrace une étape de son parcours marqué par son départ de Calvary Hill ; une rupture douloureuse, sa réussite l'ayant aliéné aux yeux du groupe de voisinage qui était le sien. Certains de ses calypsos sont médiocres. Pour les commentaires qu'ils véhiculaient, certains ont été entendus par ses amis de Calvary Hill comme des reniements, des accusations, des trahisons. Mais que dire de la situation qui est désormais la sienne, quel regard porter ? Le dernier chapitre s'ouvre sur trois pages au cours desquelles Philo compose (dans sa tête) les bribes d'un calypso. Les mots lui viennent facilement, entrecoupés de réflexions et de souvenirs. La chanson qui prend forme alors est ironique, satirique, rythmée par les

piques qu'elle porte à ceux qui en sont la cible, les bourgeois de Diego Martin. Le chanteur a retrouvé sa verve :

> The new people so new, you know, nobody
> Don't know who is who
> They so all the same, all of them carry
> The same kinda name
> Same kinda dog, same kinda wife, all of them living
> The same kinda life
>
> Mr John and Mr Harry coming home drunk
> Went to sleep in each other's house
> Live for years nobody complain
> Until one night drunk again
> The two fellars make back the exchange
> [...]
> Cause the same kinda dress, same kinda shoe
> Same hair cut, same hair do
> I hear it is true, they all caress their wife
> On the same night too
> [...]
> Cause the same smile, the same style
> They don't make nothing, don't shake nothing
> They like robots that wind up and set running
> (Lovelace, 1979, 205–211)[12]

Au final, Philo retourne à Calvary Hill – une « pouillerie » pour reprendre le mot qui traduit celui de *slum* dont Naipaul fait usage pour décrire Miguel Street – dont Lovelace donne une description poignante dans le prologue :

> C'est ici la montagne, la Montagne du Calvaire, là où le soleil se couche sur les ventres affamés et se lève sur des routes complètement défoncées, domaine des chiens errants – on pourrait jouer du banjo sur leurs côtes – où s'amoncellent des amas de détritus aussi hauts qu'une cathédrale ; ça étincelle de mouches qui vrombissent comme des torpilles ; et si l'on veut passer de sa cour à la route il

[12] « Les nouveaux sont si nouveaux, tu sais, on / Ne sais qui est qui / I' sont tous tellement pareils, i' portent tous / L'même genre de nom / I' z'ont l'même genre de chien, l'même genre de femme / i' vivent tous / L'même genre de vie / Mr John et Mr Harry rentrent saouls à la maison / I's'trompent de porte en rentrant / I' vivent comme ça, personne s'en plaint, non / Jusqu'au jour où, de nouveau ronds / Les deux gars s'retrompent de porte en r'venant [...] Pa'ce qu'elles portent l'même genre de robe, l'même genre de chaussures / Qu'elles ont la même coupe de ch'veux, la même coiffure / I' caressent tous leur femme, c'est vrai, on m'l'a dit / Tous, i' font ça la même nuit [...] Mêmes sourires, mêmes soupirs / Rien à faire, rien à branler / Des robots qu'on remonte, et qui s'mettent en marche ». Voir Lovelace 1984, p. 223–230.

> faut être un as du saut en hauteur pour éviter le fossé plein d'eau sale et se pincer le nez en même temps. (Lovelace 1985, p. 3).

Le calypso que Philo compose pour brocarder la modernité et le confort de ses voisins de Diego Martin fait écho à l'appel lancé dans le dernier paragraphe du prologue : une invitation à défier le réel, qui s'énonce dans le rythme du *call-response* des chants de *kalinda* ; ces chants encouragent les combattants des duels au bâton des traditions caribéennes d'origine africaine. Ils ont inspiré la forme dialogale du calypso dans sa forme strophe / refrain. Je cite le dernier paragraphe du prologue dans sa totalité. Mais je propose une transcription (en italiques) qui met en relief l'alternance entre soliste et chœur ; elle organise implicitement l'écriture des dernières lignes.

> Les enfants dansent aussi, en rentrant de l'école dans la chaleur de l'après-midi lorsque le soleil a bien rôti les châteaux de crottes de chiens, si bien que les vapeurs s'élèvent comme un encens propre à ces rues. Ils dansent, sautent, chantent les calypsos dont ils savent déjà les paroles par cœur ; les petites filles font tourbillonner les pans de leur jupe, elles ondulent de la taille, elles rient et leur rire s'éparpille comme des coquillages dans la chair dure de la montagne.
>
> *Dansons*
> *Le calypso, c'est la danse*
>
> *Dansons*
>
> *Si les paroles pleurent la mort d'un voisin*
> *La musique force à danser*
> *Si le chant raconte les ennuis d'un frère*
> *La musique convie à la danse*
>
> *Dansons*
>
> *Pour les malheurs*
>
> *Dansons*
>
> *Si nous vivons l'enfer,*
>
> *Dansons*
>
> *Et si le gouverneur s'en moque*
>
> *Dansons*
>
> *Ta femme te prend ton argent*
> *Et s'enfuit avec un autre homme*
> *Danse*

Danse

Dansons, dansons
C'est en chantant que tu te garderas du diable
La danse est un charme qui anéantit le pouvoir du diable
Danse

Dansons ! Dansons !
(Voir Lovelace 1984, p. 8–9, ma transcription)

4. Conclusion

La question du statut de ces œuvres ne manque pas d'interroger. Comment les lire, de quel point de vue ? Quel est le rapport de ces œuvres à l'émergence d'une construction identitaire locale ou régionale (Stefano Harney 2006) ? Que recouvre l'expression « littérature caribéenne anglophone » (Dillon Brown 2014) ? Fait-elle partie de la « littérature anglaise » ou des « littératures en langue anglaise » ? Telle est la question que soulève Robert Young (2014). Ces interrogations ouvertes dissimulent la problématique profonde de ces textes : celle du rapport de ces écrivains (anglophones) à l'institution littéraire. Cette problématique est indissociable de leur rapport à la situation coloniale et à l'expérience vécue qu'ils ont faite des contextes politiques, sociaux, économiques hérités de cette situation.

La réflexivité critique des écrivains caribéens se traduit habituellement sous la forme d'essais, de conférences, de réminiscences. La tonalité réflexive surgit parfois thématisée dans le cadre propre de la fiction. « Au diable Jane Austen », lance Mr. Blackwhite, l'un des personnages d'une nouvelle de Naipaul publiée en 1965, *A Flag on the Island* (Naipaul 1971, p. 198). « Ni anglais, ni français », argumente de surcroît ce romancier fictif : il lui faut écrire en créole, langue qui est son « bien », sur des thèmes proches et familiers. Le court essai écrit en 1964, intitulé *Jasmine* et édité dans *Literary Occasions* (Naipaul 2003), propose un point de vue moins militant. Mais il rend compte d'un même sentiment d'aliénation ; un inconfort ressenti dès les années de lycée dans le souvenir que Naipaul garde de sa rencontre avec la littérature anglaise qui lui était enseignée au Queen's Royal College de Port of Spain.

Les constructions narratives des romans qui ont retenu notre attention mettent au jour le souci dialogique de leurs auteurs. Il s'agit de restituer une pluralité de voix (*voices*), singulières ou collectives, et leurs points de vue (*stances*). La littérature caribéenne anglophone rappelle ainsi qu'on ne peut dissocier le langage et ses usages de leurs composantes sociales et historiques. Dans cette perspective, la contextualisation du calypso dans le roman, par le biais de citations (Naipaul) ou comme constituant d'un chronotope narratif (Lovelace), met en lumière l'attention portée à

l'un des genres discursifs les plus remarquables, non seulement à Trinidad mais dans les Caraïbes, comme aux situations sociales de ceux qui en ont fait leur « bien commun ».

Le calypso est un genre de discours éminemment dialogique : voix des gens ordinaires énoncée(s) sous le masque du chanteur. Les compositions agrègent les multiples façons populaires de dire et la truculence des rhétoriques du quotidien ; leurs tonalités empruntent parfois aux styles des jeux de langage carnavalesques. Leur construction rythmique, dans l'alternance entre strophe et refrain (une stylisation de l'échange entre chanteur et chœur), implique répétitions, allitérations, procédés de versification, qui exhibent la dimension poétique de la composition. En soulignant par réfraction les qualités des rhétoriques populaires, la poétique du calypso[13] est particulièrement apte à traduire avec force la liberté de pensée des écrivains caribéens, leur esprit de rébellion et de justice dès lors qu'ils font le choix d'insérer cette forme dans leurs narrations (Masquelier 2015). Certaines des transcriptions de cet article rappellent par ailleurs la part d'oralité de l'écriture : oralité partielle ou amputée à l'écrit, mais dont les traces sont présentes dans l'implicite des mots choisis et le rythme des constructions qui les portent (Hymes 1981).

Références

Abrahams, Roger, *The Man-of-Words in the West Indies, Performance and the Emergence of Creole*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1983.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

Brown, Dillon, « L'Institution de la littérature caribéenne anglophone », [Tr. Fr. d'Hélène Quiniou] in : Joubert, Claire (dir.), *Le Postcolonial comparé. Anglophonie, francophonie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Littérature Hors Frontière », 2014, p. 151–176.

Buzelin, Hélène, « A socio-historical perspective on French translations of West Indian fiction », *Journal of West Indian Literature*, n° 13, 2005, p. 80–118.

De Boissière, Ralph, *Crown Jewel*, London, Allison & Busby Ltd., 1981 [1952, Melbourne, by Australian Book Society].

De Boissière, Ralph, « The rise of the Beacon Group », *Journal of West Indian Literature*, n° 8.2, 2001, p. 8–17.

[13] Pour un exemple d'étude sémiotique à propos d'une performance scénique d'un calypso politique, voir Masquelier (2012).

Grant, Jane, « A critical introduction », in : Selvon, Sam, *Ways of Sunlight*, London, Longman, 1987, p. v–xxx.
Harney, Stefano, *Nationalism and Identity, Culture and the Imagination in a Caribbean Diaspora*, Kingston, The University of the West Indies Press, 1996.
Hymes, Dell, *In Vain I Tried to Tell You. Essays in Native American Ethnopoetics*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981.
Levy, Michèle, « Introduction », in : Mendes, Alfred H., *The Man Who Ran Away, and Other Stories of Trinidad in the 1920s and 1930s*, Kingston, The University of the West Indies Press, 2006, p. xi-xxvi.
Lovelace, Earl, *The Dragon Can't Dance*, London, Andre Deutsch Ltd., 1979.
Lovelace, Earl, *La danse du dragon*, traduit de l'anglais par Hélène Devaux, Paris, Hatier, 1984.
Lovelace, Earl, *Growing in the Dark, Selected Essays*, [edited by Funso Aiyejina], San Juan, Trinidad, Lexicon Trinidad Ltd., 2003.
Lovelace, Earl, *Is Just a Movie*, London, Faber & Faber Ltd., 2011.
Masquelier, Bertrand, « Poétique de l'interlocution, les paroles chantées sur scène d'un calypso politique », in : Douay, Catherine et Daniel Roulland (dir.), *L'interlocution comme paramètre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 95–110.
Masquelier, Bertrand, « Les mots d'autrui, leur mise en texte, leurs publics », *Cahiers de Littérature Orale*, n° 77–78, 2015, p. 195–224.
Naipaul, Vidiadhar, *Miguel Street*, London, Andre Deutsch Ltd., 1959, [omnibus Picador edition, 2002].
Naipaul, Vidiadhar, *A House for Mr. Biswas*, London, Andre Deutsch Ltd., 1961.
Naipaul, Vidiadhar, *The Middle Passage, The Caribbean Revisited*, London, Andre Deutsch Ltd., 1962.
Naipaul, Vidiadhar, *Un drapeau sur l'île*, traduit de l'anglais par Pauline Verdun, Paris, Gallimard, 1971.
Naipaul, Vidiadhar, *La traversée du milieu*, Paris, Plon, 1994.
Naipaul, Vidiadhar, *Literary Occasions*, New York, Alfred A. Knopf, 2003.
Ogunlade, Nandi, *The Progress of Winsford Devine, A Collection of Caribbean Lyrics*, [compiled by Jamil Asinia], New York, Mayaro Imprint, 2006.
Regis, Louis, *The Political Calypso, True Opposition in Trinidad and Tobago 1962–1987*, Gainesville, University Press of Florida, 1999.
Rohlehr, Gordon, *Calypso and Society in Pre-independence Trinidad*, Trinidad, Lexington Trinidad, 1990.
Selvon, Sam, *The Lonely Londoners*, London, Alan Wingate, 1956.
Selvon, Sam, *Ways of Sunlight*, London, MacGibbon & Kee, 1957.

Warner, Keith, *Kaiso, the Trinidad Calypso*, Pueblo, Colorado, Passeggiata Press, 1999.

Warner-Lewis, Maureen, *Guinea's Other Suns, The African Dynamic in Trinidad Culture*, Dover, Massachusetts, The Majority Press, 1991.

Winer, Lise, *Badjohns, Bhaaji and Banknote Blue, Essays on the Social History of Language in Trinidad and Tobago*, St Augustine, Trinidad and Tobago, The University of the West Indies Press, 2007.

Young, Robert, « Littérature anglaise ou littératures en langue anglaise » [Tr. Fr. d'Hélène Quiniou], in : Joubert, Claire (dir.), *Le Postcolonial comparé. Anglophonie, francophonie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Littérature Hors Frontière », 2014, p. 43–60.

SARAH GRÖNING

La poétique de résistance dans l'œuvre tardive d'Édouard Glissant

1. Introduction

« [A]ujourd'hui il n'y a plus de poète ni de romancier, il y a des poétiques. »[1] Cette constatation d'Édouard Glissant met en relief la mission poétique que l'auteur et philosophe martiniquais a poursuivie pendant toute sa vie. Dès le début de sa carrière d'écrivain, Glissant a cherché à se libérer de tout impératif culturel, esthétique et canonique en inventant et construisant une poétique de résistance caractérisée par l'oscillation permanente entre imitation, déconstruction et même annihilation des modèles européens, africains et américains établis.

Quoique l'œuvre entière de Glissant soit généralement perçue comme fortement poétique et poétisante, le champ de sa pensée s'élargit au fil du temps. Tandis que les premiers romans visent à raconter la « non-histoire » de la Martinique, l'espace romanesque de l'œuvre tardive de Glissant s'ouvre au monde entier – ou, pour reprendre ses propres termes : au *tout-monde*[2] – ce qui va de pair avec l'élargissement de sa théorie culturelle et métahistorique.[3] Dans ses deux derniers romans, *Sartorius : le roman des Batoutos* (1999) et *Ormerod* (2003),[4] Glissant raconte l'histoire des Batoutos sous forme d'une « fable moderne de la non-

---

1 Glissant, Édouard, « Solitaire et solidaire », in : Le Bris, Michel et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 77–86 (p. 83).

2 Le concept de *tout-monde* est au centre de la théorie culturelle glissantienne. Il se réfère à un état qu'on peut décrire comme à la fois historique et utopique parce qu'il met l'accent sur le caractère transitoire et dynamique de l'existence humaine. Chez Glissant, ce concept est décrit à maintes occasions dans ses textes critiques – *La Poétique de la Relation*, *Introduction à une poétique du divers* (1996) et *Traité du Tout-monde* (1997) – et illustré dans ses romans – *Le Quatrième siècle* (1964), *La Case du commandeur*, *Tout-monde*, *Sartorius* (1999) et *Ormerod* (2003).

3 Pour une analyse détaillée des différences entre *Le Discours antillais* (1981) d'un côté, et de *La Poétique de la Relation*, *Introduction à une poétique du divers* (1996) et *Traité du Tout-monde* (1997) de l'autre côté, voir Britton, Celia, « Transnational Languages in Glissant's 'Tout-monde' », in : Gallagher, Mary (ed.), *World Writing : Poetics, Ethics, Globalization*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, p. 62–85.

4 Les références ultérieures à ces deux œuvres seront indiquées par SB pour *Sartorius : le roman des Batoutos* et par O pour *Ormerod*, suivis du numéro de page.

domination ».[5] Dans un entretien, il déclare que « les Batoutos incarnent un peuple qui n'a pas la prétention de s'ériger en modèle et qui va dans le monde non pas pour le posséder mais pour vivre ensemble avec les autres [...]. »[6] L'histoire des Batoutos est donc conçue comme contre-projet d'un mythe fondateur ; c'est un peuple qui a « une origine, mais une origine qui n'est pas essentialiste » et dont l'invention esquisse « un imaginaire nouveau dans notre manière de fréquenter le monde, ses divagations, ses errances et ses massacres. »[7] Dans *Ormerod*, il est précisé : « Les Batoutos ne flattent aucun débordement d'héroïsme ou de légende, ils n'habitent pas les cavernes des nuages, ils ne martyrisent pas leurs dieux. » (O, p. 255) Pour Glissant, les sociétés modernes ont

> besoin d'un peuple de ce genre qui ne veut pas être un peuple conquérant, ni un peuple impérialiste et qui, par conséquent, nous protège contre les tentations de nous rendre trop visibles en imposant à d'autres peuples nos valeurs, nos manières d'être.[8]

La création des Batoutos fut donc un acte d'engagement tout à la fois politique, culturel et esthétique. Leur histoire est plus qu'une simple fable, ou qu'un anti-mythe ; elle représente, comme le constate Marine Piriou,

> une totalité tourbillonnante composée notamment d'une multitude de télescopages spatio-temporels, de récits historiques, de réflexions philosophiques, de dialogues directs avec le lecteur, sans oublier un entremêlement d'« éléments-ciments » telles que la fiction et l'art poétique.[9]

Nous allons voir comment s'affirme dans ces œuvres la volonté de Glissant de conquérir un espace de liberté sans limite permettant d'exprimer la spécificité et la totalité créole-mondiale. Celle-ci est le produit d'un « désiré historique »,[10] c'est-à-dire une sorte de « nostalgie réfléchie »[11] qui a

---

5 Glissant, Édouard et Tirthankar Chanda, « La Créolisation culturelle du monde : Entretien avec Édouard Glissant », *Label France*, n° 38, 2000 [en ligne, consulté le 23/11/2016] : <http://archive.li/fcwpz>.

6 *Ibid*.

7 Glissant, Édouard, Héric Libong et Boniface Mongo-Mboussa, « Un Peuple invisible pour sauver le monde réel. Entretien avec Édouard Glissant », *Africultures* [en ligne, consulté le 21/09/2016] : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=1071>.

8 Glissant et Chanda, *op. cit*., s.p.

9 Piriou, Marine, « *Ormerod*, l'inclassable », *La Plume francophone* [en ligne, consulté le 21/09/2016] : <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-10429293.html>.

10 Glissant, Édouard, *Le Discours antillais* [1981], Paris, Gallimard, 1997, p. 255.

11 Le concept de « nostalgie réfléchie » est dérivé de la notion *historical nostalgia*, introduite par le théoricien de l'histoire néerlandais Frank Ankersmit. Pour une analyse comparative des concepts métahistoriques et métahistoriographiques de

pleinement conscience du hiatus entre passé et présent. Il en résulte une poétique de résistance qui demande d'abandonner tout essai de reconstruction historiographique du passé et d'expérimenter d'autres modes de connaissance historique. Ainsi Glissant crée-t-il dans son œuvre tardive une sorte de « chaoslogie »[12] transculturelle et intertextuelle qui vise à (re)construire, réviser ou compléter les identités fragmentées.

La poétique de résistance de Glissant s'enracine donc dans une conviction postcolonialiste[13] qui conteste les centralités spatiales, axiologiques, historiques ou génériques à tous les niveaux narratifs du texte. À leur place s'installe un ensemble de réalités passées et présentes de la région caribéenne : géographie étendue, histoire inachevée, politique ambiguë, mémoire fragmentée, avec la valeur ajoutée de ses représentations poétiques polyvalentes. Cet enjeu rhizomatique de connaissances, méconnaissances et inconnaissances favorise, pour le dire dans les termes de Glissant,

---

Glissant et d'Ankersmit, voir Gröning, Sarah, *Historiopoeten. Formen literarischer Geschichtsschreibung im französischen Roman der Karibik*, Berlin *et al.*, Peter Lang, 2016 ; Gröning, Sarah, « Philosophies historiopoétiques transatlantiques – Paul Ricœur, Édouard Glissant, Frank Ankersmit », in : Moura, Jean-Marc, Jean-Claude Laborie et Silvie Parizet (dir.), *Actes du colloque « Vers une histoire littéraire transatlantique »*, à paraître.

12 Le temps n'est plus une catégorie valable pour Glissant : « L'entassement et l'accumulation, qui sortent la parole de sa ligne. Le retour et la répétition, qui ne rusent pas avec le signifié. Les rythmes de l'assonance, qui tissent la mémoire d'alentour » (*Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 114). Glissant suit ici l'argumentation de James Gleick, qui a décrit la théorie du chaos comme la troisième rupture de paradigmes dans l'histoire des sciences. Pour lui, le développement de la théorie du chaos a mis fin aux « sciences classiques » (voir Gleick, James, *Chaos : Making a New Science* [1988], London *et al.*, Vintage, 1998).

13 Le terme de postcolonialisme a été problématisé par beaucoup de chercheurs en études francophones et anglophones comme par exemple Richard Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin (1989), Stuart Hall (1996), Chris Bongie (1998) et Kathleen Gyssels (2007). Selon eux, les cultures et littératures postcoloniales ne doivent pas être définies par rapport à une époque (« après le colonialisme ») parce qu'ainsi le terme serait affecté d'une image réductrice de l'Histoire en tant que produit d'agents eurocentristes qui ignorent les contextes résultant des relations dynamiques entre anciens colonisateurs et anciens colonisés (voir Gyssels, Kathleen, « Les crises du "postcolonial" ? Pour une approche comparative », *Revue internationale de politique comparée*, n° 14, 2007, p. 151–164, ici p. 151). Néanmoins, il n'est pas possible d'éviter le concept de postcolonial si l'on veut promouvoir une discussion contextualisée de toutes les formes d'expression culturelle produites dans les anciennes colonies européennes ou par les acteurs originaires de ces régions (*ibid.*, p. 154). Par conséquent, nous utilisons le terme d'une façon neutre pour nous référer aux littératures et cultures qui sont d'une manière ou d'une autre issues du colonialisme européen.

> la conception du monde sans axe et sans visée, avec seulement l'idée de la prolifération tourbillonnante, nécessaire et irrépressible, de tous ces contacts, de tous ces changements, de tous ces échanges.[14]

Il s'agit donc de développer une méta-connaissance de l'existence individuelle et de ses interdépendances et interférences avec les existences globales.

2. La trilogie des Batoutos : interdiscursivité et poétique de résistance

Afin de circonscrire le projet d'élaboration d'une poétique de résistance dans l'œuvre tardive de Glissant, il convient d'examiner de près les choix linguistiques, sémantiques et métaphoriques sur lesquels repose l'invention du peuple des Batoutos. La genèse des Batoutos échappe à toute détermination géographique, historique et idéologique au profit d'une poétisation hyperbolique de ce qui pourrait être nommé 'le vécu'. L'illustration la plus dense de cette poétisation est donnée dans le récit « Batoutos » (1999) qui annonce et résume les romans *Sartorius* (1999) et *Ormerod* (2003).[15] Ce court récit convoque, en quelques lignes seulement, tout un univers de géographie, d'histoire, de littérature et de culture mondiale qui inclut et dépasse celui dépeint dans les deux romans suivants : des espaces géographiques comme les Pyrénées, des espaces politiques et nationaux comme l'Espagne, la Chine, Cuba, la Martinique, le Sénégal ou le Québec, des espaces historiques comme « les pays bantous et ashantis et anglais et portugais et hollandais », des personnages romanesques historiques comme le prince Tupac Amaru, Jean Malaurie, le duc de Sesa et Marie-Josèphe Angélique, des écrivains et leurs personnages comme Miguel de Cervantès et Don Quichotte, Alexandre Pouchkine, Alexandre Dumas et Gaston Miron, et des espaces allégoriques comme la tempête, la brume, le feu et les cendres. Cette énumération va largement au-delà de ce qu'on appelle habituellement « intertextualité ». Les Batoutos se retrouvent ici et là, partout et toujours, sans respect pour les distinctions établies par rapport aux époques historiques, aux aires

---

[14] Glissant, Édouard, « À propos de *Tout-monde*, Entretien avec Ralph Ludwig », Marie-Galante, 17/08/1994, non publié, cité d'après Ludwig, Ralph et Dorothee Rösberg, « *Tout-Monde* : Kommunikations- und gesellschaftstheoretische Modelle zwischen "alten" und "neuen" Räumen ? », in : Ludwig, Ralph et Dorothee Rösberg (Hrsg.), *Tout-Monde : Interkulturalität, Hybridisierung, Kreolisierung, Kommunikations- und gesellschaftstheoretische Modelle zwischen "alten" und "neuen" Räumen*, Frankfurt/Main *et al.*, Peter Lang, 2010, p. 9–30 (p. 10).

[15] En effet, le court récit intitulé « Batoutos » a été intégré dans *Sartorius*, entièrement.

géopolitiques ou socioculturelles, et aux classifications génériques et canoniques.

La création des Batoutos accélère donc l'harmonisation de dichotomies jadis insurmontables et mène ainsi à une sorte d'implosion des concepts d'espace, de temps et de sémantique au profit d'une explosion de la valeur poétique du vécu : « les paysages entrent en collision ; les époques s'entrechoquent ; tout est brassé et tout se mélange ; tout se rassemble et tout se diffracte. »[16]

2.1 Éclatement métaphorique : transculturalité et non-situation des Batoutos

Les premières catégories qui se voient bouleversées chez les Batoutos sont celles des espaces géographiques et historiques. Dans *Sartorius*, ils habitent les « temps du pays d'avant et temps du passage, temps des plantations et temps de la colonisation toute moderne et technique » (SB, p. 61). Ces époques renvoient au temps indéfini et mythologique de l'émergence de ce peuple autour du Ve siècle av. J.C. (Glissant, SB, p. 23 *sq.*, 58 *sq.*, 99 *sq.*, 124 *sq.*, 178 *sq.*), au XVIIe siècle marqué par le commencement de la Traite transatlantique et le départ d'Odono pour les Antilles (SB, p. 49, 90 *sq.*, 107, 111 *sq.*, 127 *sq.*), au XIXe siècle (SB, p. 138 *sq.*, 203 *sq.*, 257 *sq.*), à la Seconde Guerre mondiale (SB, p. 151 *sq.*, 299 *sq.*), à l'époque des indépendances aux Amériques et en Afrique (SB, p. 235 *sq.*), et enfin au présent (SB, p. 162 *sq.*, 273 *sq.*, 289 *sq.*, 311 *sq.*).[17]

Dans *Ormerod*, le récit couvre plusieurs espaces-temps qui n'ont à première vue rien en commun et ne sont pas reliés entre eux. Deux d'entre eux sont révélés par les deux prétextes : il s'agit d'une part de l'île de Sainte-Lucie au XVIIIe siècle, avec le personnage (historique ou fictif) de Flore Gaillard, d'autre part de La Grenade à l'époque de l'insurrection communiste dirigée par Bernard Coard en 1983. D'autres parties du roman se déroulent à la Martinique – dans les années 1940, c'est-à-dire à l'époque du régime de Vichy sous l'Amiral Robert, et vers la fin du deuxième millénaire.

Une localisation précise des Batoutos est donc impossible. La catégorie la plus instable dans leur histoire est toutefois celle de l'origine, qui se voit diffractée en une « folle diversité de fleuves temporels […] qui s'accordent et se contrarient » (SB, p. 35). Tandis que les protagonistes

---

16 Sultan, Patrick, « Une esthétique du tourbillon » [2003], *La Quinzaine littéraire,* 851, 2003, p. 5–6 [en ligne, consulté le 09/09/2014] : <http://laquinzaine.wordpress.com/2011/02/07/edouardglissant-ormerod/>.

17 Cette liste de références est empruntée à Schulz, Bastienne, *Die Karibik zwischen* enracinement *und* errance, Berlin, Walter Frey, 2014, p. 282.

des premiers romans de Glissant étaient dotés d'une origine historique et d'une localisation géographique reliées au monde réel, les Batoutos disposent d'une paradoxale « non-origine » démultipliée : leurs époques « n'engendrent pas de lignée » et « n'honorent en rien les filiations et les générations » (O, p. 68). Cette « non-origine » explicite est le résultat d'une accumulation de lieux d'origine possibles qui traversent aussi bien les espaces géographiques que les temps historiques et présents. Elle implique des références tant au continent africain (de l'époque coloniale et de l'époque actuelle) qu'aux espaces européens, asiatiques et américains du passé et du présent.

Dans *Sartorius*, l'origine des Batoutos est située dans « une région de l'Afrique suffisamment centrale pour être indéterminée » (SB, p. 15). Selon Helke Kuhn et Natascha Ueckmann, le mot « Batouto » rappelle les noms de plusieurs peuples africains comme les Bantu, les Bahutu, les Batwa ou bien les Batutsi,[18] implantés dans différentes régions de l'Afrique subsaharienne. Enrica Restori mentionne quant à elle les « sonorités onomatopéiques, évoquant la monotonie du tam-tam »,[19] instrument cérémoniel chez beaucoup de peuples africains. Le lieu d'origine est ensuite précisé comme « Onkolo » ou « Onkoloo », « selon que vous l'estimez au masculin ou au féminin » (SB, p. 51). Le mot « eau » et la lettre « o » étant liés par homophonie, la répétition onomatopéique de la lettre « o » pointe une connexion étroite du peuple des Batoutos avec l'eau.[20] Cette synthèse symbolique de plusieurs peuples africains, corrélée à l'évocation métaphorique de l'eau, renvoie à première vue à la Traite transatlantique et, par là, au déracinement de millions d'individus africains d'origines ethniques diverses réimplantés par la suite sur le sol des Amériques.

Cette interprétation est appuyée par le fait que le préfixe « ba- » de « Batouto » est un marqueur du pluriel dans les langues bantoues,[21] et le radical « tout(o) » probablement dérivé du mot français « tout ».[22] Dans la combinaison de « l'origine africaine » et de « l'emportement français » réside une allégorie assez facilement reconnaissable. Cette association est encore renforcée par d'autres transcriptions possibles du mot « Batoutos » : celui-ci est homophone, d'une part, avec les syntagmes « bat tout os » ou encore « bat tout eau », faisant ainsi référence à la violence subie

---

18 Voir Kuhn, Heike, *Rhizome, Verzweigungen, Fraktale*, *op. cit.*, p. 288, et Ueckmann, Natascha, « "Une vision prophétique du passé" : le diptyque *Le Roman des Batoutos* d'Édouard Glissant », in : Gómez, Liliana et Gesine Müller (eds.), *Relaciones caribeñas, Entrecruzamientos de dos siglos, Relations caribéennes, Entrecroisements de deux siècles*, Frankfurt/Main etc., Peter Lang, 2011, p. 255–267 (p. 260).

19 Restori, Enrica, « Le récit empoisonné. Les romans glissantiens entre allégorie et rhizome », *Francofonia*, n° 63, 2012, p. 37–57 (p. 39).

20 Ueckmann, « "Une vision prophétique du passé" », *op. cit.*, p. 261.

21 Voir Kuhn, *Rhizome, Verzweigungen, Fraktale*, *op. cit.*, p. 288.

22 *Ibid.*

lors de la Traite et du passage du milieu,[23] d'autre part avec le mot italien « battuto »[24] qui signifie « battu », ce qui renverrait également à la Traite des esclaves par les colonisateurs européens.

Malgré les nombreuses références qui suggèrent une origine des Batoutos dans l'Afrique historique de l'époque du colonialisme européen, les textes contiennent aussi des éléments permettant de localiser leur origine dans le monde moderne. Ainsi le premier des Batoutos à avoir quitté le continent africain, Odono, est-il évoqué en tant que fils de Marie Celat, qui est un personnage du XXe siècle. En outre, le dédoublement de la notion de pluralisme qui réside dans le mot « Batouto » d'un côté, et la multiplication illimitée de membres de ce peuple à la base du signifiant « Odono », qui génère une multitude de signifiés tels que « Oko, Onkolo/o, Odono/o, Okombo, Onoko, Mahinondoo, Batouto/o, etc. »,[25] d'un autre côté, transforment l'origine putative des Batoutos en utopie, c'est-à-dire, dans la pensée glissantienne, en un état ou une situation qui complète le présent à travers l'accumulation d'autres variations probables de celui-ci.[26]

Comme nous l'avons déjà dit, Glissant avait l'intention de pointer dans ces textes l'impossibilité d'un mythe fondateur. Il établit le lien avec le monde actuel en faisant « intervenir des personnes qui existent dans [s]on entourage, des amis, des gens qu['il a] rencontrés et fréquentés » : *Sartorius* renvoie ainsi à Joachim Sartorius, secrétaire-général des Instituts Goethe (1996–2000) et trésorier du Parlement International des Écrivains, et *Ormerod* à Beverley Ormerod, écrivaine d'origine jamaïcaine et chercheuse en littérature caribéenne francophone à l'University of Western Australia.

Un autre moyen de démultiplier l'origine des Batoutos consiste à doter les protagonistes de noms parlants. Celui d'Apocal, le protagoniste du roman *Ormerod* – « archéologue », « conservateur en chef de l'esprit » et « gardien » (O, p. 352) – renvoie ainsi de plusieurs façons à l'idée d'une « non-origine » : d'une part, il semble être un dérivé d'« apocalypse », qui

---

23 Restori, « Le récit empoisonné », *op. cit.*, p. 39.

24 Dash, Michael J., « Postcolonial eccentricities. Francophone Caribbean literature and the *fin de siècle* », in : Aub-Buscher, Gertrud et Beverley Ormerod Noakes (eds) : *The Francophone Caribbean Today* : *Literature, Language, Culture*, Barbados *et al.*, University of the West Indies Press, 2003, p. 33–44 (p. 42).

25 Ueckmann, Natascha, *Ästhetik des Chaos in der Karibik*, Bielefeld, Transcript, 2014, p. 397.

26 Une citation de Deleuze et Guattari (Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 14), donnée dans *Sartorius*, illustre le concept d'utopie chez Glissant : « La santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple. On n'écrit pas avec ses souvenirs, à moins d'en faire l'origine ou la destination collectives d'un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et reniements. » (SB, p. 11).

signifie à la fois révélation et fin du monde ; d'autre part, comme le constate Bastienne Schulz, il est presque homophone à « afocal », terme de physique qui désigne un système optique de vergence nulle permettant de conjuguer un objet à l'infini ;[27] enfin, il évoque confusément l'expression créole « *foukan* », qu'on peut traduire par *foutre le camp*[28] et qui désigne un mouvement de départ sans destination précise. Les espaces physique, mythique et linguistique sont donc combinés pour amplifier l'ambivalence des Batoutos.

De même qu'il est impossible de situer les Batoutos dans l'espace et le temps, toute tentative de leur attribuer une filiation, qu'elle soit culturelle, mythique ou linguistique, est également vouée à l'échec. Le premier des Batoutos, Oko, a créé le « kwamé d'Oko » (SB, p. 70) pour nommer son peuple, mais ce signe est aussi ambivalent que le nom « Batouto » lui-même. Selon Helke Kuhn, le apparaît comme un signe originel se prêtant à une multitude d'associations symboliques et iconographiques.[29] D'abord, il rappelle les graphes grec « α » et copte « ⲁ », associés respectivement au donné numérique 1 et à la signification métaphorique du début. Ensuite, il est dans sa forme presque identique au graphe phénicien , ce qui ajoute le Moyen-Orient à la liste des origines des Batoutos. De plus, ce graphe phénicien désigne la tête d'un taureau, renvoyant par là à plusieurs mythologies du monde : la mythologie grecque (enlèvement d'Europe, fille d'Agénor), la mythologie égyptienne (un des douze animaux sacrés), la mythologie hindouiste (gardien et monture fidèle de Shiva) et la mythologie sumérienne (épopée de Gilgamesh), pour ne nommer que les plus connues. En conséquence, le « kwamé d'Oko » n'est nullement réservé aux Batoutos, mais indique l'origine démultipliée de ce peuple. Ce constat est corroboré par la symbolique de l'infini également attachée à ce signe : les trois lignes se croisent en une répétition infinie, tout comme le cercle dans la lettre « o » ou le nombre « 0 » ou encore le signe mathématique « ∞ ». Elles ne connaissent ni début ni fin, ne désignent donc ni l'être ni le néant. Enfin, la forme ronde de la lettre « o » et du nombre « 0 » évoque le symbole de l'Ourouboros – ce serpent mythique qui mange sa propre queue et représente ainsi début et fin en même temps.[30]

---

27 Schulz, *Die Karibik*, *op. cit*., p. 309.

28 *Ibid*.

29 Kuhn, *Rhizome, Verzweigungen, Fraktale*, *op. cit*., p. 283.

30 L'Ouroboro est un être fabuleux qui apparaît pour la première fois dans la mythologie égyptienne. Il est dépeint comme un serpent qui mange sa propre queue, ce qui renvoie au cycle infini de vie et de mort. Voir Piankoff, Alexandre, *The Shrines of Tut-Ankh-Amon*, New York, Pantheon Books, 1955, tableau 48, et Hornung, Erik, *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1999, p. 38 et p. 77–78.

La négation d'une origine précise est finalement résumée dans la symbolique de l'eau, récurrente dans la trilogie des Batoutos. L'eau symbolise – en particulier dans le contexte judéo-chrétien – naissance et régénération, pureté, innocence et pardon. Mais elle signifie également – en particulier dans les contextes américain et caribéen – rupture, séparation, mort, oubli, inhumanité et désespoir. De ce point de vue aussi, la présence-absence des Batoutos à toutes les époques et dans tous les espaces du monde renvoie au champ métaphorique du cercle vertueux de vie et de mort, d'existence éternelle, d'infini : « toutes les fins de terre s'accordent, les commencements aussi » (O, p. 111).

L'étendue et l'arbitraire des références géographiques et historiques qu'on trouve dans *Sartorius* et *Ormerod* font donc échouer toute tentative de localiser le peuple des Batoutos. Pourtant, la perte de repères et l'errance temporelle et spatiale que cause ce chaos référentiel ouvre une nouvelle voie d'interprétation à la notion d'« origine ». Celle-ci n'est plus considérée comme un lieu fixe, mais se constitue à travers les relations que l'individu établit pendant sa vie. Le chaos et l'errance prennent la place de l'ordre et de la racine unique, permettant à l'individu de se situer en dehors de toute catégorisation restreinte :

> L'errant refuse l'édit universel, généralisant, qui résumait le monde en une évidence transparente, lui prétendant un sens et une finalité présupposés. Il plonge aux opacités de la part du monde à quoi il accède. […] La pensée de l'errance conçoit la totalité, mais renonce volontiers à la prétention de la sommer ou de la posséder.[31]

Cette liberté de mouvement physique et spirituelle est un des principes de la poétique de résistance. Au lieu de glorifier une quelconque origine à travers une historiographie nationale ou régionale, et au lieu de créer une contre-histoire à travers l'acte de re- ou commémoration collective, la mise en œuvre de la poétique de résistance permet à Glissant de dépasser la sphère du réel afin d'intégrer l'esthétique et le poétique comme points de repère pour l'identification individuelle et collective : « la pensée de l'errance est aussi bien pensée du relatif, qui est le relayé mais aussi le relaté. La pensée de l'errance est une poétique ».[32]

---

31 Glissant, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 33.

32 *Ibid.*, p. 31.

2.2 Éclatement poétique : la transtextualité de l'histoire des Batoutos

Le dépassement de la sphère du réel s'achève chez Glissant par une intégration du monde de la littérature et de la poésie. Celle-ci s'opère tout d'abord sous forme de références intertextuelles explicites, originaires de l'œuvre de Glissant et d'autres textes littéraires.

Le nom « Batoutos », dont nous avons déjà examiné les possibles significations, rappelle d'abord le titre d'un roman de René Maran, *Batouala. Véritable roman nègre* (1921).[33] Premier roman d'un auteur français noir à recevoir le prix Goncourt, *Batouala* représente symboliquement l'entrée de l'Africain sur la scène littéraire mondiale[34] – tout comme les Batoutos symbolisent, avec leur départ d'Afrique, l'entrée de l'Africain dans l'histoire mondiale.

Quant à la prépondérance de la lettre « o » dans les dénominations des Batoutos, et la façon de l'attacher aux noms modernes par une apostrophe, elle renvoie à l'écrivain guadeloupéen Jean-Louis Baghio'o. Contrairement à la référence au roman de René Maran, cette relation se fonde sur davantage qu'une assonance des titres et des dénominations. L'histoire des Batoutos présente en effet des parallèles manifestes avec le roman de Baghio'o *Le Flamboyant à fleurs bleues* (1973),[35] qui relate la saga des O'O, une « chronique de ceux que l'histoire officielle ne mentionne jamais ».[36] Selon Lauren Yoder, *Le Flamboyant à fleurs bleues* se caractérise par la quête d'un paradis, d'une origine mythique qui pourrait remplacer l'historiographie coloniale.[37] Le caractère mystique des O'O, qui s'exprime métaphoriquement dans le signe primordial de la lettre doublée, est donc comparable à celui du kwamé chez les Batoutos : « Le préfixe O'O, dual appel suprême, [est] plein de bruits stridents et évocateurs de la double pureté du ciel et de la mer » (FB, p. 37). Qui plus est, la figure d'un ancêtre fondateur, incarnée chez les Batoutos par le personnage d'Odono, est présente également dans le roman de Baghio'o. L'ancêtre des O'O est un corsaire (ou bien le légendaire « O'Mackandal », FB, p. 13), qui se voit accompagné d'une mystérieuse « négritte » (laquelle d'ailleurs réapparaît à

---

33 Voir Kuhn, *Rhizome, Verzweigungen, Fraktale*, *op. cit*., p. 288.

34 Dans l'avant-propos de l'édition de 1938, on peut lire : « L'attribution du prix fit scandale […] parce que, pour la première fois, il allait à un auteur nègre. » Maran, René, *Batouala* [1921], Paris, Albin Michel, 1938, p. 7.

35 Baghio'o, Jean-Louis, *Le Flamboyant à fleurs bleues*, Paris, Éditions caribéennes, 1973. Les références ultérieures à cette œuvre seront indiquées par FB, suivi du numéro de page.

36 Condé, Maryse, « Préface », in : Baghio'o, Jean-Louis, *Le Flamboyant à fleurs bleues*, Paris, Éditions caribéennes, 1973, p. 5–8 (p. 6).

37 Yoder, Lauren : « Mythmaking in the Caribbean : Jean-Louis Baghio'o and *Le Flamboyant à fleurs bleues*, *Callaloo*, n° 41, 1989, p. 667–679 (p. 668).

d'autres périodes de l'histoire du peuple des O'O). Ensemble, ils chassaient des navires négriers afin de libérer les esclaves et massacrer les colons (FB, p. 12). À noter aussi que les descendants de ce premier des O'O « déclenchaient des troubles et des révoltes à chaque ouragan » (FB, p. 19).

L'origine supposée des deux peuples remonte donc à l'époque coloniale quelque part entre l'Afrique et les Amériques. Pourtant, de la même façon que les Batoutos ne peuvent pas être localisés géographiquement et historiquement, les O'O échappent à la conscience chronologique occidentale. Des commentaires comme « Il est difficile de situer cette époque » (FB, p. 12) ou « Ces nègres ne s'imaginaient pas jouer un fragment de l'histoire du monde » (FB, p. 39) témoignent du même procédé de non-détermination. Et de même que l'origine des O'O n'est jamais révélée, la fin de ce peuple est marquée par la désagrégation de ses deux derniers représentants, Pampou et Choucoutoumou, qui se dissolvent dans le sable d'une plage et dans l'eau de la mer (FB, p. 231 *sq.*).

Tandis que la désignation « Batouto » s'ouvre vers une œuvre méconnue de la littérature antillaise, les romans *Sartorius* et *Ormerod* entretiennent des relations intertextuelles plus évidentes. *Sartorius* renvoie par son titre au roman *Sartoris* de William Faulkner, publié en 1929. La presque-identité des deux titres peut s'expliquer par analogie avec une donnée historique de l'histoire familiale de Faulkner : la modification du nom de son ancêtre Wilhelm Cuthbert Falkner par insertion de la lettre « u »[38] – Faulkner – rappelle l'altération du nom du protagoniste de Glissant, Wilhelm Sartorius, par suppression de la lettre « u » – Sartoris (SB, p. 269). En outre, dans les deux cas, les prénoms se voient anglicisés de « Wilhelm » en « William ».

Au-delà de cette relation manifeste entre Glissant et Faulkner, les deux auteurs et leurs œuvres sont aussi liés aux niveaux sémantique et métaphorique, dans la mesure où les noms « Sartorius » et « Sartoris » sont respectivement dérivés du mot latin « sartor » signifiant « raccommodeur » ou « ravaudeur », c'est-à-dire celui qui refait à partir d'un tissu endommagé quelque chose de presque nouveau en y ajoutant une pièce intacte pour camoufler les dégâts. Étant donné que les deux romans font chacun partie d'un réseau rhizomatique d'œuvres littéraires de leur auteur respectif, on peut en déduire que les multiples relations intertextuelles qu'ils entretiennent chacun avec les autres ont la même fonction qu'un renfort textile sur un vêtement déchiré – ils cachent les trous (du passé) et consolident les structures (du présent). Dans un entretien, Glissant précise que son esthétique littéraire ressemble d'une certaine manière à celle de Faulkner. Comme celui-ci, il s'approprie dans son écriture des élé-

---

38 Glissant, Édouard, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Gallimard, 1996, p. 52.

ments stylistiques tels que « accumulation, listage, redondances, entassements, révélations différées ».[39]

Le deuxième roman des Batoutos, *Ormerod*, ouvre également, à travers son titre, toute une chaîne de références intertextuelles. En premier lieu, il évoque l'épopée en vers *Omeros* (1990) de Derek Walcott,[40] écrivain explicitement désigné dans le roman comme « poète national de Sainte-Lucie » (O, p. 162). En outre, les deux textes littéraires reprennent et défont de manière similaire à la fois l'histoire officielle de l'archipel et les conventions poétiques classiques.[41] Enfin, le motif de l'errance et l'absence de volonté d'enracinement, prédominants dans *Ormerod*, sont également présents dans *Omeros* : d'une part sous la forme d'une traversée imaginée du protagoniste Achille en provenance de l'Afrique et en direction des Amériques, d'autre part à travers un discours éclaté entre narrateur et protagonistes.

À partir du lien d'*Ormerod* avec *Omeros*, le roman de Glissant entre aussi en relation avec Homère.[42] Cette association s'opère à plusieurs niveaux. D'abord, la quête d'identité historique du protagoniste d'*Ormerod*, Nestor Sourdefontaine, ressemble à l'odyssée des argonautes après leur victoire dans la bataille de Troie : tandis que les Argonautes traversent la Méditerranée afin de retourner dans leur ville natale, Nestor traverse la mer des Caraïbes dans le but de « retourner » à ses origines identitaires. Ensuite, Nestor est aussi le nom d'un des protagonistes de *L'Iliade* : dépeint comme un homme sage et puissant, il est souvent consulté par les combattants afin d'obtenir un avis stratégique, mais ses avis

---

39 Glissant et Chanda, « La Créolisation culturelle », *op. cit*.

40 Pour une analyse comparative des deux œuvres, voir Madou, Jean-Pol, « *Omeros/Ormerod*. L'épopée caribéenne chez Glissant et Walcott », in : Dussol, Vincent (dir.), *Elle s'étend, l'épopée. Relecture et ouverture du corpus épique. The Epic Expands. Rereading & Widening the Epic Corpus*, Bruxelles *et al*., Peter Lang, 2012, p. 255–264.

41 Comme le constate Cécile Chapon, il est par exemple probable que le livre offert par la jeune Gaëlla à son ami Jeremiah au cours d'un mariage entre un Martiniquais et une Sainte-Lucienne soit *Omeros* (O, p. 162). Voir Chapon, Cécile : « Retrouver l'histoire à travers l'épopée – ou s'en délester ? Communauté antillaise et prisme épique dans *Ormerod* d'Édouard Glissant et *Omeros* de Derek Walcott », in : Cazalas, Inès et Delphine Rumeau (dir.), *Épopées postcoloniales*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Littératures des Afriques », à paraître.

42 *Omeros* de Derek Walcott est souvent décrit comme une réécriture postmoderne et postcoloniale de l'*Odyssée* d'Homère. Pour une analyse comparative des deux œuvres, voir entre autres : Nayak, Srila, « Nothing in that other Kingdom : Fashioning a return to Africa in *Omeros* », *ariel : A Review of International English Literature*, n° 44.2–3, 2013, p. 1–28 ; Merten, Kai, *Antike Mythen – Mythos Antike : posthumanistische Antikerezeption in der englischsprachigen Lyrik der Gegenwart*, München, Fink, 2004 ; Lengeler, Rainer, *Derek Walcott : ein moderner Homer der Karibik*, Paderborn *et al*., Schöningh, 2005.

ne garantissent pas toujours la victoire. Ce motif trouve son écho dans les revers essuyés par le Nestor d'*Ormerod* dans sa quête d'identité. Enfin, le motif de l'odyssée est repris à travers le personnage d'Ulysse, neveu de Nestor Sourdefontaine, pour qui la vie dans le monde moderne ressemble à un voyage erratique à travers les temps et les lieux : « l'histoire n'est qu'un embrouillamini [*sic*] » (O, p. 126).

Le nom de ce personnage renvoie également à un quatrième intertexte : *Ulysses* de James Joyce – une réécriture de L'*Odyssée* d'Homère. Le protagoniste de Joyce est professeur d'histoire, ce qui évoque Nestor, l'historien autoproclamé des îles caribéennes. La structure d'*Ulysses* est du reste aussi chaotique que celle d'*Ormerod* dans la mesure où l'intrigue est souvent interrompue par des flux de conscience, une technique littéraire caractérisée entre autres par des sauts associatifs et une absence de ponctuation. Dans *Ormerod*, les lamentations d'Ulysse concernant le monde moderne apparaissent comme des tourbillons monologiques entre mots et phrases sans ponctuation.[43]

À la liste des intertextes directs d'*Ormerod*, il faut encore ajouter le roman *Omoo* (Om) de Herman Melville, publié en 1847.[44] L'autodésignation de l'auteur d'*Omoo* [= le narrateur autodiégétique de la préface] comme marin errant (« roving sailor », Om, p. ix) fait référence à la fois au motif de l'errance nautique de Nestor et à la structure d'un archipel (« wandering from one island to another », Om, p. ix). De plus, la double vocation de « marin et […] écrivain » (O, p. 288), qui domine *Omoo* dès le début, est reprise dans *Ormerod* à travers la création et l'interaction de plusieurs protagonistes : Nestor est l'« historien » et le « voyageur », Apocal est l'« archéologue » et le « gardien de la mémoire », Godby occupe le rôle du « poète » et Orestile celui du « marin » et « voyant du passé prophétique ». Dans l'ensemble des protagonistes d'*Ormerod* on retrouve les promesses de l'auteur d'*Omoo* de raconter une histoire vraie (« an earnest desire for truth », Om, p. ix), comprenant des faits historiques (« strict adherence to facts », Om, p. viii) et des anecdotes tirées de ses aventures personnelles (« a circumstantial history of adventures befalling the author », Om, p. vii). Enfin, la mer apparaît dans les deux romans comme un espace mouvementé qui permet et demande développement et altération sans que les individus puissent s'y dérober. Les protagonistes d'*Omoo* sont intimement liés à la mer, ce qui est une fois de plus exprimé par l'homophonie entre la lettre « o » redoublée dans

---

43 Voir Glissant, Édouard, « La Latinité des Amériques », *Cahiers des Amériques latines*, n° 42, 2003 [en ligne, consulté le 21/09/2016] : <http://cal.revues.org/383>, p. 123 *sq.*

44 Melville, Herman, *Omoo. A Narrative of Adventures in the South Seas*, London, John Murray, 1847. Les références ultérieures à cette oeuvre seront indiquées par Om, suivi du numéro de page.

le mot titulaire « Omoo » et son synonyme « Taboo kannakers » (Om, p. ix) utilisé par les indigènes.

L'accumulation de références intertextuelles issues de toutes les époques et de toutes les régions du monde montre que la poétique de résistance s'exprime chez Glissant non seulement à travers des mots et des noms, mais aussi au niveau de la stratégie narrative. Elle est d'abord l'expression d'un plaisir de création et d'une joie d'innovation, mais aussi d'un refus des conventions littéraires et des définitions canoniques. Il est impossible d'y identifier une direction de pensée, une idée centrale, un modèle d'écriture ou un autre moyen d'organisation. Au contraire, l'usage chaotique des différentes références intertextuelles est partie intégrante du développement d'une méta-connaissance de l'existence individuelle et de ses interdépendances et interférences avec les existences connectées.

3. Conclusion

L'analyse des multiples relations transculturelles et intertextuelles que présente l'œuvre tardive d'Édouard Glissant a permis de mettre au jour sa conviction d'élaborer une esthétique littéraire métapoétique et métahistorique. La surabondance de connexions transversales chaotiques qu'on y trouve suggère que la quête de mémoire – historique, culturelle, collective – ne peut se résoudre qu'à travers l'expression artistique et poétique.

Le monde que Glissant imagine pour le peuple des Batoutos conditionne son écriture et vice versa. Il met en évidence que

> [nous devons nous] accommoder de ce « toujours-imprévisible » qui ne [nous] laisse pas de répit mais exige, en même temps qu'une vigilance inquiète, un abandon confiant aux forces narratives aussi déchaînées et obscures soient-elles.[45]

L'idée du chaos, du désordre et de l'errance, exprimée par la diversité et aussi l'ambiguïté des relations interculturelles et intertextuelles, renvoie directement à l'idée de cet indéfinissable « flot d'images évoquées ou excitées »[46] qui subsiste d'une mémoire déchirée, raturée et largement effacée. À travers ses choix linguistiques, sémantiques et métaphoriques, Glissant tisse donc un réseau de relations multidimensionnelles qui doit être considéré comme une poétique de résistance contre les certitudes historiques et les restrictions canoniques. Il suggère ainsi que le stade ultime de la connaissance historique et identitaire serait d'essence poétique parce que seule une poétique de résistance réfléchie et réfléchissante peut « in-

---

45 Degras, Priska, *L'Obsession du nom dans le roman des Amériques*, Paris, Karthala, 2011, p. 209.

46 Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 266.

forme[r] [...] une connaissance, qui ne saurait être frappée de caducité ».[47] Pour Glissant, cette stratégie poétique permet de réancrer les contextes historique, géographique et socioculturel dans le présent parce qu'elle seule peut prendre en charge l'indicible de l'histoire coloniale et l'incompréhensible de la vie présente.[48] La poétique de résistance ouvre ici la voie à une nouvelle approche de l'histoire mondiale, figurée par le peuple des Batoutos : « L'éclat d'un peuple est d'arrimer la beauté de son lieu à la beauté de tout l'existant et de tous les lieux » (SB, p. 21).

---

47 Glissant, *Poétique*, *op. cit.*, p. 95.

48 Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 423.

KATRIEN LIEVOIS

Surconscience linguistique et ironie. Poétiques de la résistance de l'écrivain francophone au Maghreb et en Afrique subsaharienne

1. Introduction

L'importance de la réflexion sur la langue dans les littératures postcoloniales (Ashcroft, Griffiths et Tiffin 1989, p. 38–77) et francophones (Moura 1999, p. 71–108 ; Gauvin 2000) n'est plus à démontrer. Cette problématique a fait l'objet de très nombreuses analyses littéraires et (socio-)linguistiques et interroge avant tout la question de la langue d'écriture dans ses rapports avec celle de la domination et du pouvoir. La langue choisie par la marge littéraire surdéterminerait selon cette logique les formes et modalités de la résistance par rapport au centre. Si les questionnements autour du choix de la langue se sont avérés indubitablement essentiels dans le cadre des approches évoquées plus haut, cette thématique est peut-être devenue par la même occasion un pur poncif de ce type d'études. Certains auteurs francophones ont été parmi les premiers à se rendre compte à quel point ce qui était présenté comme *la douloureuse question de la langue* était devenue un lieu commun dans les analyses de leurs œuvres proposées par les spécialistes et ont continué à creuser cette question en adoptant un éthos ironique. Ils ont en effet thématisé cette problématique dans leur production littéraire en faisant appel à l'ironie, ainsi qu'à un certain nombre de pratiques qui lui sont proches : l'humour, la parodie, la satire, le grotesque...

Dans le but de développer cette idée, il convient avant tout de revenir sur la façon dont sont définis le plus volontiers la littérature et, partant, l'écrivain francophone, et plus particulièrement sur la place qu'occupe la question de la langue dans cette définition. Dans un deuxième temps, j'évoquerai les différents éthos qu'ont pu adopter quelques écrivains pour y réagir. Je montrerai comment certains auteurs magrébins (Driss Chraibi et Fouad Laroui) et subsahariens (Sony Labou Tansi, Ahmadou Kourouma et Alain Mabanckou) ont développé cette thématique dans leur œuvre de fiction en recourant avant tout à l'ironie.

2. La question de la légitimité

Le paradoxe sur lequel se fonde la définition la plus courante de la littérature francophone est bien connu : la France se positionne au centre de la francophonie linguistique, mais s'exclut de la francophonie littéraire. L'expression *littérature francophone* est le plus souvent utilisée pour désigner les textes écrits en français hors de la France métropolitaine. De nombreuses études (Beniamino 1999 ; Bessière et Moura 1999 ; Caitucoli 2004 ; Chaudenson 1991 ; Combe 2010 ; Têtu 1977) se sont cependant attachées à évaluer la pertinence de cette définition ainsi que de la distinction si souvent établie entre la littérature française et la/les littérature(s) francophone(s). Il convient dans ce cadre de garder à l'esprit tout d'abord que l'existence d'une francophonie littéraire n'a été reconnue qu'à partir de la deuxième moitié du XXe siècle et ensuite que « la définition de la notion même de "littérature francophone" en tant que champ d'études n'a cessé d'évoluer et n'est pas la même partout dans le monde » (Ndiaye, Ghalem, Satyre et Semujanga 2004, p. 6). Il s'avère de plus impossible de trouver dans les œuvres mêmes des critères décisifs pour appuyer la pertinence de l'opposition établie entre littérature française et littérature francophone.

Un élément de définition de la littérature francophone fréquemment évoqué concerne sa production en situation de contacts de langue et de culture : le texte francophone se caractériserait par des indices de ce multilinguisme multiculturel. Lise Gauvin a proposé dans ce contexte la notion de *surconscience linguistique* pour indiquer la problématique propre à chaque écrivain, mais exacerbée dans le cas des écrivains de la périphérie qui travaillent dans la langue du centre.

> Le commun dénominateur des littératures dites émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littératures dans des contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles – ou tout au moins concurrentielles – qu'entretiennent entre elles une ou plusieurs langues, donnent lieu à une surconscience dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons. [...] Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d'une littérature, son intégration/définition des codes et, enfin, toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire. (Gauvin 2003, p. 20)

Il me semble cependant que la *surconscience linguistique* n'est pas le seul fait de l'écrivain, mais concerne également la façon dont il est perçu par les autres. La notion se révèle utile pour étudier la production et la réception

de ces auteurs, car, selon le sociolinguiste Claude Caitucoli, « [c]e qui est décisif, c'est le regard porté sur [la littérature francophone] » (2004, p. 8). Il ajoute :

> Dire d'un écrivain qu'il est francophone, c'est dire qu'il rédige son œuvre ou une partie de son œuvre en français alors que cela ne va pas de soi : parce que le français n'est pas sa langue première, et/ou parce qu'il appartient à un espace plurilingue et pluriculturel plus ou moins exotique, et/ou parce que son public privilégié n'est pas principalement ou uniquement francophone ; et enfin, par voie de conséquence et de façon plus ou moins insidieuse, parce que sa légitimité de francographe n'est pas admise d'emblée. (Caitucoli 2004, p. 10)

3. La question de la langue

La *surconscience linguistique* de l'auteur francophone se double souvent de la *question de la langue* chez les lecteurs, critiques littéraires et universitaires.

> [P]ourquoi écrire en français ? Quel français écrire ? Face à ces questions, les attitudes des écrivains sont variables. [...] Il demeure que ces questions sont, aujourd'hui encore, systématiquement posées aux écrivains africains d'expression française alors qu'elles seraient saugrenues si elles étaient posées telles quelles à un écrivain « français ». (Caitucoli 2004, p. 12)

Par boutade, on pourrait aller jusqu'à dire que l'écrivain francophone est celui à qui l'on demande : « Pourquoi écrivez-vous en français ? » C'est une question à laquelle tous les auteurs francophones ont dû répondre, généralement maintes fois.

Les réponses variées à la question portant sur le choix de la langue française ont évidemment permis de mieux cerner la situation spécifique des auteurs francophones et les thématiques et constructions de leurs œuvres ; elles sont par conséquent intéressantes à analyser en détail. Ce qui m'intéressera toutefois dans le cadre de cette analyse, c'est l'éthos que choisissent ces écrivains pour réagir à l'interrogation concernant la langue d'écriture adoptée.

Dany Laferrière (né en 1953), qui a d'ailleurs écrit en 2008 un roman intitulé *Je suis un écrivain japonais*, répond à la question « Dans quelle langue écrivez-vous ? », que *Le Monde des Livres* lui a posée, avec l'ironie qui le caractérise :

> Si vous savez dans quelle langue vous écrivez, c'est que vous êtes tout sauf un écrivain. C'est croire que vous couper les veines vous permettra de mieux voir courir votre sang. (Laferrière 2010)

Certains, comme Kourouma (1927–2003), y répondent chaque fois avec la même bonne volonté :

> Le français est une langue plurielle. Nous, Africains anciennement colonisés, en avons hérité, mais nous devons y forger notre propre territoire pour réussir à exprimer nos sentiments, notre réalité. L'animisme ne peut pas être exprimé dans la langue d'un peuple foncièrement catholique et rationaliste. (Argand 2000)

En 1966, la décolonisation de l'Algérie à peine terminée, Kateb Yacine (1929–1989) plaçait encore cette question dans le cadre de la lutte politique contre l'ancien colonisateur :

> La francophonie est une machine politique néo-coloniale, qui ne fait que perpétuer notre aliénation, mais l'usage de la langue française ne signifie pas qu'on soit l'agent d'une puissance étrangère, et j'écris en français pour dire aux Français que je ne suis pas français. (Kateb 1994, p. 132)

En 1981 toujours, Sony Labou Tansi (1947–1995) déclarait, lors d'un colloque sur « L'enseignement des littératures africaines à l'université » à Brazzaville :

> J'écris en français parce que c'est dans cette langue-là que moi-même j'ai été violé. Je me souviens de ma virginité. Et mes rapports avec la langue française sont des rapports de force majeure, oui, finalement. Il faut dire s'il y a du français et de moi quelqu'un qui soit en position de force, ce n'est pas le français, c'est moi. Je n'ai jamais eu recours au français, c'est lui qui a eu recours à moi. (Labou Tansi 2015, p. 50)

Comme nous le verrons plus loin, le choix d'un éthos bienveillant, comme le fait Kourouma, ou polémique, comme chez Sony Labou Tansi, pour répondre à la question de la langue à un certain moment et dans un contexte spécifique, n'empêche pas ces auteurs de faire appel à l'éthos ironique en une autre occasion ou dans un contexte différent. Il convient donc de noter que l'ironie ne s'impose pas nécessairement à eux, tout comme elle n'est évidemment pas l'apanage des seuls écrivains francophones. Si l'ironie est communément pointée comme une attitude éthique privilégiée qu'adopte la périphérie pour se positionner par rapport au centre, il n'y a à vrai dire aucun lien de nécessité entre littérature francophone et ironie. L'ironie n'est nullement le monopole de la littérature francophone (éventuellement postcoloniale), et de très nombreux textes et auteurs francophones ne sont aucunement ironiques. Linda Hutcheon (1991, p. 49) indique ainsi explicitement que l'un des penseurs les plus importants de la littérature postcoloniale, Homi Bhabha (1984, p. 125–133), montre que l'ironie se trouve déjà dans le discours du colonialiste avant de se déployer dans le discours postcolonial. La critique canadienne

elle-même a mis en évidence à l'aide de nombreux exemples dans *Irony's Edge* que l'ironie est essentiellement trans-idéologique et peut indifféremment se déployer dans des œuvres politiques et apolitiques, conservatrices et progressistes, à visées répressives et émancipatrices. Soulignons cependant dès à présent que Hutcheon entrevoit malgré tout une certaine analogie entre le caractère double de la littérature postcoloniale et celui de l'ironie :

> [I]rony allows the "other" to address the dominant culture from within that culture's own set of values and modes of understanding, without being co-opted by it and without sacrificing the right to dissent, contradict, and resist. (Hutcheon 1991, p. 49)

> L'ironie permet à l'« Autre » d'aborder la culture dominante depuis l'intérieur des valeurs et des conceptions de celle-ci, sans se faire récupérer et sans avoir à abdiquer son droit à la contestation, à la contradiction et à l'opposition.

C'est sans doute ainsi qu'on peut appréhender l'éthos ironique adopté par les auteurs pour répondre à la « question de la langue » et à l'étiquette d'écrivain francophone qui leur est imposée, une appellation que Caitucoli considère comme « une hétérodésignation marginalisante » (2004, p. 10).

Dans le deuxième volet de ses mémoires, *Le Monde à côté* (2001), Driss Chraïbi (1926–2007) rend compte d'une interview qui s'est déroulée en 1954 :

> C'était en 1954. Le *Passé simple* venait de paraître en librairie. Et c'est dans un studio de télévision, lors d'une émission en direct – « Paris Club », je crois – que la question m'a été posée pour la première fois :
> – Driss Chraïbi, vous pensez en arabe et vous écrivez en français. N'y a-t-il pas là une sorte de dichotomie ?
> J'ai vu venir le journaliste. J'aurais volontiers conversé avec lui un petit quart d'heure d'horloge, le temps que nous fassions plus ample connaissance, le temps aussi de dénicher la petite idée qu'il avait derrière la tête et qui devait avoir la forme d'une étiquette. Mais je n'étais pas seul sur le plateau. C'est pourquoi je lui ai demandé poliment :
> – Dicho... quoi ? C'est un vocable qui n'entre pas dans la ligne de mes références.
> II m'a expliqué ce que l'on entendait par « dichotomie », les deux pôles d'un aimant qui se repoussent en quelque sorte. Je me suis exclamé :
> – Ah bon ! Mais, monsieur, le plus grand bonheur d'un homme est d'avoir deux langues dans la bouche, surtout si la deuxième est celle d'une femme. Vous ne trouvez pas ?
> Comme il ne trouvait pas, j'ai pris mon plus bel accent de travailleur immigré pour désénerver ce cas de figure :

> – Si, msiou ! Ji pense en arabe, mais ji trové machine à écrire qui écrit en francès tote seule.
> L'émission a été coupée net, j'ignore pourquoi. (Chraïbi 2001, p. 42–43)

Fouad Laroui (né en 1958), que Chraïbi considérait en quelque sorte comme son successeur naturel (Makhlouf 2011), suit son aîné dans le choix de l'éthos ironique et définit l'universalité de la langue française en prenant le contre-pied d'une certaine tradition française :

> Montesquieu ou Voltaire font souvent parler l'étranger. [...] J'ai tout de suite perçu cela comme une invitation. Quand j'ai vu que les Persans ou les Hurons parlaient français, je me suis dit : « pourquoi pas moi ? » C'est ce cercle vertueux qui est intéressant : plus les étrangers écrivent dans cette langue, plus elle devient universelle. (Noiville 2009)

C'est cependant dans son roman *La fin tragique de Philomène Tralala* (2003), qui nous raconte les tribulations cocasses qui amèneront une écrivaine francophone à assassiner un critique littéraire parisien, que Laroui s'engage résolument sur la voie ironique pour s'attaquer à la question qui nous intéresse :

> Et puis arrive, bien entendu, la question. C'est un petit maigre, mangé de tics nerveux, qui se charge de la poser [...] : Pourquoi écrivez-vous en français ?
> Cela ne fait jamais que la trois cent cinquantième fois qu'on me somme de m'expliquer sur ce point. Allons-y.
> – Écoutez, pour faire court : j'écris en français parce que je n'ai pas le choix. C'est la seule langue que je maîtrise au point de pouvoir la brusquer, la maltraiter, la tordre jusqu'à lui faire dire exactement ce que je veux dire, même si c'est inouï, même s'il faut pour cela inventer des mots nouveaux. Après tout, c'est ça, la littérature. [...] Je ne pourrais pas le faire en arabe ou en berbère ou en anglais. Votre question n'a de sens que si vous l'adressez aux auteurs qui disposent déjà d'une langue, leur langue maternelle et qui choisissent de s'exprimer dans une autre langue [...] C'est une fausse question lorsqu'on la pose à des écrivains du Maghreb tels que moi.
> Ouf, je ne me suis pas énervée. [...]
> – Mais alors, pourquoi écrivez-vous en français ? Pourquoi ne quittez-vous pas la langue française ?
> Il a bien dit « quitter ». Mon Dieu, on n'en sort pas. Je me tasse sur ma chaise. Quitter. (Laroui 2003, p. 82–83)

Il n'est en effet pas facile de combattre ce que Chraïbi appelait « la petite idée [...] derrière la tête et qui devait avoir la forme d'une étiquette » (2001, p. 42), d'autant plus qu'elle peut prendre des formes très nombreuses.

Mabanckou (né en 1966) brocarde lui aussi les clichés qui orientent la lecture faite des œuvres littéraires de la francophonie :

> Est-ce qu'un écrivain doit toujours vivre dans un autre pays et de préférence être contraint d'y vivre pour avoir des choses à écrire et permettre aux autres d'analyser l'influence de l'exil dans son écriture ? (Mabanckou 2009, p. 182)

La critique littéraire et universitaire a souligné à loisir que les romans francophones portent l'empreinte de l'oralité. Il n'est donc pas étonnant que nous retrouvions de nombreux passages qui ironisent sur cette particularité stylistique. Birahima, le petit narrateur de *Allah n'est pas obligé* de Kourouma établit un lien (inversé !) entre sa personne et son langage :

> Suis p'tit nègre. Pas parce que suis black et gosse. Non ! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français. C'é comme ça. Même si on est grand, vieux, même arabe, chinois, blanc, russe, même américain, si on parle mal le français, on dit on parle p'tit nègre, on est p'tit nègre quand même. Ça, c'est la loi du français de tous les jours qui veut ça. (Kourouma 2000, p. 7)

La langue, faite de ruptures de style, que parle le narrateur d'*African psycho* de Mabanckou, est à l'image de sa personne et de son éducation. Dans un renversement tout ironique, le personnage s'excuse des mauvaises habitudes langagières dont il n'a pu se défaire : celles de l'expression convenable et réservée.

> L'éducation éclectique dans les familles d'accueil et celle que j'ai reçue de la rue ont façonné en moi la culture qui ressemble un peu à de la mayonnaise mal tournée. C'est ainsi que je peux à la fois tenir un langage que certains qualifieraient de correct, de recherché, et plonger à tout instant dans la vulgarité la plus choquante. [...] Ces choses-là, on croit se rebeller contre, mais quelques stigmates demeurent à jamais. Tant pis... (Mabanckou 2003, p. 34)

L'ironie est fréquemment indiquée par des répétitions et des hyperboles. Quand, au début des *Sept solitudes de Lorsa Lopez* de Labou Tansi, est évoqué un embargo économique, l'accumulation des raisons invoquées par les différentes nations est suivie de l'application d'une loi de l'excès et le passage se termine par une rupture de style :

> Nous n'avions pas vendu nos ananas cette année-là, notre président ayant insulté l'Amérique à la seizième conférence de Paris sur le prix des matières premières. Pour se venger, les Américains refusaient de manger nos ananas, et, avec eux, les Français refusaient par pudeur, les Belges par compréhension, les Russes par timidité, les Anglais par compétence, les Allemands par pure et simple tête dure, l'Afrique du Sud par intuition, le Japon par honneur... [...] Les autorités, au lieu d'abdiquer, avaient passé une loi, obligeant les

> résidents étrangers à manger d'impossibles quantités d'ananas, matin, midi et soir : soit trois kilos par jour et par tête ! « C'est bien fait pour leurs gueules », disait la population. (Labou Tansi 1985, p. 13–14)

La présence de termes empruntés aux différentes langues africaines constitue une autre caractéristique stylistique des textes africains couramment commentée. C'est cette particularité que Birahima tourne en ridicule dans l'extrait suivant, qui raille au passage l'attitude consistant à valoriser la variante européenne du français au détriment de son équivalent africain :

> [Je] parle comme un salopard. Je dis pas comme les nègres noirs africains indigènes bien cravatés : merde ! putain ! salaud ! J'emploie les mots malinkés comme faforo ! (Faforo ! signifie sexe de mon père ou du père ou de ton père.) Comme gnamokodé ! (Gnamokodé ! signifie bâtard ou bâtardise.) Comme Walahé ! (Walahé signifie Au nom d'Allah.) (Kourouma 2000, p. 8)

Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Labou Tansi pousse le ridicule plus loin encore quand il explique en note que tel terme étranger a été introduit par... un perroquet.

> – Elle lui a donné des poux.
> – Des poux ?
> – Et donc, commère ! de vrais poux de Nsanga-Norda au « gibon[1] ».
> [1] Giron ou gibon chez nous. Le mot nous est venu du perroquet de Lorsa Lopez. (Labou Tansi 1985, p. 30)

L'emploi de termes étrangers dans la littérature francophone africaine va souvent de pair avec des explications et des remarques qui concernent leur interprétation exacte et/ou leur traduction : il faut que le lecteur non africain puisse comprendre correctement ces cas de multilinguisme et les manifestations de multiculturalisme qu'ils entraînent.

Kourouma a ainsi repris un terme malinké dans le titre même de son deuxième roman. L'exergue de ce texte ironise déjà sur la question de l'interprétation de mots étrangers. Un jour en effet, le roi africain, le Centenaire Djigui demande au Blanc comment s'entendait en français le mot *monnè* :

> « Outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise véritablement », répondit le Toubab qui ajouta : « En vérité, il n'y a pas chez nous, Européens, une parole rendant totalement le monnè malinké. ». Parce que leur langue ne possédait pas le mot, le Centenaire en conclut que les Français ne connaissaient pas les monnew. Et l'existence d'un peuple, nazaréen de surcroît, qui n'avait pas vécu et ne connaissait pas tous les outrages, défis et mépris dont lui et son peuple pâtissaient tant, resta pour lui, toute la vie, un émerveillement, les sources et les motifs de graves méditations. (Kourouma 1990, p. 11)

Si les Blancs ne semblent donc pas pouvoir comprendre le mot malinké *monnè*, les Noirs sont quant à eux désemparés par l'usage du mot français *civilisation*. Quand l'interprète explique que le dessein ultime de la colonisation est la *civilisation,* il le fait de la façon suivante :

> [...] la civilisation, que faute de mot correspondant, [l'interprète] traduisit par « devenir toubab ». Les mots firent sursauter Djigui. L'interprète rassura tout le monde en expliquant que civiliser ne signifie pas christianiser. La civilisation, c'est gagner de l'argent des Blancs. (Kourouma 1990, p. 57)

Une fois de plus, on voit que l'ironie de Kourouma se déploie dans différentes directions. Dans ce cas, ce n'est pas seulement une certaine pratique de la traduction culturelle qui est ironisée, mais également la façon dont les Noirs ont pu interpréter la colonisation par les Blancs : « gagner leur argent ».

L'hétérolinguisme atteint des proportions grotesques dans *La fin tragique de Philomène Tralala* de Laroui. Ainsi, on trouvera : « Un menteur ! Un qu'a pas lu ! Un *ould el kelb* ! » (Laroui 2003, p. 7) ; « Je n'y vois rien. *Ouallou* » (Laroui 2003, p. 10) ; « Ma lointaine *dadda* à qui je dois ma peau sombre » (Laroui 2003, p. 14) ; « Et puis un jour j'en ai assez. *Safi ! Khlass !* » (Laroui 2003, p. 14) ; « Tais-toi ! *Soukt, soukti* ! » (Laroui 2003, p. 15). Le roman se caractérise par l'omniprésence d'autres langues ; il est non seulement truffé d'arabe, mais également de latin, d'espagnol et d'anglais, ainsi que de langues transcrites de façon à rendre un accent étranger : *Cheute ze faque eup !* (Laroui 2003, p. 46) ; *Yè né mé maquille jamais* (Laroui 2003, p. 56) ou *Jé souis amérrricain !* (Laroui 2003, p. 114). Le foisonnement de (variantes de) langues diverses déployé dans ce texte constitue en quelque sorte l'hyperbole du multilinguisme et, partant, un clin d'œil ironique appuyé de Fouad Laroui à son lecteur.

L'oralité de la littérature africaine est aussi fréquemment illustrée par l'emploi récurrent de proverbes africains. Dans *Monnè, outrages et défis*, Kourouma en fournit de très nombreux exemples, sachant certainement que son lecteur européen ne pourra s'empêcher de sourire devant certains cas. Ainsi, quand Djigui parle de la nécessité pour les Africains d'opposer la résistance la plus énergique et la plus longue à l'invasion française, il invoque le proverbe suivant :

> Nous les repousserons quand nous saurons tout refuser, tout sacrifier [...]. Sachons avancer, reculer aussi. Le combat final doit être soigneusement préparé. Pour sauter loin, sachons attacher la ceinture et retrousser les pieds du pantalon. (Kourouma 1990, p. 26)

La comparaison entre une guerre qu'on prépare et un pantalon qu'on attache à l'aide d'une ceinture prête assurément à sourire. Il en est de même

quand l'interprète veut attirer l'attention de Djigui sur les décisions des Blancs :

> Quand un toubab s'exprime, nous, Nègres, on se tait, on se décoiffe, se déchausse et écoute. Cela doit être su comme les sourates de prière, comme les perles de fesses de la préférée. (Kourouma 1990, p. 54)

Un autre exemple :

> Nous les Nègres, nous sommes comme la tortue, sans la braise aux fesses nous ne courrons jamais. (Kourouma 1990, p. 256)

Les analogies deviennent franchement désopilantes lorsque l'interprète en vient aux « deux lois » inventées par les Blancs pour « amener [le Noir] à la civilisation » :

> – Deux comme les deux lèvres de la féminité, s'écria Djéliba en souriant pour détendre l'atmosphère.
> – Juste... juste... acquiesça l'interprète. (Kourouma 1990, p. 58)

Le parallèle, inattendu et graveleux, entre des « lois » et un sexe féminin trouve son complément dans la réplique suivante. Cette fois, c'est à l'appareil génital masculin que le public rapporte les paroles de l'interprète :

> Pour gagner de l'argent, trois besognes sont offertes aux Nègres. Trois comme les trois ?
> – Les trois de la masculinité ; les deux... et le magistral qu'on circoncit, s'exclama le griot d'un trait.
> – Juste, juste. (Kourouma 1990, p. 60)

Mabanckou aime également à tourner en dérision les formules (trop) amplement citées qui pointent l'importance de l'oralité dans la culture africaine. Dans *Verre cassé,* le protagoniste éponyme affirme que

> Le patron du Crédit a voyagé n'aime pas les formules toutes faites du genre « en Afrique quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle », et lorsqu'il entend ce cliché bien développé, il est plus que vexé et lance aussitôt « ça dépend de quel vieillard, arrêtez donc vos conneries, je n'ai confiance qu'en ce qui est écrit ». (Mabanckou 2006, p. 12)

Cette allusion transparente à la célèbre formule d'Amadou Hampâté Bâ permet à Mabanckou de prendre ses distances avec un discours ethnographique stéréotypé.

Ce passage est également à mettre en rapport avec ce qui est peut-être le principe premier de l'écriture de Mabanckou : l'allusion littéraire ironique. On la retrouve en abondance dans tous ses textes, mais dans *Verre cassé,* elle devient constitutive du roman. Les allusions dans *Verre cassé* concernent aussi bien la littérature française (entre autres : *La Bal-*

lade des dames du temps jadis de Villon, *Mort à crédit* de Céline, *Le Comte de Monte-Cristo* de Dumas, *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, *La Cantatrice chauve* d'Ionesco, *Terre des hommes* de Saint-Exupéry...) que la littérature francophone (entre autres : *Mission terminée* et *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti, *Une Vie de boy* et *Le vieux Nègre et la médaille* d'Oyono, *L'Escargot entêté* de Boudjedra, *Les Crapauds-brousse* de Tierno Monénembo, *L'Enfant noir* de Laye...) et des textes appartenant à la littérature mondiale (entre autres : *Cent ans de solitude* de García Márquez, *L'Attrape-cœurs* de Salinger...).

Il est d'ailleurs à noter que l'emploi de clins d'œil incessants à des titres d'œuvres littéraires faisait également déjà partie des procédés ironiques auxquels a recours Fouad Laroui dans *La fin tragique de Philomène Tralala*, qu'il combine d'ailleurs avec l'ironisation du multilinguisme. À de très nombreuses reprises, l'auteur marocain introduit des titres d'œuvres littéraires écrites en anglais, et, tel que ce sera le cas dans *Verre cassé* de Mabanckou, ces allusions concernent moins l'œuvre même que le sens littéral du titre en question. *The Turn of the Screw* (Laroui 2003, p. 41 : *Le Tour d'écrou* de Henry James) est mentionné dans un contexte de ceintures de chasteté. *Far from the Madding Crowd* (Laroui 2003, p. 44 : *Loin de la foule déchaînée* de Thomas Hardy) sert à marquer le moment où Philomène décide de se retirer chez elle et refuse les interviews et autres rencontres littéraires. L'intertextualité fonctionne de la même manière pour *She Stoops to Conquer* (Laroui 2003, p. 125 : *Elle s'abaisse pour vaincre* d'Oliver Goldsmith) au moment où Philomène se met à genoux pour faire un cunnilingus à sa maîtresse, et pour *As I Lay Dying* (Laroui 2003, p. 128 : *Tandis que j'agonise* de William Faulkner) quand elle vient de se faire assommer par son soupirant. *Heart of Darkness* (Laroui 2003, p. 134 : *Au Cœur des ténèbres*, de Joseph Conrad) est cité quand Philomène évoque la sensualité tropicale des femmes noires. Mais on constate également que Laroui émaille son texte d'expressions qui sont autant de titres d'œuvres littéraires francophones. Quelques exemples suffiront pour s'en rendre compte : « Dis et meurs » (Laroui 2003, p. 11) est une citation tronquée de Tahar Djaout (« Si tu parles, tu meurs. Si tu te tais, tu meurs. Alors, dis et meurs ») ; « je rejette cette tunique de Nessus » (Laroui 2003, p. 11) est une référence à la métaphore qu'introduit Assia Djebar dans *L'amour la fantasia* pour parler de la langue française ; « les yeux baissés » (Laroui 2003, p. 11) se réfère au roman éponyme de Tahar Ben Jelloun ; « la mondialisation ma mère » (Laroui 2003, p. 22) rappelle *La civilisation, ma mère* de Driss Chraïbi ; « Maboule, comme on dit chez vous » (Laroui 2003, p. 32) est doublement ironique car *Le Maboul* est un recueil de nouvelles de Laroui lui-même ; « des hommes que j'avais [...] vus, lus et entendus » (Laroui 2003, p. 32) nous rappelle *Vu, lu, entendu* de Driss Chraïbi ; « *Les Tropes du dentiste* » (Laroui 2003, p. 81) est une qua-

si-contrepèterie sur *Les Dents du topographe* de Faroui et « FIS de pute ! » (Laroui 2003, p. 119), une allusion à *FIS de la haine* de Rachid Boudjedra.

Il me semble intéressant de noter que dans les deux cas, ce foisonnement d'allusions littéraires est étalé dans des œuvres qui constituent une réponse humoristique aux stéréotypes auxquels sont si souvent réduits les auteurs et les textes francophones. En ce sens, ce procédé constitue également le double parodique des passages ironiques sur l'importance de l'oralité et de l'hétérolinguisme dans bien des littératures postcoloniales. En parlant de *Verre cassé*, John Walsh interprète le fonctionnement des « hundreds of intertextual references in the novel » (Walsh 10/2010, p. 132) de la façon suivante :

> Mabanckou surely understands that by bringing this community of texts together, he may create a rival force of literature but is not necessarily undoing the magnetic power of canonization. [...] Mabanckou instigates a necessary discussion on the process of canonization and, perhaps, its inevitability. (Walsh 10/2010, p. 132)
>
> [Mabanckou comprend tout à fait qu'en réunissant cet ensemble de textes, il crée peut-être une force littéraire rivale mais ne défait pas nécessairement le pouvoir magnétique de la canonisation. Mabanckou suscite un débat nécessaire sur le processus de canonisation et, peut-être, son caractère inévitable.]

Et Walsh estime qu'il s'ensuit que :

> What is at stake in the novel is a repositioning of the centers and peripheries of the world in French. For Mabanckou, it is crucial to reframe the debate about the place of African cultures in their changing relationship with the former metropole. (Walsh 10/2010, p. 130)
>
> [Ce qui est en jeu dans le roman concerne la redéfinition des centres et périphéries dans le monde francophone. Selon Mabanckou, il est essentiel de recadrer le débat sur la place des cultures africaines dans leurs relations changeantes avec l'ancienne métropole.]

C'est également ainsi que l'on peut comprendre l'enjeu de l'intertextualité chez Fouad Laroui.

4. Conclusion

Les exemples commentés dans cette contribution dessinent les contours du traitement ironique que subit la problématique de la surconscience linguistique dans la littérature francophone. Il conviendrait d'ailleurs de relier ces passages aux fonctions et fonctionnements de l'ironie en général dans l'œuvre des écrivains que je viens de convoquer pour illustrer le sujet.

Toujours est-il que l'éthos ironique permet à l'écrivain francophone de se positionner, de façon complexe et subtile, par rapport à la place qui lui est assignée par la critique littéraire et universitaire. Dans la plupart des cas, néanmoins, les aspects de la surconscience linguistique qui sont au fondement des extraits cités sont bel et bien récurrents dans les œuvres des auteurs francophones en général, ainsi que dans les œuvres dont ces fragments sont issus. L'ironie permet ainsi à ces écrivains de prendre leurs distances par rapport aux facettes trop couramment pointées dans leurs textes, tout en mettant en œuvre ces principes d'écriture. Ce qu'affirme Schoentjes concernant les personnages littéraires s'applique également à ces auteurs :

> Grâce à l'ironie, [ils] sont en mesure d'exprimer leur adhésion à certaines valeurs tout en maintenant une distance par rapport à ce qui leur tient le plus à cœur. (Schoentjes 2001, p. 167)

Références

Argand, Catherine, « Ahmadou Kourouma », *Lire*, 2000 [en ligne, consulté le 13/07/2016] : <http://www.lexpress.fr/culture/livre/ahmadou-kourouma_807456.html>.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London, Routledge, 1989.

Beniamino, Michel, *La francophonie littéraire : essai pour une théorie*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999.

Bessière, Jean et Jean-Marc Moura, *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada*, Paris, Honoré Champion, 1999.

Bhabha, Homi K., « Of mimicry and man : The ambivalence of colonial discourse », *October* 28, 1984, p. 125–133.

Caitucoli, Claude, « L'écrivain africain francophone, agent glottopolitique : l'exemple d'Ahmadou Kourouma », *Glottopol* 3, 2004 [en ligne, consulté le 13/02/2016] : <http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_3/gpl302caitucoli.pdf>.

Chaudenson, Robert, *La Francophonie : représentations, réalités, perspectives*, Paris, Didier-Érudition, 1991.

Chraïbi, Driss, *Le monde à côté*, Paris, Denoël, 2001.

Combe, Dominique, *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

Gauvin, Lise, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », in : Bertrand, Jean-Pierre, Lise Gauvin et Laurent

Demoulin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure : Québec, Wallonie-Bruxelles*, Montréal, Pum, 2003, p. 19–40.
Gauvin, Lise, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
Hutcheon, Linda, *Splitting Images : Contemporary Canadian Ironies*, Toronto, Oxford University Press, 1991.
Hutcheon, Linda, *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*, London, Routledge, 1995.
Kateb, Yacine, *Le poète comme un boxeur*, Paris, Seuil, 1994.
Kourouma, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.
Kourouma, Ahmadou, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990.
Labou Tansi, Sony, *Encre, sueur, salive et sang : textes critiques*, édition établie et présentée par Greta Rodriguez-Antoniotti, avant-propos de Kossi Efoui, Paris, Seuil, 2015.
Labou Tansi, Sony, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985.
Laferrière, Dany, « C'est la question qui importe », *Le Monde des livres*, 2010 [en ligne, consulté le 26/05/2016] : <http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/c-est-la-question-qui-importe-par-dany-laferriere_1324224_3260.html#CHu76iCFPIs6wzU5.99>.
Laroui, Fouad, *La fin tragique de Philomène Tralala*, Paris, Julliard, 2003.
Mabanckou, Alain, *Black bazar*, Paris, Seuil, 2009.
Mabanckou, Alain, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2006.
Mabanckou, Alain, *African psycho*, Paris, Serpent à plumes, 2003.
Makhlouf, Georgia, « Entretien. Fouad Laroui : une vie entière dans les livres », *L'Orient littéraire*, 2011 [en ligne, consulté le 26/05/2016] : <http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=3589>.
Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
Ndiaye, Christiane, Nadia Ghalem, Joubert Satyre et Josias Semujanga (dir.), *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Montréal, PUM, 2004.
Noiville, Florence, « Pourquoi ils écrivent en français », *Le Monde des livres*, 2009 [en ligne, consulté le 25/05/2016] : <http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/03/20/pourquoi-ils-ecrivent-en-francais_1170385_3260.html>.
Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.
Têtu, Michel, « Langue française, civilisations et littératures d'expression française », in : Reboullet, André et Michel Tétu (dir.), *Guide culturel, civilisations et littératures d'expression française*, Paris, Hachette, 1977, p. 29–84.
Walsh, John, « Sarkozy, Mabanckou, and notes from the bar : Alain Mabanckou's "Verre cassé" », *The French Review* 84.1, 2010, p. 127–139.

6.

Faire bouger les lignes : Poétiques de la perturbation

SÁNDOR KÁLAI

« Tout être humain est né pour écrire un livre ». Trajectoire et figuration romanesque : le cas d'Agota Kristof

L'expérience de la séparation et la quête de l'unité perdue semblent déterminer non seulement la poétique des romans d'Agota Kristof, mais aussi sa trajectoire personnelle. Dans cet article, on s'intéressera à la figuration romanesque de cette trajectoire, qui permettra d'aborder aussi la problématique de la langue et de l'écriture. Pour ce faire, on se penchera d'une part sur le texte autobiographique (*L'Analphabète*) et les interviews de la romancière, d'autre part sur les romans de *La trilogie des jumeaux*. Mais avant de procéder à l'analyse de l'œuvre, il est nécessaire d'exposer brièvement la situation de la littérature hongroise en général et celle des romanciers émigrés en particulier.

1. Langue, littérature, émigration

La littérature hongroise se caractérise par un sentiment d'exclusion, souvent accompagné d'un complexe d'infériorité ou supériorité. Elle est véhiculée par une langue considérée comme exotique, unique (et qui, par conséquent, ne peut être apprise que difficilement), en raison de son appartenance au groupe linguistique finno-ougrien : au cœur de l'Europe, elle se trouve coupée des autres langues. Sans passer par des traductions, aucun ouvrage de la littérature hongroise ne peut accéder à la notoriété internationale.

Comme dans plusieurs autres pays européens, c'est au début du XIXe siècle que commence en Hongrie une intense réflexion sur la littérature nationale. Comme le pays se trouve à cette époque sous domination autrichienne, la question des langues s'y pose avec une acuité particulière. On est en présence d'une situation linguistique composite qui peut être décrite selon les catégories de Gilles Deleuze et Félix Guattari.[1] La langue vernaculaire, maternelle, peut être le hongrois, mais il arrive souvent – surtout dans les familles aristocratiques qui se caractérisent, dans leur mode de vie et leur culture, par une orientation européenne – que la langue maternelle soit l'allemand (c'est le cas, notamment, de l'écrivain et

[1] Il s'agit d'un modèle tétralinguistique que les deux auteurs empruntent eux-mêmes à Henri Gobard dans leur livre *Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 43.

homme politique István Széchenyi, qui, enfant, s'exprimait mieux en allemand qu'en hongrois). Les langues véhiculaires, urbaines et étatiques, sont l'allemand et, de plus en plus, le hongrois. Les langues référenciaires, langues du sens et de la culture, sont l'allemand et le français ; l'enjeu est que le hongrois, langue conservée par le peuple, puisse devenir, lui aussi, une langue de culture (nous écartons de la présente réflexion les autres langues parlées en Hongrie, comme le roumain, le slovaque, le serbe etc., pour ne nous concentrer que sur le rapport entre le hongrois, l'allemand et le français).

La langue hongroise devient donc progressivement une langue de culture, mais, jusqu'au début du XXe siècle, l'allemand garde lui aussi sa position. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce fait : d'une part, la bourgeoisie, force motrice de l'industrialisation, est en grande partie d'origine allemande ; d'autre part, et en relation étroite avec le facteur précédent, pour des raisons économiques, sociales et culturelles et à cause de la rivalité qui opposera les deux pays de la Monarchie, l'allemand conserve son prestige : il existe une presse en langue allemande. Ainsi le quotidien *Pester Lloyd*, de renommée internationale, est-il lu par la bourgeoisie allemande de Budapest. Les maisons d'éditions impriment également en allemand : la première traduction intégrale – mais non autorisée – des Rougon-Macquart de Zola en allemand paraît à Budapest (1892–1899).[2]

Mais, par le biais de la presse et la littérature, le hongrois devient également une langue de culture. Le cas d'Ignác Nagy, écrivain et journaliste de la décennie 1840, est révélateur : descendant d'une famille hongroise d'origine noble ayant une culture allemande, il fit ses années d'apprentissage en allemand et écrivit ses premiers poèmes dans cette langue. C'est en partie sous l'influence de sa future épouse que Nagy apprit plus tard le hongrois et qu'il commença à écrire en hongrois. Le choix de cette langue lui permit de sortir de l'enfance en s'émancipant de la culture allemande et de rejoindre la culture hongroise par l'écriture journalistique et romanesque – Nagy deviendra un des premiers représentants de la littérature urbaine hongroise. Ce cas illustre à quel point, pour s'affirmer dans le paysage culturel national, il était important de s'exprimer en hongrois : les acteurs culturels d'origine allemande ou juive choisiront le hongrois, et ainsi la voie de l'assimilation.

La progression vers le monolinguisme n'excluait nullement la recherche de modèles littéraires et culturels étrangers : la littérature hongroise moderne se caractérise par une orientation française qu'on peut

---

2 Les romans ont été traduits par Armin Schwarz. *Zola, Émile, Die Rougon-Macquart (Roman-Serie). Die Geschichte einer Familie unter dem 2. Kaiserreich*, Budapest, G. Grimm.

qualifier de constante. En tant que littérature en « langue mineure »,[3] elle ne peut que difficilement s'affirmer sur la scène littéraire et culturelle européenne. L'exemple d'Imre Kertész (1929–2016), seul lauréat hongrois du prix Nobel de la littérature (2002) à ce jour, est éclairant : d'une part, sa notoriété internationale était principalement fondée sur la traduction allemande de son œuvre, laquelle s'inscrit, d'autre part, dans la tradition de la littérature sur l'holocauste. Dans le cas de Péter Nádas (né en 1942), autre écrivain majeur, ce sont les traductions allemande, anglaise et française de ses *Párhuzamos történetek* [*Histoires parallèles*] qui le placent depuis quelques années dans le cercle restreint des écrivains pressentis pour remporter le prix Nobel de littérature.

On pourrait évoquer quelques acteurs particuliers dont l'œuvre témoigne d'un rapport complexe entre deux langues, le hongrois et le français. Il s'agit, d'une part, de passeurs culturels comme László Gara (1904–1966), émigré hongrois, instigateur et rédacteur de *L'Anthologie de la poésie hongroise* parue en 1962 au Seuil, ou Eugène Guillevic (1907–1997), traducteur français de poésie hongroise. D'autre part, de créateurs comme par exemple André Karátson (né en 1933), qui vit depuis 1956 en France où il mène de front une activité littéraire – ses recueils de nouvelles ont paru en hongrois et en Hongrie – et des recherches sur la littérature hongroise selon une perspective comparatiste.[4] Ce volet de son œuvre, qui éclaire la littérature hongroise d'un jour souvent inédit, est publié en français. Agota Kristof, autre exilée, a obtenu quant à elle un succès international avec sa trilogie.[5] Ce succès n'a été possible que grâce à l'adoption de la langue française, langue « ennemie », comme le précise l'auteure dans son premier récit autobiographique, *L'Analphabète*.[6] La langue qui l'a rendue célèbre est une langue qu'elle ne maîtrise pas aussi bien que sa langue maternelle. Les cas de Kristof et de Karátson posent avec acuité le problème du statut des émigrés au sein de la littérature hongroise – un problème sur lequel nous aurons à revenir dans la suite de nos réflexions.

Il est intéressant de noter que plusieurs auteurs français se caractérisent par une certaine magyarophilie. Le cas de Viviane Chocas, née en 1962 à Paris et auteure du roman *Magyar bazar* (2006), témoigne des expériences des expatriés de seconde génération. Alice Zeniter, née en 1986 à

---

3 Cette configuration se distingue de ce que Deleuze et Guattari entendent par « littérature mineure », à savoir « celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. » *Kafka*, *op. cit.*, p. 29.

4 Voir par exemple sa thèse : Karátson, André, *Le symbolisme en Hongrie : L'influence de poétiques françaises sur la poésie hongroise dans le premier quart du XXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.

5 Kristof, Agota, *Le grand cahier*, Paris, Seuil, 1986, *La preuve*, Paris, Seuil, 1988, et *Le troisième mensonge*, Paris, Seuil, 1991.

6 Kristof, Agota, *L'Analphabète. Récit autobiographique*, Genève, Zoé, 2004, p. 24.

Alençon, a vécu longtemps en Hongrie, où elle a enseigné le français ; ses expériences personnelles ont sans doute nourri son roman *Sombre dimanche* (2013), dont le titre renvoie à une chanson hongroise bien connue.[7] Le cas d'Anne-Marie Garat, née en 1946 à Bordeaux, est autrement intéressant : de par sa naissance, elle écrit dans sa propre langue, le français, une langue majeure, mais elle bâtit, en partie, son univers fictionnel sur (et par) une langue mineure, le hongrois.[8] Par le hongrois, l'auteur se réapproprie en quelque sorte sa propre langue. Une autre série romanesque de longue haleine témoigne également du sort des expatriés hongrois ; il s'agit des *Aventures de Boro, reporter photographe* (1987–2009) de Dan Franck et Jean Vautrin.[9] Parmi les sources d'inspiration de cette œuvre, on peut citer, outre les biographies de Capa ou de Brassaï, celles du photographe Lucien Aigner et du reporter Lajos Aczél, collaborateurs réguliers du magazine *Vu* qui fondèrent au début des années 1930, à Paris, l'agence Aral Press.

Qu'on nous permette de citer les notices de l'encyclopédie en ligne Wikipédia sur Agota Kristof, afin de pointer les présentations de l'auteur selon les langues proposées qui illustrent la difficulté de saisir le statut de la romancière : la page hongroise la considère comme un auteur suisse d'origine hongroise écrivant en français ; la page française parle d'une écrivaine suisse qui a publié la majeure partie de son œuvre en français (l'entrée ne mentionne donc pas l'origine hongroise de Kristof) ; la page anglaise indique, quant à elle, qu'elle est une écrivaine hongroise ayant vécu en Suisse qui a écrit en français.

L'histoire littéraire hongroise intègre sans difficulté les auteurs venus des minorités hongroises des pays voisins (qui écrivent dans la plupart des cas en hongrois), tandis que l'œuvre des émigrés constitue un cas à part. On l'a vu, les récits d'André Karátson ont toujours paru en hongrois – ce qui les rend plus récupérables – tandis que ceux de Kristof s'y intègrent plus ou moins mal : certes, l'œuvre presque entière est traduite en hongrois, mais le nom qui figure sur la couverture des livres, Agota Kristof, garde son étrangeté en raison de l'inversion du prénom et du patronyme et de l'absence d'accents sur les voyelles (le nom hongrois serait Kristóf Ágota) – un choix qui relève à l'évidence d'une décision de l'auteur et/ou de l'éditeur français. En outre, fait plus significatif, il existe très peu de commentaires critiques de ses romans : l'histoire littéraire hongroise n'a pas été capable jusqu'ici de les intégrer dans le paysage littéraire hongrois, malgré une volonté affichée de réintégration et de construction d'une

---

7 Ce morceau de jazz a été écrit en 1933 par Rezső Seress.

8 Voir notamment Garat, Anne-Marie, *Une traversée du siècle*, Arles, Actes Sud, 2006–2010.

9 Franck, Dan et Jean Vautrin, *Les aventures de Boro, reporter photographe*, Paris, Fayard, 1987–2009.

littérature hongroise pour ainsi dire unifiée dans le contexte plus favorable du changement de régime survenu en 1990.[10] Toutefois, et cela complique encore les choses, parmi les écrivains hongrois émigrés, Agota Kristof fait partie de ceux qui ont bâti leur œuvre non pas en hongrois mais dans une autre langue : à part quelques poèmes publiés en hongrois dans des revues littéraires de l'émigration parues à Paris (*Irodalmi Újság*, *Magyar Műhely*),[11] Kristof a très tôt renoncé à écrire en hongrois, ne commençant sa véritable carrière d'écrivain qu'en Suisse, relativement tard, en écrivant en français. En Occident, elle a pu s'inspirer de tendances littéraires contemporaines, ce qui l'éloigne encore plus de l'évolution de la littérature hongroise. Il n'est donc pas surprenant que l'histoire littéraire française la place aux côtés de Ionesco ou de Beckett. Autre élément, non moins paradoxal que les premiers : bien que ce soit en écrivant en français que la romancière a acquis un succès large et international, contrairement à Karátson, qui semble avoir vécu l'exil comme un enrichissement, Kristof ne cesse d'évoquer, dans ses interviews, la douleur constante que lui a causée l'exil. Il n'est pas exclu que ces nombreux paradoxes soient dus, entre autres, au fait que Kristof incarne le cas exceptionnel d'une *exilée* hongroise – l'expérience féminine ayant joué un rôle important dans ses choix.

2. Trajectoire : une ouvrière devenue écrivaine célèbre

L'Analphabète est un récit autobiographique bref dans lequel Agota Kristof raconte l'histoire de sa vie, en mettant l'accent sur le rôle qu'y jouèrent la langue et l'écriture. Dans ses interviews, les mêmes questions sur l'exil, l'écriture ou le succès sont régulièrement posées et Kristof ne donne, dans la plupart des cas, que des réponses minimalistes et évasives, à l'image du style sobre et concis de ses romans. Un article consacré à l'une de ses apparitions publiques permet de se faire une première impression de sa personnalité :

> Impassible, insaisissable, évasive, Agota Kristof est économe de soi, de sa parole et de sa présence. Son éditeur indique qu'elle s'est « exceptionnellement déplacée », ce jour-là, pour rencontrer les lecteurs du Salon du livre de Paris, consacré à la littérature francophone. À 76 ans, Agota Kristof donne l'impression d'une femme vieillissante, physiquement fragile, calme, un peu lasse, pas tellement sûre de sa-

---

10 Sur ce contexte et sur les problèmes de l'émigration, voir Hites, Sándor, *Karátson Endre*, Pozsony, Kalligram, 2011, p. 9.

11 Vient de paraître aux éditions Zoé à Genève : Kristof, Agota, *Clous. Poèmes hongrois et français* (traduits par Maria Mailat), 2016.

> voir si la raison qui l'a poussée à accepter ce séjour express de 24 heures à Paris pour le grand raout de printemps était la bonne.[12]

Ce bref extrait nous permet aussi de percevoir (ou de confirmer) certains traits de l'*habitus* d'Agota Kristof : introvertie, insaisissable, ayant des difficultés à saisir sa propre trajectoire. Toutefois, l'écrivaine a effectué « le passage de la ligne », pour reprendre le titre d'un roman de Simenon, c'est-à-dire qu'elle s'est élevée sur l'échelle sociale, dans des conditions différentes de celles de son pays natal. C'est la tension entre la permanence de l'*habitus* et l'accumulation d'un capital symbolique considérable qui s'exprime dans cette difficulté à préciser sa position dans le champ littéraire international.

Nous allons à présent tenter d'identifier quelques éléments de la trajectoire de l'auteure.[13]

1. L'expérience de l'*exil* est déterminante à plusieurs égards, parce que le passage de la frontière et l'impossibilité de tout retour ne signifient pas seulement la séparation et le passage à l'âge adulte (la future romancière a alors une vingtaine d'années), mais surtout la perte de la famille, du pays et de la langue.

2. Cette expérience est surdéterminée par l'expérience de sa *condition de femme* : Agota Kristof doit s'enfuir avec son petit enfant et sous l'influence, semble-t-il, de son mari.

> – De l'Autriche vous êtes arrivée en Suisse par hasard ?
> – Oui, c'est mon mari qui a tout réglé. J'ai dû rester dans le camp avec mon petit enfant et c'est lui qui est allé aux consulats. Il a su qu'il y aurait un train pour la Suisse et qu'on pourrait y monter. D'abord, on est arrivé à Lausanne, nous étions ensuite à Zurich, c'est de là qu'on a été trié.
> – Vous avez reçu un appartement à Neuchâtel.
> – Il ne s'agissait pas d'appartement mais du fait que mon mari d'alors a reçu la bourse pour pouvoir apprendre, pourtant il avait déjà fait son apprentissage [...] Il a voulu devenir biologiste, il a reçu une bourse et on a dit que sa femme devrait travailler. Et mon mari a été mis à l'Université de Neuchâtel et moi, dans l'usine d'horlogerie.[14]

---

12 Sorba, Marie-Anne, « Cruelle Agota », *Regards sur l'Est*, publié le 02/06/2006 [en ligne, consulté le 10/08/2016] : <http://www.regard-est.com/home/breve_contenu.php?id=625>.

13 Un numéro de la revue *Quarto* consacré à la romancière dresse aussi un parcours biographique : *Quarto, Revue des Archives littéraires suisses*, Lathion, Marie-Thérèse (dir.), n° 27, Genève, Slatkine, février 2009.

14 « – Ausztriából véletlenül került Svájcba ?

Agota Kristof a eu la charge de travailler et d'élever ses enfants (trois enfants de deux mariages). Dans son autobiographie, elle considère sa vie en Suisse comme une traversée du désert[15] qui renvoie, en fin de compte, à une lente assimilation. Il est révélateur qu'elle ne mette jamais en avant le fait d'être femme : nous verrons les conséquences poétiques de ce silence.

3. L'impératif de *raconter* et d'*écrire des histoires* semble être, du point de vue ultérieur de la biographe, une maladie.[16] Cette problématique est intimement liée à la question de la langue. Dans l'optique de la romancière, il n'y a qu'une langue, unique, qui est toujours menacée par d'autres. Cette conception mythique de la langue unique est déterminée, d'une part, par l'expérience personnelle, par la perte effective de la langue maternelle, d'autre part, par les conditions historiques : la langue hongroise a toujours été menacée par l'imposition d'autres langues, de langues « ennemies » (allemand ou russe), comme les qualifie Kristof dans un des chapitres de *L'Analphabète*, « Langue maternelle et langues ennemies ».[17] Le français est une langue qu'elle n'a pas choisie, qui lui a été donnée par le hasard. Pourtant, le besoin vital d'écrire – n'importe où, dans n'importe quelle langue – devient en quelque sorte indépendant de la langue. Tout cela aura également des conséquences sur l'élaboration de l'œuvre.

   Agota Kristof écrit d'abord des poèmes en hongrois (et, selon ses témoignages, essaie de les traduire en français).[18] Ensuite, faisant une sorte de compromis entre son niveau de langue et son besoin

---

– Igen, a férjem intézkedett mindenben. Nekem ott kellett maradni a lágerben a kisbabával, ő járt a konzulátusokra. Megtudta, hogy lesz egy vonat, ami indul Svájcba, és beszállhatunk. Először Lausanne-ba érkeztünk, utána Zürichben voltunk, onnan osztottak szét bennünket.
– Neuchâtelben kaptak lakást.
– Nem a lakásról volt szó, hanem arról, hogy az akkori férjem kivívta magának az ösztöndíjat, hogy tanulhasson, pedig már egyszer tanult [...] De elhatározta, hogy biológus lesz, és megkapta az ösztöndíjat, és azt mondták, hogy a feleségének dolgozni kell. És odahelyezték a férjemet a neuchâteli egyetemre, engem meg az óragyárba. » (notre traduction) Petőcz, András, « Az út Csikvándtól Kínáig (Beszélgetés Agota Kristoffal) [Le trajet de Csikvánd à la Chine (Discussion avec Agota Kristof)] », *Élet és Irodalom*, n° 43, 6 novembre 2009 [en ligne, consulté le 10/08/2016] : <http://petoczandrasblog.blogspot.hu/2009/11/beszelgetes-agota-kristoffal-az-es-ben.html>.

15 Kristof, A., *L'Analphabète*, *op. cit.*, p. 41–44.

16 Voici les premiers mots de l'autobiographie : « Je lis. C'est comme une maladie. Je lis tout ce qui me tombe sous la main, sous les yeux : journaux, livres d'école, affiches, bouts de papier trouvés dans la rue, recettes de cuisine, livres d'enfant. Tout ce qui est imprimé. », *Ibid.*, p. 5.

17 *Ibid.*, p. 21–25.

18 Voir l'interview déjà citée d'András Petőcz.

d'écriture, elle rédige des pièces de théâtre et radiophoniques (genres où il n'y a que des dialogues et qui se passent de descriptions). Enfin, elle arrive – en français – au roman, un genre qui peut lui assurer une plus grande visibilité. Ce choix lui sauve la vie, au sens propre comme au sens figuré : « Si je ne les avais pas écrits, je n'aurais pas pu gagner ma vie en Suisse »,[19] souligne-t-elle. Elle dit avoir trouvé une source d'inspiration dans les devoirs scolaires de son fils. C'est le soir qu'elle s'est mise à écrire, dans des cahiers. Elle cite volontiers Beckett pour mettre en lumière sa propre expérience, qui l'a conduite à rechercher dans l'écriture une forme de distanciation et de dépouillement : « J'écris en français pour m'appauvrir ».[20] Elle élabore alors une poétique qui dépend de (et exploite) son apprentissage de la langue française et qui fonctionne autrement dans les traductions, y compris dans la traduction hongroise de ses propres romans :

> J'ai les traductions hongroises, mais je ne les ai pas lues. J'ai eu peur de les trouver mauvaises. Je suis traduite en 35 langues, mais je ne pourrais pas vérifier les traductions, sauf la traduction hongroise, mais je n'en ai pas eu le courage.[21]

4. Un élément non moins intéressant de cette trajectoire est le rapport de Kristof au *succès*, à la notoriété. Autant que possible, elle évite d'en parler. Ce succès, qu'elle doit pour une bonne part à l'éditeur parisien Le Seuil, et qu'elle accepte sans en être fière, lui pèse : elle refuse de le considérer comme une sorte de revanche sur la langue française qu'elle a été obligée d'apprendre, cette langue ennemie qui, dit-elle, « est en train de tuer ma langue maternelle ».[22] Il est intéressant de noter que *L'Analphabète*, son texte autobiographique, ne dit presque rien de sa carrière de romancière.

5. L'élément peut-être le plus important de cette trajectoire est la douloureuse expérience de ne pas pouvoir revenir en arrière, l'impossibilité de retrouver ou de reconstruire l'*unité perdue*. L'unité se brise par étapes : c'est d'abord l'éclatement de la famille au moment où le père est emprisonné, puis le départ en internat qui l'oblige à se séparer de ses frères à

---

19 « Ha nem írtam volna, nem tudnék megélni Svájcban. » (Notre traduction) Nagy, Gergely, « Nem akartam megnevezni semmit » [Je n'ai voulu rien nommer], *HVG*, publié le 19 septembre, 2006 [en ligne, consulté le 10/08/2016] : <http://hvg.hu/kultura/20060915agotakristof>.

20 Sorba, Marie-Anne, « Cruelle Agota », *art. cit.*

21 « Megvannak a fordítások, a magyarul megjelent kötetek, de nem olvastam őket. Féltem, hogy rosszak. Engem 35 nyelvre lefordítottak, egyiket sem tudom ellenőrizni, csak a magyart, de azt sem mertem » (notre traduction), Nagy, Gergely, « Nem akartam megnevezni semmit [Je n'ai voulu rien nommer] », *art. cit.*

22 Kristof, A., *L'Analphabète*, *op. cit.*, p. 24.

l'âge de 14 ans, ensuite la perte de ses proches et du pays en 1956, enfin la perte de la langue qu'une nouvelle famille, ses propres enfants (nés d'un deuxième mariage), ne parvient pas à compenser. Il n'est pas surprenant que le roman qu'elle a voulu consacrer à la période de l'enfance, *Aglaé dans un champ*, reste inachevé.

3. Transpositions romanesques

La trilogie d'Agota Kristof peut être lue comme la transposition romanesque de ses propres expériences. Nous allons tenter d'analyser ces romans en centrant notre attention sur la présence, l'absence ou la modification des éléments de sa trajectoire explicités ci-dessus.

Le titre du premier roman, qui est de loin le plus connu, nous conduit au cœur de cette problématique : le cahier est le support de l'écriture, d'une écriture manuelle, qu'elle soit collective ou individuelle. Ce type de support est aussi en relation avec l'apprentissage de l'écriture et, ainsi, avec l'enfance, mais c'est également la transposition de l'expérience de l'auteur, cette analphabète qui doit (ré)apprendre, à l'âge adulte, à lire et à écrire dans une autre langue : pour écrire ses romans, Agota Kristof a rempli des cahiers. On peut trouver un autre parallèle entre l'expérience de la romancière et le monde de la fiction : le frère du troisième roman, qui reste au pays natal, travaille comme imprimeur et mène en même temps une activité d'écriture. Mais ces deux activités ne sont pas séparées, le travail manuel contribue à l'écriture – tout comme chez la romancière qui, tout en travaillant dans l'horlogerie, ne cesse de se consacrer à l'écriture : « Le bruit des machines m'aide à écrire. Il donne un rythme à mes phrases, il réveille des images dans ma tête ».[23]

D'autre part, les titres sont en rapport avec le nom des personnages, donc avec l'identité : le deuxième cahier semble prouver l'existence de Lucas ; le troisième « mensonge » (titre du troisième roman) est en rapport avec le nom : celui qui se présente comme Claus est en fait Lucas. Pour se rapprocher de l'autre, pour surmonter leur éloignement, chaque frère prend le nom de l'autre : Lucas se fait passer pour Claus, qui lui-même signe ses œuvres du nom de Klaus Lucas.

Mais ce titre, qui met l'accent sur le mensonge, attire encore l'attention sur un autre problème. Comme il s'agit à chaque fois de la réécriture ou du réajustement de l'histoire des frères, le lecteur a des doutes sur l'identité et le nombre de ceux-ci. Plusieurs commentateurs soutiennent qu'il s'agit d'un seul et même narrateur. Margarita Alfaro Amieiro écrit par

---

[23] Kristof, A., *Le troisième mensonge*, *op. cit.*, p. 175.

exemple : « Le dernier roman dévoile les différences, les mensonges... ».[24] Mais ne doit-on pas considérer ce roman lui-même comme un mensonge, qui piège les lecteurs et ne les autorise pas à trancher d'une manière définitive entre les explications possibles sur le ou les frères ? Même si de ce point de vue les paroles de la romancière n'ont pas plus d'autorité que celles des interprètes des romans, ce qu'elle dit de ses (son) héros dans une interview mérite d'être cité : « Oui, je sais, tout le monde est troublé. Moi aussi, c'est bien le problème. »[25]

Notons toutefois que cette configuration met en scène deux frères qui seront complétés, dans le troisième roman, par une demi-sœur, Sarah : ils sont donc trois désormais – tout comme les enfants Kristof. Dans leur cas, c'est Agota Kristof, la fille, qui doit se séparer de ses deux frères. Ce point de vue féminin est écarté des romans et, d'une manière générale, on peut constater que les femmes ne jouent, dans ces romans, qu'un rôle subordonné.

Les procédés narratifs sont également éclairants pour notre problématique, parce qu'ils témoignent finalement de l'impossible quête de l'unité perdue. Le premier roman retrace l'expérience de deux frères, des jumeaux, qui écrivent ensemble leur cahier : il s'agit d'une écriture au présent, à la première personne du pluriel, les voix ne se séparent pas. A posteriori, on peut considérer ce roman comme le premier d'une trilogie qui raconte une histoire possible : un premier jeu sur les identités.

Le deuxième cahier se présente comme la suite du premier, son auteur semble être celui qui a quitté le pays (Lucas, qui prend le nom de son frère, Claus). L'unité qui caractérisait le récit dans le premier roman est brisée, le relais est pris par une voix neutre, inaugurant une narration à la troisième personne du singulier, avec, à la fin, des documents extérieurs produits par différentes autorités. Le récit propose une rectification : le premier cahier semble à présent avoir été l'œuvre d'un seul frère ; l'unité – même si c'est une unité rêvée – est d'ores et déjà brisée.

Le troisième roman est aussi une tentative de restituer l'unité perdue : il semble procéder d'une écriture à deux mains, mais en réalité les frères écrivent séparément, Klaus complète et termine le cahier commencé par Lucas. Il y a cette fois une alternance entre l'écriture à la première et à la troisième personne. Le pluriel (le *nous* bien caractéristique du premier roman) n'intervient qu'au moment où c'est justement la séparation, c'est-à-dire la dispersion de la famille, qui est narrée. Le retour au *nous*, à

---

24 Amieiro, Margarita Alfaro, « Gémellité, dédoublement et changement de perspectives dans la trilogie d'Agota Kristof : *Le Grand cahier*, *La Preuve*, *Le Troisième mensonge* », *Monografias de Cédille*, 2/2011, p. 283–306 (p. 297).

25 « Igen, tudom, mindenki meg van zavarodva. Én magam is, ez a baj » (notre traduction), Petőcz, András, « Az út Csikvándtól Kínáig (Beszélgetés Agota Kristoffal) [Le trajet de Csikvánd à la Chine (Discussion avec Agota Kristof)] », *op. cit.*

l'unité, n'est plus possible. La trilogie dans son ensemble peut ainsi donner à penser que le narrateur est le frère qui revient dans son pays natal ; son trajet correspondrait alors à celui de l'auteur.

L'impossibilité de retrouver l'unité n'est pas seulement figurée par la narration, elle est également un des thèmes majeurs des romans. Dans la vie de la romancière, on l'a vu, la dispersion de la famille survient bien avant les conséquences de la révolution et le départ forcé vers un autre pays : c'est l'emprisonnement du père qui fait éclater la famille. Chaque roman propose une modulation de ce thème. Le premier met en scène la dispersion de la famille, les enfants doivent se séparer de leurs parents, mais l'écriture en commun semble remédier à cette perte. La fin du roman, avec le meurtre du père, débouche sur le passage à l'âge adulte, à la séparation, qui se manifeste lors du passage de la frontière. Le deuxième roman met en scène une autre famille, une famille impossible : Lucas recueille une femme avec son enfant, dont il devient le père. Ce roman illustre lui aussi le retour. Le troisième roman est rythmé à son tour par les mises en scène du passage de la frontière et du retour. Les deux frères ne se rencontrent qu'une seule fois, et celui qui est resté dans le pays refuse de reconnaître son frère.

Les frères deviennent écrivains, et cette situation s'enracine également dans la vie de la romancière, dont l'un des frères, Attila Kristóf (1938–2015), fit en Hongrie une carrière de journaliste et d'écrivain, devenant l'auteur entre autres de romans policiers. Les trois romans d'Agota Kristof donnent à lire les récits de l'exilé ou, comme le désigne le troisième roman, de « l'apatride ».[26] Du point de vue de la trajectoire, il reste cependant des non-dits : les romans ne disent que très peu de choses sur l'expérience de l'émigration. Après avoir passé la frontière, Lucas devenu Claus déclare ne vouloir faire autre chose qu'écrire, son but étant de « savoir écrire sans trop de fautes ».[27] Il veut traduire les cahiers, qui ne contiennent que des mensonges, c'est-à-dire « des choses inventées. Des histoires qui ne sont pas vraies, mais qui pourraient l'être ».[28] Comme nous l'avons déjà évoqué, le titre du troisième roman, *Le troisième mensonge*, peut de ce point de vue attirer l'attention sur le fait que ce dernier cahier est aussi une œuvre de fiction et ne dit pas forcément la vérité ultime. L'apatride ne cesse donc d'imaginer ce qui aurait pu être. Et, de même que la vie de l'émigré est passée sous silence, les romans ne disent rien non plus de la fortune des récits de l'émigré. Ce procédé permet à Agota Kristof de ne rien révéler de la position qu'elle a atteinte.

Le thème qui revient le plus souvent dans la trilogie est celui du rapport à la langue et à l'écriture. Comme les romans gomment systémati-

---

26 Kristof, A., *Le troisième mensonge*, *op. cit.*, p. 92.

27 *Ibid.*, p. 95.

28 *Ibid.*, p. 96.

quement toutes les références précises aux événements historiques, la question de l'écriture se révèle de plus en plus indépendante de celle de la langue. Les faits relatés dans le premier roman se déroulent dans une situation de guerre à laquelle les frères essaient de s'adapter en inventant des épreuves physiques et mentales et en adoptant un comportement cruel et froid pour survivre. Leur écriture se borne à enregistrer les faits sans aucun commentaire, sans aucune évaluation. Les langues sont également en combat : différentes langues étrangères (sans qu'il soit précisé lesquelles) s'imposent et les enfants tentent de les maîtriser pour survivre. Le deuxième roman met l'accent sur les histoires racontées tout en revenant au problème de la domination politique et culturelle. Les événements se déroulent dans un pays dominé où les livres d'autrefois sont interdits par le nouveau régime : c'est la bibliothécaire, qui ressemble à la mère du protagoniste et avec laquelle il entretient une relation quasi incestueuse, qui devient la gardienne des livres anciens. L'écriture continue de répondre à un besoin vital, seules les histoires racontées et l'apprentissage de l'écriture sont à même de créer de véritables liaisons filiales : c'est ce type de relation qui s'instaure entre Lucas et son fils adoptif. L'enfant aura son propre cahier. D'autre part, on peut constater que ce cahier, tenu par un seul frère, est plus « accueillant », pour ainsi dire, parce qu'il fait place aux histoires des autres : ainsi le chapitre 6 reproduit-il le récit de Victor, l'ancien libraire de la ville de K. C'est un récit centré, justement, sur le besoin de l'écriture. L'écart entre la vie et l'écriture devient de plus en plus mince : les personnages semblent ne vivre que pour écrire et l'écriture signifie la vie. Comme l'écrit Victor : « Si j'arrête de fumer, j'arrête aussi d'écrire. J'ai décidé qu'il valait mieux continuer à fumer et à écrire que de vivre sans écrire. »[29] Cette idée fait écho aux déclarations de la romancière-autobiographe : « Ce dont je suis sûre, c'est que j'aurais écrit, n'importe où, dans n'importe quelle langue. »[30] Le troisième roman reprend ce thème et, par cette reprise, renforce le problème du besoin d'écrire. D'une part, le frère resté dans le pays devient, lui aussi, père par l'écriture : il apprend à lire et à écrire à Sarah, sa demi-sœur. D'autre part, le fait de terminer sa part de l'histoire correspond à la mort, ultime moment de coïncidence entre vie et écriture : Lucas se suicide après avoir rendu visite à son frère en le priant de finir le cahier. Klaus, à son tour, voit son propre nom sur la croix qui orne le tombeau de son frère, ce qui annonce le moment de sa propre mort. Peu importe donc la langue, peu importe le fait d'être publié ou non, l'écriture affirme sa puissance – une puissance que la succession des trois romans a su rendre éclatante par sa logique implacable et cruelle.

---

29 Kristof, A., *La preuve*, *op. cit.*, p. 145.

30 Kristof, A., *L'Analphabète*, *op. cit.*, p. 40.

4. En guise de conclusion

Comme nous l'avons vu, l'œuvre d'Agota Kristof peut être située dans la tradition ouverte par Ionesco ou Beckett de l'adoption, nécessaire, d'une écriture extrêmement simple, à la recherche de ses propres possibilités.

Tout comme chez Beckett ou chez Ionesco, un des procédés les plus caractéristiques des romans d'Agota Kristof consiste à gommer les références précises au contexte de l'intrigue. Il s'agit sans doute là d'une nécessité résultant du niveau de connaissance limité de la langue française chez la romancière : une écriture plus référentielle aurait nécessité plus de description, or c'est ce que la romancière n'a pas su (et n'a pas voulu) faire. Cette absence de repères géographiques et historiques a sans doute contribué au succès international des récits. Mais la trilogie ne quitte pas (ou peu) la Hongrie : nombre d'indices laissent à penser que l'intrigue des romans se déroule dans ce pays, depuis la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la période qui suivit le changement de régime de 1990. C'est peut-être là une forme de triomphe sur l'exil : par le biais de l'écriture, revenir sur l'histoire d'un pays que la romancière a perdu. De cette façon, l'écriture permet le retour. On trouve là encore un paradoxe qui s'ajoute aux autres, non moins révélateurs d'une trajectoire atypique.

LINDA KOIRAN

Tracer sur le blanc, le noir. Réflexions fragmentaires à propos du roman *Anatomie d'une nuit* d'Anna Kim

1. « Le ciel en abîme »

« Celui qui marche sur la tête, Mesdames et Messieurs, – celui qui marche sur la tête, il a le ciel en abîme sous lui »,[1] écrit Paul Celan dans son discours *Le Méridien* (*Der Meridian*) prononcé à la remise du Prix Georg Büchner en 1960. Il se réfère à la phrase de Georg Büchner dans *Lenz* (1839) : « Il n'éprouvait pas de fatigue, simplement, parfois, il trouvait pénible de ne pas pouvoir marcher sur la tête ».[2] Lenz, alias le poète Jakob Michael Reinhold, un des écrivains majeurs du mouvement *Sturm und Drang*, sert de modèle à Büchner pour le protagoniste de sa nouvelle fragmentaire. Le récit raconte la traversée des Vosges par Lenz. Sur son chemin à travers la montagne enneigée et la forêt humide et embrumée, le poète ressent dans le silence nocturne grandissant l'extrême solitude qui fait surgir ses angoisses et déborder son imagination, le bouleversant à tel point que la séparation entre son monde intérieur et le monde extérieur s'efface pour ouvrir à un seul espace : « L'obscurité était tombée. Le ciel et la terre ne faisant qu'un. »[3]

Contrairement à la négation de Büchner qui formule l'impossibilité de marcher sur la tête et qui ainsi, par la prévalence de la raison, ferme dans un premier temps toute orientation imaginaire vers un plus loin indéfini, pour finalement en faire sortir son héros par l'expérience holistique de la nature, l'affirmation exprimée par Celan permet sans détour l'ouverture vers une profondeur illimitée – située dans la hauteur.

L'inversion du ciel et de la terre évoquant non pas le sol qui laisse béer aux yeux du lecteur un gouffre sans fond, mais le haut ouvrant sur l'insondable, constitue un des éléments majeurs de la structure narrative

---

1 Celan, Paul, « Der Meridian », in : *« Todesfuge » und andere Gedichte*, Text und Kommentar, Frankfurt a.M., Suhrkamp BasisBibliothek, 2015 (2004), p. 69–85. Édition française : *Le Méridien & autres proses*, trad. de l'allemand par Jean Launay, Paris, Seuil, Librairie du XXe et du XXIe siècles, 2002, p. 72.

2 Büchner, Georg, *Lenz*, Text und Kommentar, Frankfurt a.M., Suhrkamp BasisBibliothek, 1998. Éd. française : *Lenz*, trad. de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Points, 2007, p. 21.

3 *Ibid.*, p. 23.

dans *Anatomie d'une nuit* (*Anatomie einer Nacht*, 2012),[4] le troisième roman d'Anna Kim, écrivaine germanophone d'origine coréenne et de culture viennoise. Dès la première phrase, le sens de l'orientation du lecteur est ébranlé par des « chaussures » et des « traîneaux » lancés dans l'air de la nuit où ils restent « collés » parce qu'il y un « chemin visible » où « l'on peut parcourir la voûte céleste en ayant la sensation d'évoluer dans la neige » et où « le bruissement du vent remplace celui de la mer ».[5]

Le détournement de la pesanteur vers l'aérien et le non-matériel se reflète également dans le déplacement du centre thématique de la vie vers la mort, qui est le point de départ du mouvement narratif et sa fin. Dès le début, les personnages sont habités par la mort dans un environnement qui par ses caractéristiques principales, à savoir la glace, le vent, la roche, le froid et l'obscurité, est essentiellement hostile à la vie humaine, animale et végétale. Cet espace désertique est décrit comme un lieu « au bout du monde »,[6] « un endroit avec des coordonnées propres et uniques »[7] et qui « a aussi une mission, qui est d'achever ».[8] Il est la réduction extrême du vital jusqu'à son annihilation.

« Le ciel en abîme » n'illustre pas seulement l'inversion du sens de l'orientation, mais implique également la fusion du haut et du bas. Le ciel et la terre ne sont plus pensés dans un rapport d'opposition, comme l'indique l'image suivante :

> la terre n'est pas le contraire du ciel, mais elle le complète : au bout du monde, la distinction entre le ciel et la terre est abolie, le ciel est une mer immense comme la mer est un ciel immense, et les montages des nuages aux contours gris et [...] en hiver, quand tout est gelé [et] chaque pas viendrait confirmer que le bout du monde se prolonge en hauteur.[9]

Dans cet espace absolu de la nuit noire où la lumière du jour n'a pas encore percé afin de marquer la séparation, de différencier et de créer la ligne d'horizon, se situe l'histoire du roman. Kim y relate onze suicides commis entre 22 h et 3 h du matin à Amarâq, une ville fictive du Groenland – cette

---

4 Kim, Anna, *Anatomie einer Nacht*, Berlin, Suhrkamp, 2013 (2012). Éd. française : *Anatomie d'une nuit*, trad. de l'allemand par Marie-Claude Auger, Arles, Actes Sud, 2014, coll. « Jacqueline Chambon ». À notre connaissance, il n'existe à ce jour aucune autre étude critique publiée sur l'œuvre d'Anna Kim. Nous lui avons consacré récemment une notice d'encyclopédie : Koiran, Linda, « Anna Kim », *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (KLG), 115. Nlg., 3/2017, München, Ed. Text und Kritik (11 pages hors bibliographie).

5 Kim, Anna, *Anatomie d'une nuit*, *op. cit.*, p. 11.

6 *Ibid.*, p. 17.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 18.

île, la plus grande de la planète, dont la terre est recouverte à 80 % d'inlandsis et qu'entoure l'océan polaire. À cette extrême périphérie du monde aux températures et conditions de vie extrêmes, seul le regard « indiscipliné » ou « à contre-courant »[10] permet de « découvrir ce quelque chose qui existe cependant, même si ce n'est qu'en miniature ou sommairement ».[11] Que les traces de la présence humaine se manifestent dans ce lieu où « le silence qui émane de cette austérité est rompu par le bruit de la glace qui se détache »,[12] aussi persévérantes soient-elles, elles n'y sont finalement par rapport à la nature que des accessoires. La hiérarchie entre la nature et l'homme est inversée.

Amarâq – ce nom suggère un croisement entre *Amarok*, ce loup géant de la mythologie inuit qui chasse la nuit et attaque tous les êtres vivants, et *Asiaq*, le maître des vents. La ville imaginée par Kim illustre parfaitement la citation (tirée de *La Promenade au phare* de Virginia Woolf) placée en exergue : « Les nuits maintenant sont pleines de vent et de destruction »,[13] qui impose dès le début l'ambiance du roman. Amarâq est

> un dévoreur de lieux ; un endroit qui vous engloutit comme il engloutit l'endroit où vous vous trouvez ; qui prétend être bien moins un lieu que l'accès à un lieu que l'on ne peut plus quitter dès lors qu'on y est entré, car l'entrée n'est pas une sortie.[14]

À Amarâq, la différenciation entre espace et temps est suspendue, le mouvement en tant que changement est gelé. Cette ville peut être comparée à un trou noir enfermant et absorbant toute personne et sa mémoire : « [...] lorsqu'on arrive à Amâraq, le souvenir commence à se tarir »,[15] « une forme d'oubli »[16] s'instaure progressivement. L'individu plonge lentement dans un espace hors du temps où il n'y a plus ni début ni fin, mais seulement le présent, un présent dilaté à l'extrême. Dans la nuit noire d'Amâraq, la mort révèle une autre face : elle est pour l'individu la seule issue hors de l'espace et du temps. En s'extrayant de la vie, il prend le chemin à l'envers, il retourne au néant. Ce mouvement thématique va de pair avec le mouvement de l'écriture de Kim.

Partant du point de vue du ciel en abîme, où les repères communs d'orientation n'existent plus, où l'effacement, l'oubli, donc le blanc, occupent la carte historique de la population groenlandaise, l'écriture de Kim devient une sorte de méridien – une ligne imaginaire – traçant et reliant

---

10 *Ibid.*, p. 19.
11 *Ibid.*
12 *Ibid.*, p. 18.
13 *Ibid.*, voir l'incipit.
14 *Ibid.*, p. 16-17.
15 *Ibid.*, p. 17.
16 *Ibid.*

entre eux les pôles dans le vide, horizontalement et verticalement afin d'en dessiner le réseau. Et ainsi se reconstitue le passé des habitants d'Amarâq, les traces sous-jacentes – aussi minimes soient-elles –, leurs liens enchevêtrés sous les conséquences de l'éradication de la culture et de l'identité des indigènes groenlandais, les Inuits, par la colonisation d'abord norvégienne, ensuite danoise.

Kim évoque aussi sa propre « colonisation » par la culture européenne et la langue allemande. Le décalage entre leur for intérieur et le monde qu'habitent ces Groenlandais à l'identité fragmentée, hybride, forme un écran sur lequel Kim projette son propre questionnement identitaire. Après avoir déjà évoqué ce questionnement dans quelques textes courts,[17] elle l'a développé notamment dans *Invasions du privé* (*Invasionen des Privaten*),[18] un texte sur le Groenland publié juste avant le roman et situé au croisement de l'essai et du récit de voyage : une Groenlandaise, Julie, lui dit en comparant leurs deux visages dans le miroir qu'elle a l'air plus groenlandaise qu'elle. La ressemblance asiatique permet l'instauration immédiate d'un lien identitaire de l'auteure avec les Groenlandais, et son approche personnelle de leur histoire de colonisées fait en partie écho à sa propre histoire. L'expérience des conséquences de la colonisation se présente comme la question centrale de ces deux textes et se révèle être une « conquête progressive et impitoyable de l'intérieur d'une personne »[19] à travers les siècles, indépendamment du lieu géographique.

L'écrivaine germanophone d'origine tchèque Libuše Moníková aborde également, dans son roman *La glace dérivante* (*Treibeis*, 1992),[20] la recherche de l'identité individuelle, langagière et culturelle et la mémoire dans un contexte postcolonial à partir du personnage d'un Tchèque, Jan Prantl, professeur d'anglais, émigré au Groenland, qui s'efforce, grâce à un mélange de langues (danois, anglais et tchèque), de faire connaître Shakespeare et le théâtre élisabéthain aux jeunes Inuits. Face à leur incompréhension, il transfère les particularités spatiales et matérielles du théâtre anglais du XVIe siècle en leurs équivalents inuits. Contre la critique formulée par le pasteur Aksel Brennhovd à l'encontre de sa méthode d'enseignement, il rétorque : « Ils répondent dans leurs dessins »,[21] une allusion au titre de

---

17 Voir notamment Kim, Anna, « irritationen », in : Stippinger, Christa (Hrsg.), *FremdLand*, Wien, exil, 2000.

18 Kim, Anna, *Invasionen des Privaten*, Graz/Vienne, Droschl, 2011. Titre traduit par nos soins (L.K.).

19 *Ibid.*, p. 44. Trad. L.K.

20 Moníková, Libuše, *Treibeis*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997. Édition française : *La glace dérivante*, trad. de l'allemand par Nicole Casanova, Paris, Belfond, 1994.

21 *Ibid.*, p. 21. En allemand, la phrase (« Sie zeichnen zurück ») rend évidente l'allusion à la théorie postcoloniale. Moníková, Libuše, *Treibeis*, *op. cit.*, p. 19.

l'essai *L'Empire vous répond*,[22] devenu le concept fondamental de la théorie littérature postcoloniale. Ici, Moníková, par la bouche de Prantl, formule combien l'expression authentique libère les enfants inuits et revalorise leur propre culture par rapport à la culture dominante européenne colonisatrice. Si le regard narratif de Moníková se positionne à l'extérieur du monde inuit contrairement à celui de Kim, les deux auteures ont en commun d'avoir choisi le point de vue théorique postcolonial. La mise en valeur de la périphérie géographique et le portrait critique de la culture inuit corrompue par la colonisation européenne qui par la dévalorisation de son identité a conduit à la misère sociale (pauvreté, abus sexuels, alcoolisme) et à la désorientation des individus.

Si Moníková tisse un lien entre Shakespeare, l'Europe centrale et les Inuits, permettant à Prantl, l'exilé perdu à la recherche de son identité, de se retrouver finalement dans une construction identitaire (« je ne suis pas un vrai Tchèque » mais « un Inuk morave »),[23] Kim en revanche aborde la question de l'identité à partir des histoires individuelles des Groenlandais, donc du côté des colonisés, et y associe leur suicide. Elle focalise sa narration aussi bien sur le paysage polaire et l'espace urbain, leur attribuant la même importance que les personnages eux-mêmes – une différence fondamentale par rapport au roman de Moníková – que sur les Groenlandais d'âges et de milieux sociaux divers, femmes et hommes, et sur leur passé qui contamine leur présent jusqu'au suicide – un phénomène sociétal d'autant plus préoccupant que le Groenland a actuellement le taux de suicide le plus élevé du monde.

2. « L'amour est plus froid que la mort »

Ce titre du premier long-métrage (1969) du réalisateur allemand Rainer Werner Fassbinder concentre l'essence de la relation amoureuse entre les trois protagonistes, deux hommes et une femme. Chacun tombe amoureux/se de celui/celle qui ne le/la désire pas, chacun est en quête de

---

22 Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, London/New York, Routledge, 1989. Éd. française : *L'empire vous répond : Théorie et pratiques des littératures post-coloniales*, trad. de l'anglais par Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Presses universitaires de Bordeaux, 2012. Le verbe « répond » du titre français ne rend pas compte des connotations guerrières de « to write back », qui signifie littéralement « contre-attaquer par l'écriture ».

23 Moníková, Libuše, *Les glaces dérivantes*, *op. cit.*, p. 187. Voir aussi Eder, Jürgen, « Das Werk von Libuše Moníková als mitteleuropäisches Projekt », in : Chiellino, Carmine et Szilvia Lengl (Hrsg.), *Interkulturelle Literatur in deutscher Sprache : Zehn Autorenporträts*, Bern etc., Peter Lang, 2016, « Jahrbuch für Internationale Germanistik », Reihe C, vol. 11, p. 148.

l'inaccessible. C'est finalement la volonté de protéger et de garder l'être aimé pour elle qui conduit la femme à dénoncer l'un de ces hommes et de causer ainsi sa mort violente. Fassbinder a dit à propos de son film :

> Sans amour, il n'y aurait pas de violence. La violence naît par l'abus de l'amour ; l'amour fait toujours valoir ses mêmes droits de propriété sur l'aimé, l'amour est plus froid que la mort.[24]

L'essence de la relation entre les femmes et les hommes dans le roman de Kim où les personnages, enfermés dans la solitude comme dans la nature glaciale, sont à la recherche de l'amour comme issue au fond tragique, s'exprime également à travers ce titre de film. Comparables à un paysage gelé, les images du film en noir et blanc sont d'une froide clarté clinique, les espaces intérieurs apparaissent austères, les extérieurs désertiques.

Dans la nuit d'Amarâq, dans cet espace du secret, de l'enfoui, du désordre, la rencontre amoureuse entre les femmes et les hommes est guidée par le désir de sentir dans le corps de l'autre la chaleur et la sensualité de la chair qui fait si cruellement défaut dans l'environnement froid et austère, mais aussi celui de s'approprier l'autre et de l'utiliser pour rompre l'enfermement et l'isolement – cette solitude de l'individu qui est l'autre face de l'abîme et de la nuit. L'autre représente à la fois l'issue de secours, mais il peut aussi devenir le déclencheur du suicide, comme lorsque Julie, une jeune fille de quatorze ans, se pend après avoir découvert que Jens, un policier de vingt-neuf ans avec qui elle a passé une nuit et qui l'a repoussée après avoir découvert qu'elle est mineure, a noué une relation avec Sivke, une femme adulte.

Faute d'activités professionnelles et de loisir, l'amour est à Amarâq un « passe-temps ».[25] Fruit de l'ennui, des conditions sociales tristes et misérables, il est aussi le sens de la vie, « salut » et « rédemption » à la fois :

> il sort de l'isolement, de l'étroitesse, il réduit la distance de l'horizon et lisse le ciel. Du coup la terre apparaît finie, on est soi-même une part de ce monde et on n'est pas rejeté comme d'habitude.[26]

Le suicide représente l'autre moyen de s'échapper de ce monde sombre, venteux, glacial, monochrome où le temps semble arrêté, où il y a peu d'humains et de choses, ce monde en décalage par rapport au monde du continent européen clair, coloré, mouvementé, plein et peuplé. Se suicider apparaît comme la recherche de l'extériorité d'un espace invivable, un saut vers le dehors immatériel, un non à l'enfermement. Or le suicide (par pendaison, somnifère, noyade, hypothermie, alcoolisme), présenté par

---

24 Cité d'après Weber, Ingeborg, « Die Liebe ist kälter als der Tod » [interview de R.W. Fassbinder], *Stuttgarter Zeitung*, 25/6/1969. Trad. L.K.

25 Kim, Anna, *Anatomie d'une nuit*, *op. cit.*, p. 51.

26 *Ibid.*, p. 52.

Kim dans son prologue comme une « épidémie »[27] contaminant les victimes « sans signe avant-coureur »[28] – une désignation qu'un journaliste avait déjà utilisée pour qualifier le taux de suicide excessivement élevé des jeunes Groenlandais – n'est qu'une facette, certes essentielle, de la violence dans le roman.

Il y a aussi l'homicide (battre à mort, tuer par arme à feu, poignarder, étrangler), évoqué plutôt dans les révélations du passé de certains personnages en comparaison avec le suicide situé dans le présent. Les descriptions de ces moments violents où le sang jaillit, où la souffrance du corps se voit, laissent apparaître une certaine sensualité qui complète les actes sexuels – comme leur face cachée. À la violence de la nature qui règne à l'extérieur, correspond la violence caractérisant l'intérieur des relations entre les habitants d'Amarâq et aussi leurs habitations. Ce contraste entre l'ouverture infinie de l'espace du ciel, accrue par la nuit, et l'enfermement où se trouve la vie des personnages correspond à celui entre l'étendue de la nature et l'exigüité de leurs habitations que Kim désigne comme « les cabanes d'une pièce dans lesquelles on se glisse plus qu'on n'y entre et qui sont [...] beaucoup plus petits que les montagnes qui entourent la ville sur trois côtés ».[29]

Dans une interview, Kim s'exprime sur l'importance qu'ont pour elle la question de la mort et le fait de mourir dans des conditions extrêmes. Explorer comment un être humain y réagit, poussé dans ses derniers retranchements, la confronte aussi à ses propres limites.[30] Deux de ses précédents textes s'inscrivaient déjà dans cette même démarche d'une recherche sur les façons de mourir : d'abord la nouvelle *La Trace d'images* (*Die Bilderspur*),[31] premier récit long d'Anna Kim, où une fille, en l'occurrence l'alter ego de l'auteure, accompagne son père mourant ; elle se rappelle leur relation et leur éloignement progressif à mesure qu'elle s'est intégrée dans ce pays étranger que lui, pour sa part, refuse. Ensuite, le roman *Le temps gelé* (*Die gefrorene Zeit*)[32] où, des années durant, un Kosovar attend sa femme enlevée par des milices paramilitaires ; il est aidé dans sa recherche par une employée de la Croix-Rouge internationale avec qui il retrace l'identité de sa femme et leur vie commune. Dans ces deux textes, ainsi que dans certaines de ses autres nouvelles courtes, la mort est profondément liée à l'amour, la perte d'un être aimé, la mémoire. Se rappeler est une recherche des souvenirs, des traces des images de souvenirs,

---

27 *Ibid.*, p. 7.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, p. 57.

30 Voir Krug, Dietmar, « Anna Kim : Die Schönheit des Genauen », *Die Presse*, 31/12/2010. Trad. L.K.

31 Kim, Anna, *Die Bilderspur*, Graz/Wien, Droschl, 2004. Titre trad. par L.K.

32 Kim, Anna, *Die gefrorene Zeit*, Graz/Wien, Droschl, 2008. Titre trad. par L.K.

des mots et des phrases – de leurs dépouilles. Dans son dernier roman *Anatomie d'une nuit*, elle y associe le cadre subjectif de la mort avec la mémoire d'un peuple pour le dépasser et l'intégrer dans le cadre historique postcolonial.

Le fait que Kim ait mis au centre de son œuvre la mort et les façons de mourir permet de la rapprocher de l'écrivaine autrichienne Ingeborg Bachmann, dont le cycle romanesque inachevé, *Malina*, *Le Cas Franza* (*Der Fall Franza*) et *Requiem pour Fanny Goldmann* (*Requiem für Fanny Goldmann*), dont les deux derniers volets sont restés à l'état de fragments, s'inscrit aussi dans une recherche sur les « façons de mourir » (« Todesarten »).[33] Bachmann articule son œuvre autour de la guerre entre les sexes, la mise à mort de la femme par les structures oppressives d'une société post-Seconde Guerre mondiale encore imprégnée au niveau langagier par la violence sous-jacente de l'idéologie national-socialiste et patriarcale. Kim, en revanche, focalise son attention sur l'individu à la périphérie d'un monde globalisé subissant les conséquences de la guerre civile en Europe et de la colonisation européenne. Comme elle le dit elle-même : « Ce sont peut-être des régions périphériques que je décris, mais ce ne sont pas des phénomènes périphériques qui sont décrits. »[34]

3. Le tiret d'incise

À la plénitude et à la permanence du visible, Kim oppose la paucité et l'obscurité. Comme le suggère le titre *Anatomie d'une nuit*, Kim recourt à un procédé narratif analytique ; elle dissèque les actes et les souvenirs de ses personnages pour mettre au jour les différentes strates de la violence, de la solitude, du désir des femmes et des hommes et leurs formes de suicide. D'un côté, elle décrit avec sobriété et distance leur passé biographique souvent compliqué et déchirant en énumérant les faits qui les conduisent à un moment donné à mettre fin à leur vie – comme on claquerait brusquement la porte derrière soi. De l'autre, ses évocations de la nature, de la nuit et de la ville sont ponctuées de réflexions abstraites, philosophiques, portées par une tonalité grave et un certain pathos.

---

[33] Bachmann, Ingeborg, *Wir müssen wahre Sätze finden*, hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München/Zürich, Piper, 1983, p. 66. Bachmann évoque ses projets d'écriture et explique qu'il s'agit d'une « grande et singulière étude » consacrée à « toutes les façons possible de mourir » – les « Todesarten » (trad. L.K.). Voir aussi : Bachmann, Ingeborg, *« Todesarten »-Projekt*, Kritische Ausgabe, unter der Leitung von Robert Pichl, herausgegeben von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, 4 Bde, München/Zürich, Piper, 1995.

[34] « Es sind vielleicht Randgebiete, die ich beschreibe, aber keine Randerscheinungen, die beschrieben werden. » Leitner, Joachim, « Randgebiete und falsche Idyllen » [interview avec A. Kim], *Tiroler Tageszeitung*, 29/01/2013. Trad. L.K.

Ce qui saute aux yeux à la lecture, c'est l'emploi fréquent du tiret d'incise. Il permet d'interrompre le flux narratif pour introduire un autre courant, détourner le regard du lecteur, le diriger vers un autre événement, une autre action ou un autre personnage. Ces barrières dans le déroulement narratif peuvent susciter de prime abord chez le lecteur la confusion, notamment lorsque Kim reprend après le tiret d'incise au début d'un nouveau paragraphe le même pronom personnel que dans le paragraphe précédent. Le lecteur s'y perd, parce qu'il pense que le pronom personnel, par exemple « elle », se réfère au personnage dont il était déjà question jusque-là (Julie), mais découvre à mesure qu'il avance dans sa lecture du paragraphe suivant qu'il s'agit en fait d'un autre personnage (Sivke). Cette stratégie narrative permet à Kim de glisser de façon imperceptible de la vie d'un individu à celle d'un autre, d'entremêler ces deux vies et de créer un effet de simultanéité comparable à un changement de plan dans un film. Les onze personnages se lient les uns aux autres dans la nuit, eux, les déracinés, les aliénés, les étrangers, les sans-abris, les errants et les chercheurs, avant que la mort de nouveau les sépare, les individualise, les isole les uns des autres.

Le tiret d'incise, dont Theodor W. Adorno écrit dans son essai *Signes de ponctuation* (*Satzzeichen*) : « En lui s'exprime le caractère fragmentaire de la pensée qui y recourt »,[35] fragmente non seulement le corps du texte de Kim, mais aussi sa narration. Ainsi que le suggère le titre *Anatomie d'une nuit*, il s'agit de couper, dépecer, séparer, analyser pour finalement sortir de l'obscurité et exposer à la lumière le caché, le non-dit. Il y a un double mouvement dans l'écriture de Kim, car la fragmentation systématique (créant l'illusion d'un mouvement d'un intérieur vers un extérieur qui se révèle n'être finalement qu'un autre intérieur) ouvre aussi vers un moment de silence, de vide et de blanc.

Kim trace sur le blanc, le noir : son écriture peut être comparée en cela à la peinture de Pierre Soulages, le « peintre du noir et de la lumière ».[36] Soulages travaille uniquement la couleur noire, « décline tous les usages possibles de la couleur noire »,[37] et explique que celle-ci « n'existe jamais dans l'absolu »,[38] car « son intensité change en fonction des dimensions du support, de sa forme et de sa texture »[39] pour parvenir à y faire naître la

---

35 « An ihm wird der Gedanke seines Fragmentcharakters inne. » Adorno, Theodor W., « Noten zur Literatur », in : Tiedemann, Rolf (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2003, vol. 11, p. 108. Trad. L.K.

36 « Soulages », dossiers pédagogiques, *Centre Pompidou*, 2009/10 [en ligne, consulté 15/09/2016] : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-soulages/ENS-soulages.html202>, p. 2.

37 *Ibid.*, p. 7.

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

lumière. Si « au premier abord, l'œuvre de Pierre Soulages s'impose sur un mode frontal »,[40] la description que fait Kim de la nuit noire et du paysage glacial confronte le lecteur à une matière noire dans laquelle se dessine, blême, la vie des individus, lueurs extenuées comparables au reflet de la luminosité du blanc de la neige sur le noir de la nuit. Mais contrairement à Soulages dont l'exploration s'attache à la recherche de la lumière générée par le noir, chez Kim le noir dissout, exténue la lumière du vivant qui lui est confronté. Chez Soulages, le noir est fertile. Il vibre et présente « de nombreux paradoxes visuels : du noir naît la lumière, ce qui se retire est mis en avant, le rétrécissement d'une forme la rend plus visible, de l'envers naît l'endroit, du vide naît le plein ».[41] Chez Kim, le noir d'Amarâq étouffe, immobilise, assassine – comme un tiret d'incise étendu, immense, qui arrête l'action en cours. Mais à partir du noir de la nuit, de ce lieu du secret, du caché, de l'intérieur et de la rencontre des corps, se crée le mouvement de l'écriture.

Kim n'écrit pas en coréen, sa langue d'origine et celle de ses parents. Le coréen s'utilise uniquement à la maison, au sein de la famille. En dehors de cet espace intime, elle s'exprime en allemand. Cette langue de l'extérieur est devenue sa langue d'écriture. À son père, l'allemand est doublement étranger : d'abord en tant que langue d'un autre pays, ensuite en tant que système de signes autre que celui que lui-même a mis en œuvre en tant que peintre. Enfant, il lui a enseigné sa langue à lui, « la langue paternelle » (« Vatersprache »),[42] les « histoires d'images » (« Bildergeschichten »),[43] comme elle le raconte dans *La Trace d'images :* « J'apprends à lire des images, à épeler couleur par couleur, ligne par ligne, surface par surface, j'apprends la parole, cependant que je suis dirigée par le pinceau ».[44] Dans *Anatomie d'une nuit* en particulier, l'écriture de Kim se révèle une poétique de la résistance ancrée dans le non-imagé et le non-dit s'opposant à la langue-image de son père peintre. Devant l'étendue infinie du paysage noyé dans le blanc sous le ciel pâle, où les points cardinaux du haut et du bas, de la réalité et du rêve ne sont plus saisissables, Kim comprend à travers « le néant auquel [son] regard est exposé »[45] à « l'endroit que les Inuits évitent » et qui est « l'espace vital des démons et

---

40 *Ibid.*, p. 5.

41 *Ibid.*, p. 8.

42 Kim, Anna, *Die Bilderspur*, *op. cit.*, p. 12. Toutes les citations de cet ouvrages ont été traduites par nos soins.

43 *Ibid.*

44 « Ich lerne Bilder zu lesen, buchstabiere Farbe für Farbe, Linie für Linie, Fläche für Fläche, lerne das Sprechen, indem mir der Pinsel geführt wird. » *Ibid.*

45 « [...] das Nichts, dem mein Blick ausgesetzt ist [...] » Kim, Anna, *Invasionen des Privaten*, *op. cit.*, p. 71.

monstres »,[46] l'importance du Groenland pour elle-même. Face à la solitude et à l'absence de couleurs et d'images dans un monde qui n'a rien à voir avec celui qu'elle a appris à comprendre et dans ce silence où elle a trouvé « une mémoire pour tous ces mots [qu'elle n'a pas] vus »,[47] elle trouve et vit « le sentiment d'une liberté illimitée ».[48]

---

46 « [...] in diesem Moment erinnere ich mich gelesen zu haben, das Inlandeis sei der Ort, den die Inuit meiden, um jeden Preis : es war der Lebensraum der Dämonen und Monster [...] ». *Ibid.*

47 « [...] und es ist wahr, die Stille ist ein Speicher für all die Wörter, die ich übersah [...] ». *Ibid.*, p. 78.

48 « Und mit dem Gefühl von grenzenloser Freiheit fühle ich etwas, das ich ebenfalls nur als etwas Flüchtiges kenne, das aber hier länger anhält, Stunden, manchmal sogar Tage – Glück. » *Ibid.*, p. 79.

GEORGES BÊ DUC

Pour une langue de l'essai : la réforme du chinois, de Hu Shi à Zhou Zuoren

Menée par un petit groupe d'étudiants et de professeurs de l'Université de Pékin, la Révolution littéraire (*wenxue geming*/文学革命 1917–1921) fut pendant au moins quatre ans le pivot sur lequel s'appuyait le Mouvement pour une nouvelle culture (*xin wenhua yundong*/新文化运动, souvent assimilé, comme nous le ferons par la suite, au mouvement du 4 mai 1919).[1] Les promoteurs du mouvement étaient persuadés en effet que la littérature est au cœur de la civilisation, qu'elle sous-tend la culture et ce qui en dérive, du politique au social. On peut dire que cette foi en la prééminence de la littérature comme principal vecteur de la culture caractérise les intellectuels du début de la République (instaurée en 1911), et ce trait subsistera malgré la scission du mouvement entre libéraux en marxistes après 1921. Paradoxalement, ces intellectuels occidentalistes partagent donc sur ce point avec les lettrés de l'ancien régime une même vision de la littérature.

1. Hu Shi, esprit du 4 mai

1.1 Le choix du baihua

On s'accorde généralement à considérer l'article de Hu Shi (1891–1962) « Modestes propositions pour une réforme littéraire », paru en 1917 dans la revue *Nouvelle jeunesse*, comme la première salve de la Révolution littéraire. Cet article, comme les autres qui le compléteront bientôt, en particulier « De la révolution constructive de la littérature » (1918), recevra un

[1] Le Mouvement pour une nouvelle culture prend forme vers le milieu des années 1910 et se maintient comme un front relativement uni jusqu'au début des années 1920. Il résulte d'une prise de conscience par les intellectuels de l'échec des précédents mouvements de modernisation et de l'incapacité du peuple chinois à prendre en charge son propre destin, à faire face aux puissances occidentales. Leur cible privilégiée est l'idéologie confucéenne, accusée d'entretenir chez les Chinois un esprit de soumission, de les maintenir dans la féodalité. Les manifestations du 4 mai 1919, menées à l'origine par des étudiants de l'Université de Pékin, sont motivées par le refus de voir la Chine parapher le transfert au Japon des possessions allemandes en Chine lors du traité de Versailles de 1919. Ces manifestations nationalistes se muent rapidement en un véritable mouvement de rejet de l'héritage confucéen. L'ampleur de ce mouvement de protestations est telle que l'habitude a été prise de l'assimiler par métonymie au Mouvement pour une nouvelle culture qui l'encadre.

accueil enthousiaste, suscitant débats et réflexions sur la question de la langue littéraire. Ces manifestes largement diffusés semblent exprimer le bon sens. Ils brillent par leur clarté, par l'évidence du discours autant que par leur radicalité et leur contenu programmatique.

Hu Shi est un disciple du chef de file des pragmatistes américains John Dewey (son directeur de thèse). Plutôt que d'agiter de grandes notions philosophiques sur la culture et la société, il concentre son attention sur une des causes du mal contemporain, la langue littéraire, accusée de concentrer et de perpétuer les tares de la société.

Les deux manifestes cités sont tout d'abord une charge contre la langue classique (le *wenyan*). Cette langue est depuis toujours utilisée par défaut pour tout ce qui s'écrit de sérieux, et donc pour la littérature. Précocement déconnectée de la langue parlée, le *wenyan*, qui repose sur des règles syntaxiques et un vocabulaire propres, a assez peu évolué depuis l'antiquité. Le théâtre Yuan et les romans Ming et Qing, écrits en langue vernaculaire (*baihua*), constituent une notable exception dans cet univers *wenyan*. Or, si le théâtre et le roman connaissent sous les Qing un développement considérable, cette littérature fictionnelle n'a pas droit de cité dans la littérature lettrée.

Hu Shi reproche au *wenyan* d'être la langue d'une communauté restreinte, celle des érudits, de ne pas être intelligible par tous. C'est une langue exclusivement graphique, qu'on ne peut lire devant un auditoire, tant elle regorge d'homophones. Bien que langue des lettrés, elle n'est plus adaptée à la création littéraire car elle est inséparable d'une stylistique archaïque et d'une prosodie paralysante. Cette forme d'écriture encourage l'imitation des textes classiques plutôt que la création. Elle ne se prête pas non plus à l'expression scientifique car elle est allusive et imprécise. Ce sont donc des considérations sociales, linguistiques et littéraires qui disqualifient le *wenyan* aux yeux de Hu Shi.

Ce dernier propose donc que le *baihua* se substitue définitivement au *wenyan* pour devenir la seule langue écrite. Les préconisations qu'il donne sont essentiellement stylistiques et concernent directement la disposition intellectuelle de l'écrivain. Surtout, elles semblent découler du bon sens : tout d'abord, il ne faut prendre la plume que si l'on a quelque chose à dire, et si l'on a quelque chose à dire, il faut le faire directement, sans artifice ni recours aux allusions et citations rhétoriques : il faut « parler sans détour, comme les mots se présentent ». Les parallélismes (*pianju*/骈句),[2] ces fleurs de la rhétorique classique, sont proscrits.

Enfin, Hu Shi répond à la question « Quel *baihua* choisir ? » En effet, le *baihua*, contrepartie écrite du dialecte pékinois parlé, présente de multiples formes. Il est attesté dans les textes au moins depuis la dynastie

[2] Le parallélisme est un procédé très ancien consistant à lier des phrases morphologiquement analogues. Il participe à l'organisation rythmique et esthétique d'un texte.

Tang,[3] et sa présence s'est intensifiée depuis les Song pour s'imposer sous les Ming et les Qing comme langue de la fiction. Depuis le début du siècle sont apparus les premiers journaux à diffusion massive dans des grandes villes comme Shanghai. Ils sont généralement écrits en *baihua*. Cette forme de *baihua* est encore largement adossée au *wenyan* et manque de fluidité. Hu Shi écarte cette forme récente de *baihua*, car ce n'est pour lui qu'une langue de vulgarisation concédée par les intellectuels au grand public, une langue transposée et subalterne, non une langue de création. Pour lui, seule la langue des romans Ming et Qing est assez riche pour pouvoir prendre la relève du *wenyan*. La méthode qu'il préconise est de prendre cette langue des romans classiques comme base puis de la compléter au besoin par des expressions forgées dans les traductions d'œuvres occidentales, ou puisées dans le vocabulaire recyclable de la langue classique.

1.2 La preuve par l'histoire

On le voit, l'approche de Hu Shi est avant tout pragmatique. Mais à l'évidence pratique (s'exprimer seulement si l'on a quelque chose à dire, et le faire simplement, pour être compris, etc.), il ajoute l'évidence historique : la victoire finale du *baihua* sur la langue classique est dans la logique de l'évolution littéraire. Comme la plupart de ses contemporains, Hu Shi a été fortement impressionné par les théories évolutionnistes et en particulier par la traduction de *Evolution and Ethics* de Thomas H. Huxley par Yan Fu. Que les lois biologiques de l'évolution prévalent aussi dans le domaine de l'histoire littéraire est dans l'ordre des choses.

La trame de cette histoire est simple : il s'agit de la lutte entre « écriture morte » et « écriture vivante », avec la victoire annoncée de cette dernière. L'évolution rend compte de la naissance et de la mort des genres littéraires en raison de leur plus ou moins grande proximité avec la langue parlée. C'est ainsi que pour Hu Shi, le genre poétique *ci*,[4] plus proche de la langue parlée, a détrôné la poésie régulière.[5] L'histoire littéraire est donc l'histoire des formes littéraires avant d'être celle des contenus. Il convient de la réécrire selon ce prisme, afin de mettre en avant les œuvres exclues des anthologies, bien que plus représentatives de leur époque que les œuvres canoniques. Il est clair pour Hu Shi que les romans à épisodes des

---

[3] Les périodes historiques sont désignées en Chine par le nom des dynasties, dont la chronologie (limitée à notre article) est la suivante : Tang (618–907), Song (960–1279), Yuan (1279–1368), Ming (1368–1664), Qing (1644–1911). La République a été instituée en 1911.

[4] Poésie écrite sur des mélodies préexistantes.

[5] Poésie codifiée sous les Tang, construite sur huit vers penta- ou heptasyllabiques.

Ming et des Qing (*La chronique indiscrète des mandarins*, *Au bord de l'eau*, *La pérégrination vers l'Ouest*, *Le rêve dans le pavillon rouge*, *Jin Ping Mei* etc.) ont une plus grande valeur que la prose de style académique (« prose ancienne » *guwen*/古文).

Cette approche rend compte de l'ascension progressive du roman au XIXe siècle : de genre mineur, méprisé des lettrés, le roman accède au tout début du XXe siècle au statut de genre pilote sur lequel mise l'intelligentsia pour diffuser les nouvelles idées. Les arguments linguistiques de Hu Shi en faveur du roman prennent ainsi opportunément le relais des arguments politiques de Liang Qichao (1873–1929).[6]

1.3 L'expression de la doxa du 4 mai

On a pu reprocher à Hu Shi sa vision manichéenne de l'histoire mais elle est conforme à l'esprit révolutionnaire du 4 mai, nourri de l'idée darwinienne de survie. Sans doute, ses manifestes ne sont pas exempts de naïveté. Mais ils emportent l'adhésion générale parce qu'ils proposent aux intellectuels un diagnostic radical qui répond à leur malaise. Ils leur procurent une Bastille clairement identifiée et allient l'efficacité de l'approche pragmatique à la rhétorique révolutionnaire.

S'ils sont exempts d'envolées lyriques, ils laissent par endroit entendre de purs slogans révolutionnaires, délibérément excessifs : « En deux-mille ans, il n'y a eu en Chine que de la littérature morte, de la littérature morte et sans valeur. » (Hu 1999, p. 45), « Le reste, ce ne sont que des vieilleries sans vie, des pièces de musée ! » (*ibid.*). Le deuxième manifeste (« De la révolution constructive de la littérature ») évoque directement les deux phases, destructrice puis constructive, de toute révolution. En dépit de la modestie de son titre, le premier manifeste (« Modestes propositions pour une réforme littéraire ») est d'emblée perçu comme un appel à la révolution. Enthousiaste, Chen Duxiu publie le mois suivant « De la révolution littéraire » sur la lancée du premier manifeste de Hu Shi (Hu 1999, p. 44–47).

Les lecteurs de *Nouvelle jeunesse* ne peuvent non plus rester insensibles à l'occidentalisme de ces textes, car il est clair pour eux que c'est de l'Ouest que viendra le salut. L'évocation répétée[7] de la Renaissance italienne (la défense du toscan par Dante contre le latin) comme de la Réforme (la traduction dans la langue vernaculaire de la Bible par Martin Luther, mais aussi par le précurseur John Wycliffe), confère implicitement

---

6 Principal promoteur du roman au début du siècle, il considère le roman comme inséparable de la politique.

7 Dans « La révolution littéraire dans l'histoire chinoise », « Modestes propositions pour une réforme littéraire », « De la révolution constructive de la littérature », etc.

au mouvement une dimension universelle. Ces parallèles constituent en soi de puissants arguments. D'une manière générale, l'occidentalisme diffus, jusqu'à l'alignement des huit préceptes stylistiques présentés comme des injonctions négatives, sur le modèle des dix commandements bibliques (Hu 1999, p. 15 et p. 44), rompent avec les pratiques classiques et se conforment à l'esprit du temps.

Ces manifestes font donc consensus parmi les intellectuels du 4 mai. Ce qu'ils expriment, ce sont ces aspirations communes, englobées pendant le mouvement sous les deux concepts de « démocratie » et de « science ».[8] Mais on peut y déceler aussi des réflexes ataviques de lettrés. La fonction sociale traditionnelle du lettré, soucieux des affaires de l'état et de la collectivité, s'est même renforcée depuis les échecs répétés d'aggiornamento politique, social et culturel : échec du mouvement Yangwu de modernisation technique et administrative au milieu du XIXe siècle (rendu éclatant lors de la défaite contre le Japon en 1895), échec de la politique impériale de réforme menée par l'empereur Guangxu en 1898 (stoppée net par les ultra-conservateurs de la clique Cixi), échec politique de la Révolution de 1911 (au sortir de laquelle la Chine se trouve plus divisée que jamais). Les manifestes de Hu Shi, tout en désignant le point focal par lequel amorcer toute réforme, le font au nom des valeurs cardinales du mouvement. En exagérant à peine, on peut dire qu'ils expriment sa doxa, sa « pensée centrale » (*zhongxin sixiang*/中心思想). Cette idéologie qui confère à la littérature un rôle moteur dans la réforme repose sur trois postulats implicites fermement établis et jamais remis en question : 1) La littérature est un instrument d'éducation morale et d'émancipation, 2) Les écrivains sont porteurs des lumières et diffusent le savoir, ils sont avant tout des porte-parole, moralisateurs ou vulgarisateurs, 3) Le roman est le meilleur véhicule des nouvelles idées, le meilleur vecteur du nouvel humanisme anticonfucéen.

2. Zhou Zuoren et la langue de l'essai

2.1 « La littérature humaine »

Presque deux ans après la publication des « Modestes propositions » de Hu Shi, Zhou Zuoren fait paraître le manifeste « La littérature humaine » (1918). Il est aussitôt perçu comme une contribution fondamentale, qui complète l'approche de Hu Shi. Ce dernier s'est intéressé à la forme de la littérature comme véhicule, et a montré la brèche qu'il convenait de forcer

---

8 L'approche pragmatique et positiviste de Hu Shi et sa revendication d'une langue unique comprise par tous répondent respectivement pour les intellectuels du 4 mai aux aspirations à la science et à la démocratie.

pour la réformer et conduire ainsi progressivement au renouveau culturel espéré. Avec « La littérature humaine », Zhou Zuoren aborde une problématique connexe, complémentaire et qu'on peut résumer par cette question : quel contenu pour la nouvelle littérature ?

Ce manifeste est animé du même esprit révolutionnaire que ceux de Hu Shi. Au rejet radical du *wenyan* par Hu Shi répond la condamnation en bloc du roman classique par Zhou Zuoren.[9] De prime abord, on retrouve, sous une plume tout aussi iconoclaste, des références puisées aux mêmes sources (Révolution française, Renaissance, Bible, évolutionnisme), un même occidentalisme diffus, une même conception de la littérature comme éducatrice, émancipatrice, porteuse des lumières. On trouve aussi une même focalisation sur le roman.[10] Ce texte sur le difficile sujet de l'homme et de l'humanisme n'est pas non plus sans ambiguïtés, et certains passages ne livreront leur sens qu'a posteriori, explicités par des textes ultérieurs. Il reste que la rhétorique du 4 mai, dont on a rappelé les marqueurs, est conforme à l'esprit général. Les germes de dissidence que contient le manifeste demeurent inaperçus lors de sa parution.

« La littérature humaine » vise à aiguiller la nouvelle littérature vers une forme d'humanisme intégral : une littérature qui fasse de l'homme (saisi dans toute sa dimension biologique, morale, psychologique et sociale) son sujet et qui porte sur lui un regard plein d'humanité. La réception du texte est très favorable car on n'en retient que ce qui est conforme aux attentes. L'impression générale est qu'il fait avancer la Révolution littéraire. Hu Shi résumera ainsi sa réception dans le monde intellectuel : « M. Zhou a su englober les contenus divers que nous voulions proposer à l'époque dans un seul concept central auquel il a donné le nom de "littérature humaine" » (Hu 1999, p. 253).

2.2 Vers une littérature désengagée et autotélique

Entre 1920 et 1922, Zhou Zuoren publie plusieurs articles marquant une distance de plus en plus grande avec l'idéologie du 4 mai. Ces écrits semblent évoluer à partir de « La littérature humaine » jusqu'à en prendre le contre-pied. Quatre articles en particulier semblent jalonner cette évolution.

« Les exigences de la nouvelle littérature » (1920) reprend la thèse humaniste de « La littérature humaine », mais en mettant non plus l'accent sur l'effet de la littérature sur le lecteur, sur sa finalité qu'est l'éveil des consciences, mais sur sa fonction expressive : elle est avant tout « expres-

---

9 Il précise néanmoins qu'il s'agit d'une condamnation morale plutôt que d'un jugement littéraire.

10 Zhou Zuoren propose comme modèle le roman occidental d'inspiration naturaliste.

sion des sentiments et pensées de l'auteur », formule qu'il répétera désormais insatiablement chaque fois qu'il évoquera le sens de la littérature. Comme individu, l'écrivain a historiquement tendance à se détacher de la collectivité en devançant son évolution, et ses écrits font prévaloir ce rôle d'éclaireur. « La littérature individuelle » (1920) renforce cette attention portée sur l'auteur plutôt que sur le lecteur, sur l'expression plutôt que sur son effet. Ce bref article avance l'idée que la seule chose intéressante dans une œuvre est qu'elle révèle une personnalité (« l'individualité de l'auteur »). Le court texte « La belle prose » (1921) aborde la question du genre littéraire : il exhorte les contemporains à faire revivre le genre de l'essai en prose, en s'inspirant à la fois des essais anglo-saxons et de l'ancienne prose chinoise. Enfin, l'article « Mon jardin » (1922) revendique pour la littérature un espace autonome et préservé, dégagé de toute notion d'utilité directe. Son propos est de légitimer, à côté d'une littérature militante, une littérature vouée à sa seule fonction expressive.

Tous ces articles qui font de la littérature une activité individuelle et désengagée se démarquent de la pensée dominante du 4 mai. Lorsqu'il écrit, l'écrivain ne cherche qu'à faire état de ce qu'il ressent ou pense en tant qu'individu, sans viser avant tout un quelconque impact sur le lecteur. Mais tout en s'exprimant, il touche son lecteur, car ce qui est proprement individuel relève de l'universel. Sans forcément le savoir, l'écrivain exprime « ce que tout le monde voudrait dire mais souffre de ne pouvoir dire » (Yu Pingbo : Zhou 1987b, p. 17). On passe donc d'une littérature dont le but est l'effet moral sur le lecteur à une littérature essentiellement expressive. Or pour Zhou Zuoren, cela a une conséquence sur le choix du genre. La fiction romanesque n'est pas la mieux adaptée pour l'expression individuelle car elle manifeste des types, tandis que l'essai (*sanwen*/散文) est censé dévoiler la singularité d'une personne.

2.3 La preuve par l'histoire

Les conférences sur *L'Origine de la nouvelle littérature chinoise* tenues en 1932 et publiées l'année suivante illustrent la théorie expressive de Zhou Zuoren en se présentant comme une démonstration presque symétrique de l'histoire selon Hu Shi. On peut donc y voir une réponse directe à ce dernier, dont la théorie est d'ailleurs évoquée à maints endroits. Les deux approches sont tout aussi schématiques, mais à la vision linéaire de Hu Shi, Zhou Zuoren oppose un mouvement ondulatoire dont la direction reste indéfinie. Plutôt que de considérer l'histoire de la littérature comme une ligne droite allant du *wenyan* au *baihua* et aboutissant à la victoire définitive de ce dernier, il la voit plutôt évoluer en zigzag, alternant entre une littérature où l'auteur s'exprime principalement en son nom (littéra-

ture *yanzhi*/言志)[11] et une littérature où l'auteur n'est qu'un porte-parole (littérature *zaidao*/载道). En fin de compte, c'est une histoire de la littérature individuelle (*yanzhi*) que Zhou Zuoren propose. Dans les temps anciens, la littérature a pu se dégager d'une littérature collective et de caractère rituel, pour devenir essentiellement individuelle (*yanzhi*), sans avoir aucun autre enjeu qu'expressif. Mais à notre échelle historique on ne remarque pas cette évolution décisive. On ne constate qu'un va-et-vient permanent : il suffit que le climat politique change pour que s'amorce pour ainsi dire mécaniquement une bifurcation et que la littérature *yanzhi* redevienne *zaidao* ou vice versa.

L'autre différence concerne le genre littéraire mis en avant et les critères d'appréciation. Dans son exposé historique, Zhou Zuoren ne s'intéresse ni aux genres fictionnels, ni à leur support linguistique (*wenyan* ou *baihua*). C'est l'essai, le genre de l'expression individuelle directe, qui lui permet de mesurer l'avancée ou le recul de la littérature *yanzhi*. La Révolution littéraire marque le retour fragile à la littérature *yanzhi* après une longue période de domination d'une prose *guwen* moralisatrice, mais celle-ci a été précédée d'un moment précurseur d'affirmation de l'expression individuelle, à la fin de la dynastie Ming, avec l'essor des « petites proses » (*xiaopinwen*/小品文) de l'école de Gong'an.[12] La Révolution littéraire n'est au fond qu'une réplique de la Révolution Gong'an.

En mettant en avant le *xiaopinwen* Ming, Zhou Zuoren minimise l'importance historique de la Révolution littéraire qui est loin d'être l'« aboutissement » voulu par Hu Shi.

2.4 La « littérature individuelle »

Zhou Zuoren n'omet pas cependant de mettre à l'actif de la Révolution littéraire le retour à la littérature *yanzhi*. En effet, rendre la parole aux écrivains comme individus émancipés du confucianisme est un de ses acquis importants, qui se traduit par une réelle floraison de créations individuelles et par une liberté d'expression inédite. Mais en même temps, cette littérature reste fondamentalement au service de la Nouvelle culture, dont l'horizon est le renouveau national. Les écrivains se considèrent comme investis de la mission d'éveiller les consciences et de défendre les valeurs modernes (la « science » et la « démocratie ») afin de provoquer le sursaut

---

[11] *Yanzhi* (« exprimer la pensée et les sentiments ») et *zaidao* (« véhiculer la doctrine ») : formules anciennes désignant à l'origine deux fonctions complémentaires, respectivement de la poésie et de la prose. Zhou Zuoren s'en sert pour qualifier deux optiques contradictoires de l'écriture (Zhou 1989).

[12] École littéraire de la fin des Ming née en réaction contre l'académisme et mettant en avant l'expression personnelle.

salutaire du peuple chinois. D'ailleurs, le mouvement du 4 mai est le prélude au retour de l'engagement politique, et la fondation du Parti communiste chinois en 1921 avec Chen Duxiu comme premier secrétaire en est une preuve éclatante. Qu'ils en aient conscience ou non, les intellectuels du 4 mai sont les missionnaires de cette Nouvelle culture. Dans ce moment historique où les destins individuels se confondent avec le sort de la nation, s'exprimer en son nom propre (*yanzhi*) et être le porte-parole d'une cause collective (*zaidao*) ne sont pas vécus comme incompatibles (Wang 2014, p. 90). En quelque sorte, la littérature du 4 mai est bien *yanzhi*, mais aussi tendanciellement *zaidao*, et le roman en est le support privilégié.

Conscient de cette contradiction latente (la littérature comme espace d'expression individuelle libre *yanzhi* mais en même temps porteuse d'une mission civilisatrice collective *zaidao*), conscient aussi du risque pour la littérature de se dénaturer en se mettant au service d'une cause extérieure à elle, Zhou Zuoren tente progressivement, à partir de 1920, de désengager la littérature et d'en faire un espace voué à la seule expression individuelle, à l'exclusion de tout autre enjeu.

Dès lors, un écart se creuse entre les postulats de la littérature du 4 mai et cette « littérature individuelle » que veut mettre en avant Zhou Zuoren. La littérature du 4 mai concentre ses procédés sur la réception, l'impact sur le lecteur, et ambitionne d'éduquer les contemporains grâce au roman dans le cadre d'un projet collectif, tandis que Zhou Zuoren met l'accent sur l'expression de l'auteur comme individu et privilégie l'essai (*sanwen*), dans le cadre d'une littérature ramenée à sa fonction expressive première.

2.5 La langue de l'essai, simple et hermétique

Cette optique résolument expressive de la littérature ne peut se satisfaire d'une langue réduite à sa fonction communicative. Une écriture limpide et claire, conçue seulement pour être comprise par le lecteur ne suffit pas. Dans « Introduction à *Plantes, insectes et poissons* » (1930), Zhou Zuoren évoque d'abord en passant la question du contenu (« que dire ? ») en raillant la formule de Hu Shi (« parler sans détour, comme les mots se présentent ») qui dépend beaucoup du climat politique : lorsque tout ce qui s'écrit est suspect, exposé à la censure ou bien lu comme une profession de foi pour l'un ou l'autre camp,[13] « parler sans détour » est problématique. Mais plus préoccupante encore est la difficulté d'exprimer ce contenu (« comment le dire ? »). En effet, écrire, c'est pour Zhou Zuoren fran-

[13] L'espace de la parole est confisqué par le Guomindang, au pouvoir à Pékin depuis 1928 et disputé par la Ligue des écrivains de gauche, fondée en mars 1930.

chir deux distances : celle qui sépare le sentiment de la parole et celle qui sépare l'auteur du lecteur. L'essai (*sanwen*), qui met directement l'auteur face à son lecteur sans truchement ni écran, est pour lui le genre qui raccourcit le plus ces distances.

Mais même dans ce cadre privilégié, « parler sans détour » est insuffisant. Si un auteur se sent poussé vers l'écriture pour s'ouvrir à son lecteur, ce n'est certes pas pour partager des trivialités car pour cela, il n'a nul besoin d'un support élaboré. Ce qu'il exprime, c'est une expérience proprement individuelle, et donc originale pour le lecteur. Mais s'il le fait, c'est avec le sentiment que cette expérience peut être communiquée et qu'au fond, il exprime « ce que tout le monde voudrait dire mais souffre de ne pouvoir dire ». Dans ces conditions, il n'est pas sûr que « parler sans détour » soit le plus court chemin entre les sentiments et les mots, entre l'auteur et le lecteur. Au contraire, le plus court chemin est peut-être tortueux. Il peut passer par une résistance de la langue à une compréhension immédiate, une certaine « aspérité » (*sewei*/涩味), voire un certain hermétisme (*huise*/晦涩). Dès lors, le *baihua* limpide et transparent mis en avant par Hu Shi, s'il peut convenir pour le roman, risque fort de se révéler insuffisant pour l'essai.

2.6 Préconisations linguistiques

Zhou Zuoren attendra que soit retombée l'effervescence de la Révolution littéraire en 1922 pour exposer son point de vue sur la langue. Lorsque paraissent « Mon opinion sur la réforme de la langue nationale » (1922) et « Discussion sur la littérature en langue nationale » (1925), il a déjà publié son plaidoyer pour l'essai court (« La belle prose » 1921). Son activité créatrice se concentre sur la production d'essais (*sanwen*). Si ses exposés sur la langue nationale concernent la langue littéraire en général, il est clair qu'il songe surtout à l'élaboration d'une langue adaptée à l'écriture de l'essai. Les deux articles cités livrent l'essentiel de son analyse et ses préconisations sur la langue littéraire, mais il les complète occasionnellement par la suite, notamment dans le recueil de conférences *Les Origines de la nouvelle littérature chinoise* (1933). Globalement, il répond à quatre questions dont les trois premières correspondent précisément aux thèmes développés par Hu Shi : 1) le rapport entre *wenyan* et *baihua*, 2) quel *baihua* choisir ? 3) comment l'enrichir ? 4) quels acteurs et quels rôles dans la reconfiguration de la langue ?

Alors que Hu Shi oppose *wenyan* et *baihua* comme deux langues concurrentes, Zhou Zuoren considère qu'il n'y a qu'une langue chinoise. Selon lui, il n'y a pas de solution de continuité entre les deux formes de langue et on passe insensiblement de l'une à l'autre en fonction du dosage

de l'une dans l'autre. Ainsi, l'utilisation plus dense d'un vocabulaire issu de la langue classique, la fréquence relative de particules syntaxiques propres au *wenyan* et inversement la rareté des particules issues de la langue parlée, une certaine tendance aux phrases plus ramassées et plus allusives tout comme un monosyllabisme prononcé donneront une coloration *wenyan* au texte. Comme il n'y a pas de limite à cet exercice, tous les dosages sont possibles entre le pur *baihua* et le pur *wenyan*. Ce qui oppose *wenyan* et *baihua*, c'est donc avant tout le style. Significativement, Zhou Zuoren utilise peu le terme *wenyan*, et préfère opposer le *baihua* au *guwen* (« prose ancienne »), c'est-à-dire au « style prosaïque ancien ».

Il n'est donc pas question d'opposer les deux formes linguistiques comme le fait Hu Shi, et encore moins de tendre vers un *baihua* pur, débarrassé des traces de *wenyan*, comme support d'une « littérature en pure langue nationale » (Qian 1991, p. 248). Au contraire, ce qui est souhaitable, c'est une fusion des deux formes, selon un dosage propre à chaque écrivain.

Zhou Zuoren ne met cependant pas en cause le principe d'un *baihua* universel. La question du choix du *baihua* reste donc pertinente car si est assumée une pluralité des usages, il convient de le faire sur une base commune. Mais comme telles, les différentes formes existantes de *baihua* ne sont pas adaptées. Pour les mêmes raisons sociologique et linguistique que Hu Shi, Zhou Zuoren rejette le *baihua* des journaux qui n'est au plus qu'une langue de vulgarisation plaquée sur une langue morte. Mais contrairement à Hu Shi, il ne pense pas que la langue des romans classiques remplisse les conditions pour constituer la base de la langue nationale moderne. Certes, il s'agit d'une langue écrite riche et ancienne potentiellement très souple, mais c'est une langue spécialisée dans la narration, qui se prête peu à l'« expression personnelle des sentiments » (*shuqing*/抒情),[14] à la dissertation ou à l'argumentation. On peut penser que cette inadaptation concerne à plus forte raison la langue parlée actuelle. Or, c'est paradoxalement cette forme de *baihua* que Zhou Zuoren élit en définitive pour servir de base à la future langue vernaculaire. S'il n'éclaircit pas cette contradiction, le rejet radical du roman classique dans « La littérature humaine », comme la mise en garde contre une langue qui véhiculerait des idées féodales dans « La révolution de la pensée » (1919) suffisent pour comprendre que le *baihua* des romans est moralement impropre à tenir ce rôle : ses tournures désuètes sont inséparables des « pensées ineptes » (*huangmiu sixiang*/荒谬思想) qu'il convient d'éliminer.

Dans la mesure où c'est sur la langue parlée actuelle, comprise *grosso modo* dans l'ensemble du pays, qu'il convient de construire la nouvelle langue nationale, se pose la question de son enrichissement. En l'état, elle

[14] *Shuqing* est une modalité expressive que l'on peut traduire par « expression des sentiments ».

est en effet lexicalement trop pauvre et syntaxiquement trop simple. Le principe est de la nourrir à toutes les sources : langue « ancienne » (*guyu*/古语), qui comprend autant le *wenyan* que le *baihua* des romans classiques, langues étrangères et parlers dialectaux.

Il convient d'équilibrer l'apport de ces trois sources. Une erreur serait de privilégier la source ancienne contre la source étrangère et de créer ainsi une langue savante, à l'instar de la *katharévousa* du grec moderne, coexistant avec la langue démotique. La langue parlée manque d'adjectifs, de particules grammaticales et de connecteurs logiques, et c'est bien sûr dans la langue ancienne qu'il faut puiser. Mais cette langue ancienne ne doit pas servir qu'à combler les lacunes de la langue parlée (comme le préconise Hu Shi). Il ne faut pas craindre de recourir à des termes anciens concurrents de formes parlées car derrière les doublons apparents existent souvent des nuances que les écrivains sauront bien faire ressortir.

Les langues étrangères sont une source lexicale importante. Zhou Zuoren rappelle que l'emprunt aux langues étrangères n'est pas nouveau en Chine, qu'un vocabulaire bouddhique important a été introduit sous les Tang et que les emprunts aux langues occidentales sont courants depuis les Qing. Il convient donc de continuer cette pratique. Ces exemples permettent de comprendre que par « emprunt » (*caina*/采纳), il faut entendre celui des concepts plutôt que des mots eux-mêmes, dont la composition doit rester chinoise. Au-delà de l'emprunt lexical, il souhaite surtout que l'on s'inspire de la rigueur supposée de la syntaxe des langues européennes. Mais aussi audacieuses soient-elles, les traductions littérales (*zhiyi*/直译)[15] ne doivent pas déboucher sur une forme d'anarchie grammaticale, par excès d'européanisme ou par mépris des règles syntaxiques chinoises.

Au-delà de la cohérence et de la clarté de la langue, ce sont les qualités esthétiques et expressives de la langue chinoise qu'il convient de reconnaître et de préserver. La vague occidentaliste du 4 mai une fois retombée, Zhou Zuoren n'hésite plus à mettre en avant certaines qualités propres au chinois comme sa musicalité, sa rythmique ou encore ses caractéristiques graphiques. Les procédés rhétoriques naguère réprouvés comme les parallélismes peuvent être utilisés avec parcimonie, afin de « fusionner la simplicité de la prose [pure] avec l'élégance de la prose parallèle » (Zhou 1987a, p. 84).[16] En somme, Zhou Zuoren suggère de dépasser la phase de rejet systématique propre à la Révolution littéraire et de parvenir à une

---

[15] Zhou Zuoren est un praticien et théoricien reconnu de la « traduction directe », c'est-à-dire la traduction littérale, comme laboratoire linguistique et stylistique (Qian 1911, p. 225–234).

[16] Prose parallèle (*pianwen*/骈文) : forme de prose ancienne, intermédiaire entre la poésie rimée et la prose pure, construite essentiellement sur le procédé du parallélisme (*pianju*, voir supra note 2).

maîtrise concertée de toutes les ressources linguistiques et stylistiques d'une vieille langue revivifiée, selon un dosage dont l'écrivain a la maîtrise.

Conclusion

Ce sont des enjeux idéologiques et politiques qui auront raison de l'unité du front du 4 mai, alors que Hu Shi et Li Dazhao entameront dès la fin 1919 un débat entre marxisme et pragmatisme. Pendant toute la Révolution littéraire (1917–1921), Zhou Zuoren se garde bien de s'opposer frontalement aux thèses dominantes. Au contraire, il apporte une contribution décisive avec le concept de littérature humaine et mérite sa place au Panthéon du 4 mai.

Il se rend compte pourtant que ce courant idéologique faisant du roman son fer de lance et de l'écrivain un missionnaire des nouvelles idées met en péril la littérature comme espace d'expression. La littérature du 4 mai investit essentiellement sur l'impact produit sur le lecteur et tend à réduire le rôle de l'écrivain à celui de porte-parole. Zhou Zuoren n'a pourtant de cesse de rappeler que la littérature est avant tout « l'expression des pensées et sentiments d'un auteur ». C'est donc pour rectifier la direction prise, pour que la finalité généreuse de la littérature ne se fasse pas au prix d'une aliénation de l'auteur qu'il s'emploie à réintroduire le genre de l'essai (*sanwen*). Le renouvellement linguistique qu'il propose est inséparable de cette entreprise.

Références

Denton, Kirk A. (ed.), *Modern Chinese Literary Thought, Writings on Literature, 1893–1945*, Stanford (California), Stanford University Press, 1996.

Hu Shi 胡适，胡适说文学变迁 [Hu Shi parle de l'évolution littéraire], 上海古籍出版社, 上海，1999.

Pollard, David E., *A Chinese Look at Literature, The Literary Values of Chou Tso-jen in Relation to the Tradition*, Los Angeles, University of California Press, 1973.

Qian Liqun 钱理群，周作人论 [Sur Zhou Zuoren], 上海人民出版社, 上海, 1991.

Wang Wending 汪文顶，现代散文学初探 [Études préliminaires d'essayistique], 人民出版社, 北京，2014.

Zhou Zuoren 周作人, 欧洲文学史・艺术与生活・儿童文学小论・中国新文学的源流 [Histoire de la littérature européenne – L'art et la vie – Précis

de littérature enfantine – Les origines de la nouvelle littérature chinoise], 岳麓书社, 长沙, 1989.
Zhou Zuoren 周作人, 知堂序跋 [Préfaces et postfaces de Zhitang], 岳麓书社, 长沙, 1987a.
Zhou Zuoren 周作人, 自己的园地 [Mon jardin], 岳麓书社, 长沙, 1987b.
Zhou Zuoren 周作人, 谈虎集 [Propos sur le tigre], 河北教育出版社, 石家庄, 2002.
Zhou Zuoren 周作人, 谈龙集 [Propos sur le dragon], 河北教育出版社, 石家庄, 2002.

Articles de Hu Shi et de Zhou Zuoren cités

1) Hu Shi

1916.4, « La révolution littéraire dans l'histoire chinoise » [吾国历史上的文学革命], in : Hu 1999, p. 15–25.
1917.1, « Modestes propositions pour une réforme littéraire » [文学改良刍议], in : Hu 1999, p. 15–25. Traduction par Kirk Denton, « Some Modest Proposals for the Reform of Literature », in : Denton 1996, p. 123–139.
1918.4, « De la révolution constructive de la littérature » [建设的文学革命论], in : Hu 1999, p. 43–59.
1923.3, « La littérature chinoise des cinquante dernières années » [五十年来中国之文学], in : Hu 1999, p. 79–157.

2) Zhou Zuoren

1918.12, « La littérature humaine » [人的文学], in : Zhou 1989, p. 8–23. Traduction par Ernst Wolff, « Humane Literature », in : Denton 1996, p. 151–161.
1919.3, « La révolution de la pensée » [思想革命], in : Zhou 2002, p. 7–9.
1920.1, « Les exigences de la Nouvelle littérature » [新文学的要求], in : Zhou 1989, p. 8–23.
1921.1, « La littérature individuelle » [个性的文学], in : Zhou 1930, p. 251–253.
1921.6, « La belle prose » [美文], in : Zhou 202, p. 29–30. Traduction par David Pollard, « Belles Lettres », in : Pollard 1973, p. 105–106.
1922.1, « Mon jardin » [自己的园地], in : Zhou 1987b, p. 5–7.
1922.9 « Mon opinion sur la réforme de la langue nationale » [国语改造的意见], in : Zhou 1989, p. 53–62.

1925.12 « Discussion sur la littérature en langue nationale » [国语文学谈], in : Zhou 1989, p. 63–67.
1928.11, « Postface à *Yanzhicao* » [<燕知草>跋], in : Zhou 1987a, p. 316–318.
1930.10, « Introduction à *Plantes, insectes, poissons* » [<草木虫鱼>小引], in : Zhou 1987b, p. 38–40. Traduction partielle par David Pollard, « Short introduction to “Plants, insects, fishes” », in : Pollard 1973, p. 38–39.

AUDREY FAULOT et FANNY MARTIN

Langue répudiée, langue assumée : les choix linguistiques du narrateur dans le *Cleveland* de Prévost

La question des langues a parfois pu être considérée comme secondaire pour l'étude des romans-mémoires du XVIIIe siècle, contrairement à celle du style. Le roman-mémoires, en effet, est une forme dans laquelle un personnage fictif, arrivé au terme de ses aventures, revient sur les événements de sa vie sur le modèle des Mémoires : la langue dans laquelle ce mémorialiste écrit est présentée comme un produit achevé. Si le héros est digne de prendre la plume, c'est entre autres choses parce qu'il possèderait une parfaite maîtrise de sa langue. Mais cette fiction de maîtrise ne va pas de soi, en particulier dans le cas d'un personnage « déplacé » – soit qu'il passe d'un milieu à un autre, comme le paysan de Marivaux laissant échapper quelques provincialismes au discours direct dans une narration qui les élimine presque tous par ailleurs,[1] soit qu'il se déplace d'une aire linguistique à une autre, comme c'est le cas pour plusieurs héros de Prévost.

Le Doyen de Killerine (1735–1740) présente ainsi les Mémoires d'un Irlandais catholique qui se résout à s'installer en France avec sa famille pour se soustraire au joug des Anglais. Il semble écrire à terme ses Mémoires en français,[2] cependant que la mention de la ville irlandaise de « Killerine » jusque dans le titre éponyme du roman signale ce décalage de pays à pays, mais aussi de langue à langue. Le décalage apparaît aussi dans un roman comme *Le Philosophe anglais ou Histoire de M. Cleveland*[3] (1731–1739) : le héros est un fils bâtard de Cromwell, contraint de quitter l'Angleterre pour la France afin d'échapper aux persécutions de son père. Installé en France après de nombreuses péripéties, il décide finalement, à la fin du roman, de retourner en Angleterre où se trouve le « tombeau de ses pères »[4] – lieu depuis lequel il écrira en anglais des Mémoires qui seront publiés en français. Ce jeu de chassés-croisés montre à quel point la

---

1 Voir par exemple Marivaux, *Le Paysan parvenu* [1735], édition établie par Érik Leborgne, Paris, Flammarion, 2010, p. 69 : l'emploi du mot « augure » au féminin signale par exemple l'origine du narrateur, un paysan qui va être amené à gravir les échelons de la société.

2 L'éditeur fictif ne mentionne à aucun endroit une traduction depuis l'anglais, même si la question n'est pas formellement tranchée.

3 Prévost, Antoine François, *Cleveland* [1731–1739], édition présentée, établie et annotée par Jean Sgard et Philip Stewart, Paris, Desjonquères, 2003. Nous abrègerons désormais ce titre en *Cleveland* par convention.

4 *Ibid.*, p. 1042.

problématique du déracinement se manifeste à travers des préoccupations linguistiques qui, bien que discrètes dans tout le roman, n'en restent pas moins au fondement de la situation d'écriture et des choix linguistiques du mémorialiste.

De nombreuses raisons, dans le parcours de Prévost, peuvent expliquer l'attention que celui-ci porte à la question des langues. Prévost est un auteur d'origine picarde qui, ayant défroqué en 1728, est lui-même passé en Angleterre pour éviter les poursuites.[5] Une fois à Londres, il a rapidement appris l'anglais, ce qui lui a permis de fonder un périodique, intitulé *Le Pour et Contre*, dans lequel il présentait et traduisait les nouveaux ouvrages de la scène londonienne. Cette ambition s'est poursuivie tout au long de sa vie, puisque Prévost a aussi réalisé de nombreuses traductions décisives sur le plan des échanges culturels.[6] Prévost s'est toujours envisagé comme un passeur entre les langues et les cultures, comme le prouve enfin la réalisation en 1750 d'un dictionnaire, le *Manuel lexique ou Dictionnaire portatif des mots français dont la signification n'est pas familière à tout le monde, ouvrage fort utile à ceux qui ne sont pas versés dans les langues anciennes et modernes [...]*.[7] Ainsi que l'indique ce titre qui fait figure de manifeste, le *Manuel lexique* était destiné à définir des mots français qui pouvaient rester obscurs ou prêter à confusion pour ceux dont le français n'était pas la langue première.

Le *Cleveland*, dont l'intrigue a été conçue lors du séjour de Prévost à Londres, a pour particularité d'accorder une large part du récit à l'enfance et surtout à l'éducation du mémorialiste, dont les détails occupent près d'un livre sur quinze. Cet intérêt pour l'enfance recoupe une préoccupation philosophique constante pour l'origine, au moment où se multiplient les études sur l'origine de l'histoire humaine et en particulier sur l'origine des langues.[8] En racontant sa vie, le mémorialiste entend revenir à l'origine des phénomènes dont cette vie a été le développement. Or les Mémoires sont censés être écrits, selon une logique rétrospective, par un narrateur ayant achevé sa formation :[9] l'œuvre met donc en rapport la formation

---

5 Voir Sgard, Jean, *Vie de Prévost*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 2003.

6 Prévost a notamment traduit en français un roman de Richardson, développant par ailleurs une véritable réflexion sur l'entreprise du traducteur. Sur cette question, voir la section « Travaux critiques sur Prévost traducteur » dans la bibliographie donnée par Shelly Charles dans son édition : Richardson, Samuel, *Histoire de Clarisse Harlove*, Charles, Shelly (éd.), Paris, Desjonquères, 1999.

7 Prévost, Antoine François, *Manuel lexique ou Dictionnaire portatif des mots français dont la signification n'est pas familière à tout le monde [...]*, Paris, Didot, 1750.

8 La cinquième partie du *Discours de la méthode* de Descartes pose la question de l'origine des langues ; la question fera l'objet d'un *Essai* de Rousseau, etc.

9 La langue choisie pour écrire les Mémoires est le résultat d'un positionnement réflexif du locuteur.

linguistique d'un personnage et le résultat de cette formation.[10] Le récit est écrit du point de vue du narrateur, à la fois sujet parlant, scriptant et s'écrivant : le texte livre le regard réflexif du locuteur sur sa propre prise de parole. Il s'agira donc d'étudier, dans le *Cleveland*, le point de vue du narrateur et sujet parlant sur sa formation linguistique, ainsi que les discours métalinguistique et épilinguistique formulés lors de la rédaction des Mémoires, qui mettent en pratique cette langue.[11]

1. L'éducation de Cleveland : une glottophobie raisonnée ?

La formation linguistique de Cleveland est extraordinaire en tous points. Elle tient en grande partie à la situation familiale du héros, né d'une liaison entre sa mère, Élisabeth Cleveland, et Cromwell. Élisabeth, en apprenant qu'elle est enceinte, se retire dans un petit village nommé Hammersmith, à l'écart de la cour londonienne. C'est dans ce huis clos qu'elle décide d'élever son jeune fils. Elle entend lui épargner une vie faite d'erreurs, d'échecs et de misères. Son présupposé éducatif est le suivant : si je préserve mon fils de l'influence néfaste des passions, alors il pourra rester dans un état d'innocence perpétuel. Le privant pour cela de toutes formes de sensations corporelles qui risqueraient de développer sa sensibilité, elle le confronte très vite à un corpus de textes philosophiques issus de traductions en anglais et compilés dans un petit « livre d'or » :

> Elle avait lu dans les traductions tous les philosophes anciens et modernes. Elle en avait tiré avec un discernement admirable tout ce qu'ils ont pensé de plus raisonnable par rapport au bonheur et à la vérité. Elle en avait composé, à force de soins, un système complet

---

10 Nous entendons ici par formation linguistique le choix des langues apprises et les conditions de l'apprentissage de ces langues. Cette note rejoint en partie des questions de politique linguistique à l'échelle de l'individu.

11 Cet article s'inscrit dans le prolongement d'une collaboration de plusieurs années qui a donné le jour à un séminaire interdisciplinaire en Linguistique et Littérature. Audrey Faulot travaille sur les romans-mémoires du XVIIIe siècle (Faulot, Audrey, *Questions d'identité dans les romans-mémoires de Prévost (1728–1763)*, thèse de doctorat, Université de Picardie Jules Verne, 2016). Fanny Martin est spécialiste des contacts de langues et de la structuration des répertoires linguistiques au cœur de l'enquête sociolinguistique : dans le cadre de son travail de recherche, elle a créé les conditions d'enquête propices pour que les enquêtés se racontent, s'expriment de manière rétrospective sur les rapports qu'ils entretiennent avec leur(s) langue(s) et expliquent le regard qu'ils portent sur leurs pratiques langagières et celles des autres (Martin, Fanny, *Espaces et lieux de la langue en Picardie au XXIe siècle. Approche complexe de la structuration des répertoires linguistiques en situations ordinaires*, thèse de doctorat, Université de Picardie Jules Verne, 2015). Le présent article répond au désir de trouver un terrain commun qui puisse articuler nos approches respectives.

> dont toutes les parties étaient enchaînées merveilleusement à un petit nombre de principes clairs et bien établis. C'était son ouvrage favori ; elle ne se lassait point de le relire. [...]
> Je n'avais guère plus de sept ou huit ans, lorsque [ma mère] commença à m'inspirer le goût de ce qu'elle aimait si chèrement. Elle me trouva d'heureuses dispositions, ou plutôt elle m'en communiqua par l'assiduité de ses soins et la répétition continuelle de ses maximes. Je n'avais vu qu'elle jusqu'alors, car, dans le dessein où elle était de me donner, pour ainsi dire, un cœur et un esprit de sa façon, elle m'avait retranché tous les amusements de l'enfance. J'étais continuellement sous ses yeux. Mes mains avaient à peine la force de soutenir un livre que j'étais déjà accoutumé à le feuilleter. Je savais lire lorsque le commun des enfants commence à parler, et la solitude perpétuelle dans laquelle j'étais retenu me fit prendre l'habitude de penser et de réfléchir, dans un âge où l'on ignore encore de quelle nature on est, et dans quelle classe d'animaux l'homme doit être rangé.[12]

Élisabeth, par son éducation, veut donner à son fils « un cœur et un esprit de sa façon ». Comme l'a montré Christophe Martin, il y a quelque chose de pygmalionesque dans cette entreprise.[13] L'aspect politique[14] de cette éducation est d'autant plus sensible qu'Élisabeth tient son fils à l'écart du monde : Cleveland n'ayant aucun contact avec le monde extérieur, il ne parle à personne d'autre qu'à sa mère. À l'oral, il ne pratique donc que la langue *maternelle*, au sens littéral du terme. De même à l'écrit : Cleveland lit et relit le petit livre composé par sa mère à partir des traductions en anglais de quelques philosophes antiques. L'enfermement de Cleveland est conçu par elle comme un moyen de supprimer l'influence du monde extérieur. Ce contrôle s'étend jusqu'aux langues qu'Élisabeth décide ou non d'apprendre à son fils – autrement dit, la politique linguistique maternelle. Le choix de la langue d'apprentissage fait en effet l'objet d'une attention scrupuleuse, dont Cleveland expose ainsi les fondements :

> Je n'appris point le latin. C'est une langue, disait ma mère, qui n'est nécessaire à présent qu'aux critiques ou aux maîtres d'école. Toutes ses beautés ont été transmises dans les langues vivantes par le moyen de traductions. Le temps qu'un enfant perd à l'apprendre

---

12 Prévost, *Cleveland*, *op. cit.*, p. 44.

13 Martin, Christophe, *Éducations négatives : fictions d'expérimentation pédagogiques au XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 48 : « L'éducation de Cleveland peut être ainsi décrite comme une seconde gestation. De fait, la visée pygmalionesque de cette relation pédagogique est patente, de même sans doute que ses fondements libidinaux puisque le mythe de Pygmalion est parfois interprété, au XVIIIe siècle, comme la figuration symbolique du désir incestueux. Si Élisabeth crée Cleveland à son image, c'est pour que celui-ci lui envoie en retour l'image de sa toute-puissance et de sa parfaite maîtrise. »

14 Sous-entendu ici, déterminé par des choix et des positionnements.

> peut être employé plus utilement à l'acquisition des connaissances solides. En général, elle était fort prévenue contre l'étude des langues. Elle les appelait la peste de la raison et la ruine du jugement. Cette multitude de traces que forment tant de mots barbares et étrangers dans le cerveau d'un enfant produit une confusion irréparable. Ce serait un grand mal, disait-elle, qu'on ne pût faire de progrès dans les sciences qu'après avoir donné une partie de sa vie à l'étude des langues : mais puisqu'on peut se passer de ce secours, c'est une folie extrême de se charger la tête d'un fardeau inutile. Cinq ou six années qu'on emploie dans la jeunesse à tourner un peu de latin ne contribuent que d'une manière bien faible et bien éloignée à conduire les hommes à leur principal but, qui doit être de se rendre sages et heureux. Ce n'est point la mémoire, ajoutait-elle, c'est le cœur et l'esprit qu'il faut cultiver à cet âge ; de là dépend tout l'édifice du bonheur et de la vertu. Elle se contenta de me faire apprendre ma langue naturelle dans la dernière exactitude, parce qu'il est nécessaire à un homme de quelque naissance de s'exprimer poliment et de savoir écrire de même. Elle me fit ajouter à cette étude celle de la langue française, comme si elle eût prévu que mon étoile ne me destinait point à une vie tranquille. Peut-être vous trouverez-vous exposé, me dit-elle, à quitter un jour votre patrie : vous aurez besoin d'un langage qui puisse vous faire entendre des étrangers, et vous ne sauriez en apprendre de plus universel que le français.[15]

En premier lieu, Élisabeth Cleveland décide de ne pas apprendre le latin à son fils. La raison avancée est qu'il s'agit d'une langue morte, qui s'oppose ici à ce qu'elle nomme elle-même « langues vivantes » : d'emblée elle hiérarchise les langues en fonction de leur utilité supposée. L'édition de 1694 du *Dictionnaire de l'Académie* distingue les deux termes de la façon suivante : « On appelle, *Langue vivante*, une langue que tout un peuple parle, *Langue morte, grammaticale*, celle qu'un peuple a parlé, mais qui n'est plus en usage que dans les livres ».[16] L'opposition entre « langue morte » et « langue vivante » rejoint ici une opposition entre passé et présent. Ce qui fait le lien entre les deux, ce sont les « traductions », qu'Élisabeth consulte abondamment : pour elle, les traductions rendent *de facto* la langue morte inutile puisque « ses beautés ont été transmises ». On remarque que la mère de Cleveland dissocie, pour ainsi dire, la forme et le fond, la langue et l'idée : pour elle, le contenu d'un texte est une sorte de substrat idéel qui pourrait être restitué indépendamment de la langue dans laquelle il a été formulé.[17]

---

15 Prévost, *Cleveland*, *op. cit.*, p. 44–45.

16 *Dictionnaire de l'Académie*, Paris, Coignard, 1694, p. 629.

17 Ceci rejoint par ailleurs l'entreprise systémique : on pourrait extraire les idées d'un texte pour composer un système philosophique sans prendre en compte leur ancrage argumentatif ou discursif.

Par conséquent, son approche des langues est avant tout utilitariste. Élisabeth Cleveland ne considère pas les langues comme une fin, mais comme un moyen : leur étude ne vaut pas en tant que telle, mais seulement pour les « connaissances » qu'elles transmettent. C'est au nom de ce principe qu'Élisabeth Cleveland rejette l'étude de la langue latine : « Le temps qu'un enfant perd à l'apprendre peut être employé plus utilement à l'acquisition des connaissances solides », déclare-t-elle – argument restitué par le narrateur. Elle formule ici un jugement épilinguistique[18] qu'on voit réapparaître plus loin dans la formulation « tourner un peu de latin » : tourner renvoie à la rigidité de l'exercice du thème et de la version, tandis que le quantifiant « un peu de » est ici dévalorisant. Par ses jugements de valeur, Élisabeth Cleveland construit et transmet « performativement » une hiérarchisation des langues, faisant du latin, auquel elle retire ses lettres de noblesse, une langue rejetée, voire une langue répudiée compte tenu de la rigueur du positionnement maternel à cet égard.

Même si les critiques contre l'excès d'érudition sont fréquentes à l'époque de Prévost, ce rejet des langues anciennes ne peut sans doute pas être pris au premier degré. L'organisation narrative va d'ailleurs dans le sens d'une prise de distance du narrateur à l'égard des propos de sa mère, qu'il restitue au discours rapporté sans les citer directement. Ainsi, quand Cleveland écrit sous forme de commentaire « En général, elle était fort prévenue contre l'étude des langues... », la locution adverbiale qui ouvre la phrase marque un décrochage temporel : elle ouvre sur une réflexion du *je* narrant, qui se distingue ici d'un *je* narré associé au projet maternel. Ce regard ironique fait sens si l'on prend en compte le fait que Prévost était lui-même farouchement polyglotte et traducteur compulsif : dans un numéro du *Pour et Contre*, il expliquait ainsi avoir appris l'anglais à partir du latin.[19]

---

18 Le terme « épilinguistique » « qualifie les jugements de valeur que les locuteurs portent sur la langue utilisée et les autres langues ». Dubois, Jean, *Grand Dictionnaire Linguistique et Sciences du Langage*, Paris, Larousse, 2007, p. 184.

19 « En apprenant l'anglais par exemple, j'ai commencé par étudier la manière de décliner les noms et de conjuguer les verbes, qui est propre à cette langue. C'est l'étude de deux jours, surtout pour ceux qui ont appris régulièrement dans leur jeunesse les principes des langues anciennes. [...] Après ce prélude, qui est absolument nécessaire, j'ai fermé ma grammaire pour me jeter tout d'un coup dans l'étude des mots. Ce qui peut paraître effrayant par la multitude, devient fort aisé, avec le secours d'un peu d'ordre. » (*Le Pour et Contre*, Paris, Didot, 1738, t. XVI, p. 328–329). Prévost décrit ici le fonctionnement structurel d'une langue qui ne peut exister effectivement qu'avec manipulation et compréhension de la morphologie et de la syntaxe (commutations, déclinaisons, structuration de langue) et connaissance du lexique (que l'on comprend mieux une fois que l'on a compris les fonctionnements morphologiques et particulièrement pour l'anglais qui, on le sait, est une langue imagée du fait de l'apposition de lexèmes). Ici la langue est vue comme un système.

2. L'ère de la « confusion »

Difficile, par conséquent, de voir dans l'éducation de Cleveland un modèle ou un programme éducatif visionnaire. Seconde hypothèse, donc : le projet d'Élisabeth Cleveland s'inscrit dans un imaginaire linguistique babélien qu'il convient de mettre au jour. En effet, la critique ne porte pas seulement sur le latin comme « langue morte » : ce sont les langues en général dont Élisabeth Cleveland se méfie.

Le Dictionnaire de Furetière définit le terme « langue » comme « la suite des paroles, et de certaines expressions dont quelques peuples ont convenus pour se faire entendre »,[20] et donne aussitôt comme précision : « L'origine des langues est venue de la confusion dont Dieu punit l'orgueil de ceux qui édifiaient la tour de Babel ».[21] Le mythe de Babel conçoit la diversité linguistique comme quelque chose de négatif, par opposition à l'idéal de l'unilinguisme. Dans cette perspective, le locuteur est envisagé comme celui d'une seule langue :

> Comme une feuille découpée en de multiples petits morceaux de papier, réduite à l'état de confettis, la langue adamique aurait donc été pulvérisée en une multitude de « confettis linguistiques », les « confettis de Babel ». Bien sûr, l'épisode de la tour n'est qu'un mythe, mais qui s'est répandu dans le monde entier et a inspiré de nombreux poètes, romanciers et peintres. Or, il faut prendre les mythes au sérieux car ils façonnent les mentalités, les idéologies. Ainsi, de ce mythe de Babel découlent deux idées qui ont fortement marqué et continuent d'imprégner notre vision des langues : d'une part, l'idée de la malédiction de Babel, le plurilinguisme étant considéré comme une punition divine et la babélisation devenant un terme péjoratif, équivalant pour les langues à ce qu'est la balkanisation pour les territoires ; d'autre part, l'idée que, pour mener à bien une entreprise commune, il faut une langue commune.[22]

Rapportant les paroles de sa mère, le narrateur présente un véritable réquisitoire contre les langues. Élisabeth Cleveland les appelle « la peste de la raison et la ruine du jugement » : elle développe ici une double métaphore associant l'image de la maladie (« peste ») et de la dégénérescence (« ruine ») à l'étude des langues. Il s'agit de montrer que les langues dégradent l'esprit : « raison » et « jugement » sont bien des qualités de l'entendement. La langue – et surtout : les langues, dans leur diversité – se-

---

20 Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, p. 417.

21 *Ibid.*

22 Calvet, Louis-Jean et Alain Calvet, *Les Confettis de Babel : diversité linguistique et politique des langues*, Paris, Écriture, 2013, p. 8–9.

raient néfastes pour la qualité de la réflexion. Il faut y sacrifier parce qu'on a besoin de communiquer, mais moins on en apprend, mieux c'est. On pourrait donc parler à cet égard, pour qualifier l'éducation d'Élisabeth Cleveland, d'une véritable glottophobie, si l'on prend uniquement la notion au sens étymologique du terme : une haine des langues.

Le réquisitoire d'Élisabeth Cleveland se fonde sur une théorie de l'apprentissage : les mots laissent une « multitude de traces » dans l'esprit de l'enfant. Plusieurs philosophes de l'époque, notamment Malebranche,[23] ont montré que, lorsqu'un individu éprouve un sentiment, cette expérience le transforme en imprimant en lui une « trace ». Le danger des mots serait que ceux-ci sont associés à des représentations qui, par le biais de l'imagination, sont capables de marquer profondément notre entendement.

C'est ici que la question des langues entre en jeu. Pour Élisabeth Cleveland, les langues ont le tort d'être multiples. Lorsqu'on apprend plusieurs langues, on se « charge » l'esprit – la métaphore du poids est présente dans le texte – d'une masse de mots « barbares » et « étrangers ». Les deux adjectifs insistent ici sur le caractère exogène des langues autres que la langue d'origine du locuteur. Pour Élisabeth Cleveland, apprendre différentes langues produit une « confusion irréparable », car une même idée va se rapporter à des mots différents. De ce fait, l'identité entre l'idée et le mot, censée permettre de réfléchir parfaitement, se trouve brisée : la multiplication des langues affecte le jugement, la capacité à raisonner et à réfléchir. Pour cette raison, Élisabeth Cleveland rêve d'apprendre à son fils une seule langue, qui serait la langue de la pensée elle-même : sur cette ambition repose le projet éducatif de l'unilinguisme. Elle redoute le contact des langues, la juxtaposition des systèmes linguistiques, parce qu'ils seraient le symptôme de la confusion babélienne répercutée dans l'entendement d'un individu.

Pour désigner la langue de sa mère, Cleveland parle d'ailleurs de « langue naturelle ». « Naturel » renvoie ici, en contexte, à l'origine biologique – soit l'anglais, langue de la mère.[24] Élisabeth Cleveland ne sacrifie avec l'anglais qu'à une seule autre langue, le français, parce qu'il s'agit d'une langue qu'elle dit « universelle », donc internationale, qui permettra à son fils de se faire comprendre lors de ses voyages. La pratique linguistique de Cleveland, dictée par sa mère, est donc diglossique : il y a en effet hiérarchisation des langues et rejet de la diversité linguistique par la mère-

---

23 Voir Malebranche, Nicolas, *De la recherche de la vérité*, édition réalisée sous la direction de Jean-Christophe Bardout, Paris, Vrin, 2006, Livres I et II en particulier.

24 Cette expression est récurrente dans le corpus prévostien pour désigner la langue d'origine du locuteur.

éducatrice. Cette hiérarchisation est issue d'une politique linguistique, aussi réduite soit-elle au foyer familial.

3. La condition du polyglotte

Un paradoxe apparaît : Cleveland est enfermé dans une petite maison d'où il ne doit jamais vraiment sortir. Sa mère lui apprend le français par prudence, en espérant qu'il n'ait jamais à s'en servir. Mais ici, le mémorialiste introduit une prolepse : « Elle me fit ajouter à cette étude celle de la langue française, *comme si elle eût prévu que mon étoile ne me destinait point à une vie tranquille*. » En effet, dès la mort de sa mère, qui interviendra au terme de son adolescence, Cleveland sera contraint de quitter l'Angleterre et de parcourir le monde. Le lecteur doit donc comprendre que Cleveland, formé pour parler une seule langue, a été contraint de manier ces mêmes mots « barbares et étrangers » que sa mère répugnait à lui inculquer – la langue française.[25] Remarquons à cet égard que, pour la désigner, Cleveland mémorialiste écrit bel et bien « la langue française » : celle-ci porte un nom et est associée au terme langue. Sur le plan métalinguistique, il s'agit d'un acte important, celui de la dénomination des langues : le narrateur nomme, décrit, confère un statut particulier et donc hiérarchise.[26] Pour des raisons qui tiennent à la nature mystifiante de ces Mémoires apocryphes, les Mémoires de Cleveland sont censés avoir été traduits de l'anglais par l'éditeur fictif, qui se trouve aussi être le héros français du premier roman-mémoires de Prévost.[27] Mais ce retour *in ex-*

---

25 En s'exprimant en français, il fait donc un « acte d'identité », en questionnant la dimension dysphorique de l'identité linguistique à travers un processus que nous nommerons volontiers, à la suite de Robert Le Page et Andrée Tabouret-Keller, « *acts of identity* ». Voir Le Page, Robert et Andrée Tabouret-Keller, *Acts of Identity*, Cambridge University Press, 1985. Ces « actes d'identité » sont « des actes langagiers qui visent à la fois l'identification et l'affirmation de l'identité [...] au travers desquels se construisent, se déconstruisent et se reconstruisent (ou se co-construisent) identité et appartenance linguistique dans les discours » (Martin, F., *op. cit.*, p. 134–135).

26 Tabouret-Keller, Andrée, *Le nom des langues 1. Les enjeux de la nomination des langues*, Bibliothèque des Cahiers de l'Institut linguistique de Louvain, Peeters, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 5–20.

27 La préface pourra être trouvée dans Sermain, Jean-Paul (dir.), Cleveland *de Prévost : l'épopée du XVIIIe siècle*, Paris, Desjonquères, 2006, p. 257–263. L'éditeur – et donc traducteur – fictif, Monsieur de Renoncour, y écrit : « Je me serais chargé de ce soin sans balancer, si j'eusse su la langue anglaise assez parfaitement pour me flatter de pouvoir atteindre aux agréments du style ; mais comme il y a bien loin de la simple intelligence d'une langue au talent de l'écrire avec politesse, je me bornai au dessein d'entreprendre en français ce que je ne me sentais point capable d'exécuter en anglais » (p. 258).

tremis à la langue d'origine[28] entre en contradiction avec les pratiques linguistiques du mémorialiste au cours de sa vie : Cleveland a été élevé pour parler « avec exactitude » sa « langue naturelle », l'anglais – langue qu'il n'a pourtant que peu pratiquée, contraint qu'il était de s'exprimer en français au cours de ses voyages.

Le parcours du narrateur reprend en réalité celui, fantasmé, d'une histoire babélienne des langues. Dans un premier temps, Cleveland enfant est formé pour imiter sa mère : il vit dans un état d'indifférenciation où il n'expérimente ni la différence avec autrui, ni l'altérité linguistique. Cette indifférenciation correspond à une sorte d'état a-identitaire théorique, dont Prévost se servirait pour penser l'histoire de l'individu, d'une façon assez semblable à la façon dont Rousseau se sert de l'état de nature pour raconter l'histoire de l'humanité. Le jeune Cleveland se contente de répéter les discours de sa mère : à ce moment-là, il est pour ainsi dire parfaitement unilingue.[29]

Il est d'autant plus unilingue qu'il ne parle pas même latin, langue frappée par l'anathème maternel. Symboliquement, l'interdiction du latin est le signe d'une filiation interrompue, car elle rend Cleveland incapable de se rattacher à un passé dont sa mère entend le priver sur tous les plans : à ce moment de l'histoire, Cleveland ignore aussi qui est son père. Par bien des aspects, l'éducation d'Élisabeth Cleveland manifeste une haine viscérale pour toute forme de causalité qui renverrait à une origine. Derrière ce système d'éducation, on distingue également la volonté d'Élisabeth de refonder, à travers Cleveland, une humanité qui serait corrigée du péché originel – l'origine du mal. Son apprentissage des langues se fait en haine de tout ce qui permettrait de remonter jusqu'à l'origine, y compris celle des langues. La volonté d'Élisabeth Cleveland de soustraire son fils au principe de variation temporelle passe par le rejet de tout ce qui peut renvoyer, sur le plan linguistique, soit à une causalité signalant qu'il y a eu changement (le latin), soit à une différence signalant qu'il y a eu variation (les langues « vivantes »). Avant ce grand bouleversement babélien opéré à l'échelle de l'individu, Cleveland, qui n'a pas connu de formes d'altérité linguistique, est donc à Hammersmith comme l'humanité avant Babel : il ne parle qu'une seule langue, sa « langue naturelle ». L'expression joue ici par sa polysémie : dans la philosophie antique, elle désigne une langue existant en dehors de toute société ou avant toute société, les rapports entre les mots et les choses désignées étant imposés par la nature.

---

28 On peut aussi lire ce retour à la langue « naturelle » comme une volonté de Cleveland mémorialiste de revenir vers une origine, notamment linguistique, dont il constate qu'elle a largement été perdue au cours de ses aventures.

29 Le symbole de cet unilinguisme total est le petit « livre d'or » élaboré par Élisabeth que Cleveland recopie mot pour mot : « [...] ce livre d'or était toujours ouvert sur ma table. Je l'avais copié de ma propre main ». Prévost, *Cleveland, op. cit.*, p. 45.

Mais Cleveland ne restera pas longtemps unilingue et perdra rapidement l'exercice de sa « langue naturelle » : contraint de quitter le giron maternel, il devra parcourir le monde en pratiquant cette langue seconde qui lui a été apprise comme une langue étrangère. Une fois sorti du huis clos maternel, une de ses premières remarques portera d'ailleurs sur la diversité linguistique qu'il découvre en parcourant le premier royaume de son voyage, la France :

> Mais je ne pus m'empêcher d'admirer que dans l'espace de deux cents lieues il y eût tant de diversité dans les manières extérieures, dans l'habillement, et dans le langage d'un peuple qui est soumis au même monarque, qui professe la même religion, et qui suit les mêmes lois. [...] J'avais l'occasion de demander à chaque village si j'étais encore en France, moi qui parlais exactement la langue, et qui ne la reconnaissais pas dans les jargons bizarres que j'entendais changer à tout moment [...] ; de sorte qu'il n'y a proprement de Français en France que le petit nombre qui sont à la tête des autres, et qui sont distingués de ce qu'on appelle peuple.[30]

Ce passage met au jour l'opposition structurante entre unité (la langue – homogénéité) et diversité (les jargons – hétérogénéité). Est en jeu à l'épreuve du terrain la disqualification de la langue apprise face à une diversité linguistique croissante, comme en témoigne la proposition infinitive « les jargons bizarres que *j'entendais changer* à tout moment », qui donne l'impression d'un changement de nature linguistique en train de se faire, d'une hétérogénéité dynamique et synchronique, source de dysphorie. Tout se passe comme si le carcan de l'idéologie maternelle s'invalidait au contact de la pluralité des langues et des peuples qui les parlent. Dans cette représentation de l'histoire, les langues sont vouées à se transformer. Dans un autre roman-mémoires de Prévost, *La Jeunesse du Commandeur*, qui se déroule en Méditerranée, le mémorialiste raconte que, lorsqu'ils se croisent en mer, les voyageurs communiquent « à l'aide d'un langage corrompu qui est connu de toutes les nations du Levant ».[31] La « corruption », terme péjoratif s'il en est, marque ici la perte d'une origine linguistique envisagée comme pure, mais elle se rapporte aussi à la condition des voyageurs eux-mêmes : elle est le produit de leurs déplacements.

Or cette épreuve du changement n'est pas sans rapport avec celle que vit Cleveland au moment même où il formule de telles observations. Arraché à sa solitude, contraint de parcourir le monde, transformé par ses expériences, le héros est lui aussi voué à s'observer « changer ». Ses Mémoires s'attachent à restituer cette métamorphose qu'ils tentent de conju-

---

30 *Ibid.*, p. 138.

31 Prévost, *Mémoires pour servir à l'histoire de Malte ou La Jeunesse du Commandeur*, dans Sgard, Jean (dir.), *Œuvres de Prévost*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1977–1986, t. IV, p. 179.

rer en posant un « je » énonciatif unique, capable de résorber la fracture identitaire entre le *je* narrant (le mémorialiste) et le *je* narré (le personnage que ce mémorialiste a été). C'est donc bien le mémorialiste qui, par le prisme de la réflexivité, en se regardant « lui-même comme un autre », est aux prises avec un clivage provoqué par la différence temporelle – ce dont rend compte le fait de devoir s'exprimer au cours de sa vie dans une langue qui n'est pas sa « langue naturelle », pour reprendre ses propres termes.

Apparaît ici l'idée que la politique linguistique d'Élisabeth Cleveland a échoué et que Cleveland est bien un produit de la diversité des langues – ce que semble attester la nature des Mémoires eux-mêmes, bel et bien présentés comme le résultat d'une traduction réalisée par l'éditeur fictif. Si Cleveland, d'origine anglaise, s'exprime au cours de sa vie en français, et si ses Mémoires sont voués à se diffuser dans cette langue, c'est sans doute parce que cette étrangeté linguistique incarne la situation d'un homme étranger à lui-même, cette différence apparaissant à travers les multiples décalages entre la langue d'origine, la langue pratiquée, la langue d'écriture et celle de diffusion. Cette dysphorie linguistique signale l'échec du projet d'Élisabeth Cleveland, mais elle renvoie aussi et surtout à un mode d'existence, celui d'un individu polyglotte qui, transformé par ses aventures, est voué à s'altérer comme s'altèrent les langues.

CAMILLE GUYON-LECOQ

Inventer une langue pour en sauver une autre : le *Télémaque* de Fénelon

À Danièle Aubriot, pour que vive le grec d'Homère

Il y a quelque chose d'un peu artificiel dans le fait d'appliquer au *Télémaque* de Fénelon des outils intellectuels forgés pour penser, dans des contextes tout différents, la dialectique qui régit les relations qu'entretiennent langues dominantes et langues dominées.[1] Quand nous nous proposons de réfléchir sur ce que nous appellerons ici « inventer une langue pour en sauver une autre », il va de soi que nous n'emploierons pas, ou du moins pas toujours – pas plus que Fénelon d'ailleurs –, le mot de « langue » dans le ou les sens où il peut être utilisé aujourd'hui dans les études qui portent sur le langage. Il nous a semblé, cependant, que pour sortir du débat un peu stérile qui, pour faire bref, oppose les études qui inclinent à faire de Fénelon un Moderne en littérature, à une autre tradition interprétative qui voit en lui un classique qui serait plutôt d'esprit « Ancien », il pouvait y avoir profit à essayer de considérer la tentative – solitaire et peut-être mal comprise – de l'auteur du *Télémaque*, à la lueur de problématiques qui, dans leur détail comme dans leur diversité, lui sont bien postérieures.

Nous ne croyons pas, en effet, que l'ambition de Fénelon dans le *Télémaque* puisse se réduire à l'élaboration en prose française d'un « style » qui serait plus ou moins inféodé au style d'Homère et aux styles des écrivains latins de l'Empire, Virgile et Ovide, principalement. Que le *Télémaque* ait été immédiatement adulé, et pour longtemps, mais que sa « langue » ait, immédiatement après sa parution, suscité des commen-

[1] On entendra ici cette opposition, non, bien entendu, comme celle de deux concepts figés qui essentialiserait une hiérarchie des langues inscrite dans le marbre, mais bien plutôt comme celle de langues réelles, occupant, à ce moment du temps, des positions culturellement inégales. Sur ces langues de culture, les savants et les artistes du XVIIe siècle finissant ne s'interrogent pas encore en linguistes mais, parfois, en historiens et, plus souvent, en « honnêtes gens » ou en « personnes de goût » qui ne font que commencer à mettre en question cette vérité, encore pensée comme révélée, de la supériorité des littératures antiques. Celles-ci ne cessent pas d'être pensées comme modèles, au XVIIe siècle encore, lors même que la langue française a pris son essor comme langue littéraire au siècle précédent, gagné en dignité par les efforts conjugués des grammairiens et des lexicographes du XVIIe, et conquis, dans le même temps, le statut enviable de langue de la raison en philosophie comme en matière de sciences.

taires tantôt admiratifs, tantôt très critiques[2] et, plus souvent encore, perplexes doit poser question.

On ne saurait, évidemment, réduire le *Télémaque* à un essai de type purement pédagogique, écrit de circonstance *ad usum Delphini*.[3] Reste que si on donne toute sa valeur à cette idée d'éducation d'un Prince, autorisé, dans l'ouvrage même, mais dans de certaines limites qu'il dira, à soumettre des peuples à son autorité et si l'on considère, d'autre part, cette curieuse prose qui donne forme à une fiction politique en son fond et qu'on le fait en relisant la tentative proprement linguistique (et non seulement stylistique) de Fénelon sous les espèces d'un rapport langue dominante / langue dominée, on verra peut-être mieux l'originalité de l'entreprise. Il pourrait se faire aussi qu'on comprenne mieux quelle langue Fénelon entend réellement sauver d'une mort prochaine – et, en même temps, quelle doctrine politique il entend enseigner au Prince – dans le contexte des premières Lumières qui voient naître une réflexion nouvelle sur la traduction des langues et des littératures antiques développée dans le cercle, sinon exactement moderniste, du moins Moderne[4] de la grande Querelle. À cette occasion, les partisans des Modernes entendaient, plus encore que les poètes de la Pléiade au XVIe siècle qui voulaient donner au français une dignité et une légitimité égales à celles de l'italien et du latin, faire du français une langue qui l'emporte définitivement sur le latin et sur le grec, une langue dominante, en somme, en France et au-delà de ses frontières. Les partisans des Anciens, au contraire, ne mettaient pas radicalement en cause le statut de langues dominantes du latin et du grec. Ils entendaient essentiellement donner à la langue française ses lettres de noblesse en l'agrégeant à ces deux langues anciennes. Ils ambitionnaient, en somme, de faire de la langue française une langue dominante (relativement à l'italien), mais en position de langue dominée (relativement au latin et au grec). Fénelon nous semble, à cet égard, avoir été souvent tenu pour un auteur « à mi-chemin » de ces deux ambitions, qui sont aussi liées à des projets proprement politiques. Il n'est, finalement, ni vraiment Ancien, ni vraiment Moderne, pour ceux de ses commentateurs qui ont considéré le *Télémaque* comme le lieu de l'invention d'un « style », sans se demander si ce n'était pas de l'invention d'une « langue » qu'il s'agissait. Appliquer,

---

2 Sur la réception du *Télémaque*, voir Chérel, Albert, *Fénelon au XVIIIe siècle en France*, Genève, Slatkine, 1970, et en particulier pour la première moitié du XVIIIe siècle, Ière partie, chap. I, p. 24–29, chap. XIV, p. 287–299 et chap. XVII, p. 329–335.

3 Même s'il importe de ne pas mésestimer l'intention initialement pédagogique de sa composition. Sur ce point, voir Cuche, François-Xavier, Télémaque *entre père et mer*, Paris, Champion, 1994, p. 22.

4 On écrira, conformément à la convention, « Modernes » pour désigner les partisans des Modernes de la grande Querelle.

donc, à l'étude du *Télémaque* une problématique qui est clairement anachronique et dont l'usage est, nous en avons conscience, un peu forcé, nous paraît sinon nécessaire, du moins utile et peut-être opératoire pour faire qu'on comprenne mieux en quoi il est permis de dire que Fénelon dans le *Télémaque* (et non dans ses traductions d'Homère) réinvente la langue française. Il invente, pourrait-on dire, une « variation » de cette langue que nous proposons, avec la conscience aiguë de ce que nous ne savons plus entendre, malgré les efforts récents de restitution du français déclamé ou chanté du temps, cette langue perdue ou en perdition, d'appeler, avec un soupçon d'esprit de provocation, le « français musical ». En effet, le français, à cette date, n'est pas supposé être une langue musicale : se développent à ce sujet, jusqu'au terme du XVIIIe siècle, des débats nombreux et complexes dont on ne saurait dire qu'ils se bornent à des questions esthétiques et musicales. Leurs enjeux relèvent proprement du politique, la question étant aussi de savoir quelle est la vraie Patrie des Arts (la France avec Paris, ou l'Italie avec Florence) et quelle culture (et, conséquemment, quelle langue) est la véritable héritière d'Athènes et de Rome. La question est aussi de savoir quel est, de ces deux pays qui se disputent encore la palme, celui dont la langue lui permet ou lui permettra de donner naissance et audience à de grands genres aussi nobles que la tragédie grecque ou l'épopée latine ou grecque, tous genres qui disent et représentent le pouvoir. Il faut, à ce sujet, considérer le contexte proprement politique d'écriture du *Télémaque* : après sa parution en 1699, l'ouvrage, écrit cinq ans plus tôt, retirera à Fénelon la faveur royale, Louis XIV y voyant à chaque page une critique du pouvoir absolutiste. Or, depuis une vingtaine d'années, le Roi crée et soutient des Académies propres à asseoir le lustre intellectuel du Royaume. Plus précisément, après la mort de Lully, il réorganise l'Académie Royale de musique, cette curieuse institution qui, plus encore peut-être que l'Académie française, doit représenter et célébrer sa puissance. La question qui se pose alors, en termes de ce qu'on appellerait aujourd'hui une politique linguistique, c'est de savoir si le français est une langue naturellement assez musicale pour donner naissance à un opéra, capable de porter, *via* les cours d'Europe, la langue française au-delà de ses frontières, pour faire d'elle la langue véhiculaire dominante. C'est là un enjeu de la 1ère querelle de l'Opéra (1674) où se forgent tous les arguments à ce sujet de la Grande Querelle (1685) qui sera suivie de la 1ère querelle de la musique française et de la musique italienne, en 1704–1705 (querelle, en réalité, linguistico-musicale), puis de la seconde phase de la Querelle, dite « querelle d'Homère », dont le déclenchement a pour occasion la traduction par le Moderne Houdar de La Motte, de *L'Iliade* en vers français qui suscitera l'opposition résolue et même acharnée de celle qu'on appellera la grande prêtresse d'Homère, Mme Dacier, laquelle affirme hautement non pas seulement la supériorité de la littéra-

ture grecque sur la littérature française, mais la supériorité de la langue grecque sur la langue française.

En 1694 et 1695, Fénelon écrit cet ouvrage dont, par approximation, nous faisons communément un « roman » et que nous appelons, à tort aussi, « le *Télémaque* », alors qu'il n'a jamais eu d'autre titre que le suivant : *Suite du IVème livre de l'Odyssée ou Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, ni d'autre appartenance générique que celle d'être un « poème héroïque en prose ». On rappellera qu'à cette date Quinault avait réussi à promouvoir, avec Lully, une langue française devenue une langue poétique assez musicale pour donner naissance à un opéra à la française qui célébrait le règne du Roi-Soleil[5] et pouvait prétendre se diffuser dans toute l'Europe, pour concourir, dans son ordre, à faire du français la langue dominante du continent européen. Dans le projet de l'absolutisme louis-quatorzien, la puissance militaire s'adjoint comme naturellement le rayonnement artistique, conçu aussi comme complément au rayonnement scientifique et philosophique. Avec l'opéra du plus puissant des rois, le français ne s'affiche pas seulement comme langue de la raison, mais aussi comme langue poétique de la passion et du sentiment, rassemblés dans une certaine idée d'un raffinement français, ou mieux, d'une civilité française sachant aussi se dire galamment en vers chantés.[6]

Restait à inventer en France une prose qui élève la littérature et la langue françaises à la hauteur de la prose d'art, tant grecque que latine, ce que Guez de Balzac n'avait vraiment fait que dans l'ordre épistolaire. C'est, croyons-nous, un des sens de la tentative de Fénelon dans *Télémaque*.[7] Sans doute sa gloire de penseur anti-absolutiste a-t-elle tôt poussé à lire l'ouvrage comme fable politique,[8] plutôt que comme modèle esthétique. Cette tentative n'est pourtant pas simple question d'invention d'un style : c'est un effort pour forger une langue nouvelle, non pas en introduisant de force dans la langue française du grec ou du latin, comme le fit le XVIe siècle, mais en essayant de développer dans la langue française elle-même, en respectant ce qu'on appelle alors sa « nature », certaines caractéristiques qui faisaient du latin et du grec, des langues qu'on tenait pour

---

5 Voir à ce sujet Beaussant, Philippe, *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris, Gallimard, 1992, *passim*.

6 Voir à ce sujet notre *Vertu des passions. L'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique (1673–1733)*, Paris, Champion, 2002, en part. chap. XI, p. 703–806.

7 Appelons ainsi l'ouvrage dans la suite, pour plus de commodité, mais sans illusion.

8 Sur les jugements portés sur le *Télémaque* à compter de la seconde moitié du XVIIIe siècle, sur les lectures morales qui ont en été faites et surtout sur son influence politique, voir Chérel, Albert, *op. cit. supra*, II^de^ partie, en part. chap. II, p. 370–391, chap. III, p. 398–399, chap. VI, p. 445–465 et chap. XI, p. 534–546 pour la période post-révolutionnaire et jusqu'à Chateaubriand (chap. XII, p. 547–554).

« supérieures » au français, en particulier en raison de leur musicalité,[9] celle-ci tenant au fait qu'elles se caractérisent par l'alternance des longues et des brèves, alternance codifiée tant par la poésie épique que par la poésie tragique ou encore lyrique, qui leur associèrent aisément une forme de déclamation sous les espèces de la mélopée. On fera ici l'hypothèse que ce « français musical » que Fénelon invente en prose est une langue nouvelle qui, de dominée, aspire à devenir dominante et pourra, du même coup, se rendre capable de chanter le politique hors même de ses frontières.

Par ailleurs et surtout, cette nouvelle langue qui se pose en concurrente des langues anciennes, si elle n'entend pas précisément se nourrir de ces langues autrefois dominantes, mais en passe d'être dominées, ne nourrit pourtant pas le projet, comme il en va chez la plupart des partisans des Modernes, d'assassiner les langues de l'antiquité, les rejeter comme définitivement passées, faire d'elles des langues « mortes » - comme on ne peut pas dire encore, à cette date où le latin est bien une langue relativement vivante. Il s'agit pour Fénelon (et en particulier au sujet du grec) comme pour certains partisans des Anciens, en forgeant une langue nouvelle, de sauver celles qui l'ont précédée, ou plus exactement, sauver quelque chose d'elles. Non préserver seulement (comme le font les simples traductions) quelque chose de ce qu'elles disent, mais faire évoluer le français pour que les transpositions (ou les suites) des œuvres de la littérature grecque donnent une idée du grec, le gardent vivant, comme prétend le faire, d'une autre façon, Mme Dacier traductrice d'Anacréon ou d'Homère. La question n'est pas seulement, à l'extrême fin du XVIIe siècle, le souci d'exactitude dans la traduction, même si, chez Mme Dacier, l'exigence d'érudition peut aussi servir la critique des belles infidèles. C'est de veiller à ce que la traduction fasse sentir, dans la langue cible, les beautés de la langue source, ce que la modernisation du contenu même des œuvres antiques interdit d'après Mme Dacier, selon la critique radicale qu'elle fera, dans la Querelle d'Homère, de la traduction de l'*Iliade* par Houdar de La Motte où elle voit une dénaturation de la langue comme de la littérature grecques. La tentative de Fénelon, antérieure au climax de cette seconde phase de la Querelle, ne se réduit pas à chercher un juste milieu tout de tiédeur entre conservatisme des Anciens et progressisme Mo-

---

9 Loin même de tout jugement de valeur, on peut dire certaines langues plus ou moins « musicales » que d'autres si l'on entend par là que les langues sont inégalement propres à la mise en musique vocale. La projection du chant humain, en effet, ne pouvant se faire valablement que sur les voyelles et, à un moindre degré, sur les consonnes vibratoires, une langue pourra être dite, objectivement, plus ou moins musicale à proportion de la quantité de voyelles, en particulier ouvertes, qu'elle comporte et de leur fréquence effective dans la langue. D'autre part, les langues les plus accentuées, pourvu qu'elles comportent un *legato* naturel, sont aussi celles dans lesquelles la projection du son est la plus aisée. À ce compte, la langue française n'est évidemment pas la plus facile à chanter dans une salle de théâtre.

derne. S'il faut proposer un mot qui fait image pour décrire ce que nous croyons qu'il essaie de faire dans *Télémaque*, ce ne serait pas celui d'une synthèse molle du français moderne, d'une part, des langues anciennes, de l'autre, qui serait conçue comme le rassemblement, dans une sorte de moyenne statique, de ce qu'il y a d'admirable dans les deux langues. Pour décrire l'entreprise de Fénelon, il faut invoquer l'idée d'*Aufhebung*, cette « sursomption » qui en même temps supprime et conserve, et qui garde comme l'énergie du geste intellectuel qui supprime et de ce fait élève, pour arriver à une synthèse conciliatrice qui ne soit pas inerte, mais au contraire dynamique, et finalement inventive. Nous faisons donc l'hypothèse que Fénelon invente dans le *Télémaque* une langue, que nous appellerons ici le « français musical », dans l'intention que ce français sauve quelque chose de ce que le latin et surtout le grec sont eux-mêmes : des langues musicales, précisément.

À l'issue du processus, ces langues, le latin et le grec, seront, en un sens, abandonnées, abrogées, mais non pas « mortes », parce que dans ce français nouveau, quelque chose d'elles vivra. De son côté, le français ne sera pas intégralement conservé comme seule langue recevable de la Modernité. De sa nature, une part essentielle sera niée, abrogée, mais dans cette conscience même de ce qu'on lui aura enlevé, dans cette décision même de l'éliminer comme langue supposée de la seule Raison, on trouvera l'élan pour élever de lui autre chose, qui n'était pas en lui à l'état inerte, mais n'y était que comme une puissance qu'on n'aurait pas suscitée si on ne l'avait pas d'abord profondément disqualifiée. Inventer une langue, donc, un français musical imaginé, pour en sauver une autre, largement fantasmée, une langue ancienne archétypique, composée de la matière et du souvenir de deux langues ni mortes ni vivantes, littéraires plutôt, le latin et le grec. Vrais modèles anciens, les vers grecs et latins ne sont pourtant pas un matériau qu'il s'agirait essentiellement de traduire, de transposer, d'imiter ou de pasticher dans une langue moderne.[10] Ils portent, cependant, l'idée d'une musicalité naturelle dont Fénelon se dispose à être, pour la prose française, l'inventeur.

---

[10] En ce sens, nous sommes en désaccord marqué avec Jeanne-Lydie Goré qui, dans le souci de faire de Fénelon un pur classique, pose qu'il « illustre avec un siècle d'avance la démarche de Kant qui recommandait, pour dire une pensée neuve, plutôt que de « forger de nouveaux mots », de « chercher dans une langue morte et savante si on n'y trouverait pas l'idée en question avec l'expression qui lui convient » (*Critique de la Raison pure*, 2e partie, 2e division, livre I, 1ère section) (*Télémaque*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, introduction p. 29. Dans la suite, on nommera simplement *T.* cette édition).

1. Ni vraiment Ancien, ni vraiment Moderne ?

Dans les *Dialogues des morts* de Fénelon, l'entretien qui oppose Louis XI au Cardinal Bessarion nous permet de nous faire une idée assez nette des options qu'il écarte, fausses solutions, selon lui, demi-mesures ou attitudes qui visent à côté et font des cottes mal taillées. Il disqualifie d'abord l'idée d'une hiérarchie des langues qui serait fondée sur la plus ou moins grande proximité avec les origines ou sur la plus ou moins grande capacité des unes et des autres à dire la raison :

> L'esprit ne consiste que dans le bon sens, et point dans le grec : la raison est de toutes les langues.[11]

Si rien ne permet de poser une supériorité de principe des langues anciennes, la dignité du français moderne peut s'en trouver grandie. Fénelon indique aussi la confiance qu'on peut avoir dans cette langue en fustigeant ce français défendu par « un pédant hérissé de grec »[12] qu'on a voulu croire plus riche d'avoir subi de force l'incorporation de mots et de tours empruntés au grec, langue dominante dans l'ordre du prestige culturel qu'il ne reçoit cependant pas comme cette langue source à laquelle le français moderne devrait puiser et encore moins revenir. C'est là disqualifier les tentatives d'enrichissement de la langue par la Pléiade comme aussi les efforts de l'Académie de Baïf pour plier le français à la métrique gréco-latine en cherchant à fonder une poésie musicale sur l'alternance des longues et des brèves. Fénelon n'apparaît donc pas intéressé par les pratiques des poètes néo-latins[13] et ne pose pas non plus au romancier néo-grec. Il ne pourrait guère, en effet, s'accorder sur ce point précis avec Mme Dacier, non seulement parce qu'il ne soucie pas, dans son *Télémaque*, de traduire Homère, mais parce qu'il prend la liberté non pas même d'adapter en prose l'épopée homérique, mais encore de lui donner une étrange suite, qui se greffe dans un blanc du poème entre le chant IV et le chant XV. Il ne pourrait, en revanche, pas davantage s'accorder absolument sur cette question avec Houdar de La Motte, si amènes que soient leurs échanges à ce sujet, ce qui doit cependant alerter.[14] En effet, Fénelon

---

11 *Dialogues des morts*, in : *Œuvres*, éd. établie par Jacques Le Brun, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, t. I, LVII, p. 445–446.

12 *Ibid*.

13 On pourrait dire que le latin était tenu par les néo-latins pour une langue de droit dominante en vertu d'une conception hiérarchique des cultures, théologiquement fondée, et doublement : on accordait ainsi, par principe, même dans la littérature païenne, un crédit plus grand à ce qui était le plus proche des origines et on valorisait le latin, dans la France augustinienne, comme langue de la Foi.

14 Voir l'aménité réciproque qui règne dans la « Correspondance littéraire » entre Fénelon et La Motte au moment de la parution de l'*Iliade* du Moderne (*Œuvres*, Paris, Firmin Didot, 1843, t. 3, p. 240–247, du 28 août 1713 au 13 déc. 1714) dont

ne modernise pas autant les mœurs que le fera La Motte, mais, surtout, à la différence du Moderne, il n'adoucit guère le lexique et ne simplifie pas la syntaxe. D'autre part, il donne son ouvrage pour un « poème héroïque en prose » et, dans le contexte, ne se range donc pas exactement au parti des Modernes : il est, à certains égards plus Moderne que ne le sera La Motte lui-même qui proposera une traduction de *l'Iliade* d'Homère (non une suite), qui plus est en vers (non en prose). Inversement, il manifeste beaucoup plus de respect que n'en montrera La Motte à l'égard du latin et, surtout, du grec, qu'il traduit de manière très exacte, du moins relativement aux standards de ce temps, encore influencé par le long règne des « belles infidèles ». On se gardera, cependant, de faire de Fénelon un Moderne déclaré : le tour jugé un peu pompeux et volontiers contourné de sa prose par un parodiste comme Nicolas Gueudeville nous renseigne assez à cet égard, mais n'élucide pas l'étrange discordance entre le style du *Télémaque* et l'exigence de simplicité, toute « classique », en effet, de limpidité même, du style, constamment revendiquée par Fénelon dans la *Lettre à l'Académie* comme dans les *Dialogues sur l'éloquence*.[15] C'est l'évidence, Fénelon ne peut être tenu pour un exact « Moderne » dans son rapport à Homère : si pour Houdar de La Motte, en 1715, proposer une traduction en vers d'Homère, c'est déclarer la guerre en Moderne, en 1694–1695, choisir, comme le fait Fénelon, de donner une suite à l'*Odyssée*, c'est afficher une certaine fidélité à la fable antique. Il serait cependant excessif de voir là attitude de pur « Classique » : décider de prolonger Homère par la fiction en prose, plutôt que choisir l'imitation – réelle ou prétendue, comme fait Racine à l'égard de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, par exemple – c'est bien affirmer qu'un auteur français qui écrit dans la langue vernaculaire est bien légitime quand il invente presque de toutes pièces sa matière. En ce sens, Fénelon rejoint certains Modernes qui font de la parodie (dans une visée qui n'est pas comique) un authentique instrument de création littéraire. Singulière suite, d'ailleurs : à la différence des ouvrages Modernes, volontiers parodiques (au sens ordinaire du mot), Fénelon n'ajoute

---

Fénelon attendait beaucoup, si l'on en juge par la lettre qu'il adressa à Jean-Baptiste Dubos le 10 août 1713 : « M. de La Mothe est un poète plein de génie. Il a fait des choses excellentes en divers genres. Je suis ravi de ce qu'il travaille à nous donner une traduction de l'*Iliade*. [...] un auteur si estimable mérite qu'on suspende son jugement, qu'on le lise même avec la plus favorable prévention et qu'on attende avec impatience un si grand sujet traité par un tel auteur » (*Correspondance de Fénelon*, t. 16, texte établi par Jean Orcibal, avec Jacques Le Brun et Irénée Noye, Genève, Droz, 1999, p. 213).

15 Voir, par exemple, dans les *Dialogues sur l'éloquence*, au sujet d'Homère « cette simplicité si originale et dont nous avons tant perdu le goût » (*Œuvres*, éd. citée note 10, Bibliothèque de la Pléiade, IIe dial., t. I, p. 56), Fénelon opposant la « simplicité », « un discours sans art et sans magnificence », à l'«éloquence », un « discours », au contraire, « plein d'art et d'ornements » (*Ibid.*, IIIe dial., t. I, p. 62).

pas à la fin de l'ouvrage une suite, comme il est commun, mais comble un trou dans une bifurcation. Entre le IVe et le XVe livre de l'*Odyssée*, il n'est plus question de Télémaque. Fénelon intercale ici sa « *Suite* », son *Télémaque* prenant la suite à la fois de l'*Odyssée* d'Homère et de sa propre traduction d'Homère à l'intention du Dauphin, qu'il n'a pas donnée pour une œuvre. La différence de l'un et de l'autre n'est pas affaire de style, mais de projet : dans ses traductions, Fénelon restitue en français un contenu littéraire écrit en grec à l'intention du Duc de Bourgogne qui ne lit pas le grec (et à qui, d'ailleurs, il ne l'enseigne pas). Dans le *Télémaque*, il invente une langue telle qu'elle lui donne le moyen de rivaliser avec l'aède antique dans l'élaboration d'une œuvre d'un nouveau grand genre qui dit le politique.

Le *Télémaque* n'est pas nostalgie d'Ancien, mais atteste que le français, langue culturellement dominée, peut et doit prendre son indépendance et gagner sa dignité, en inventant dans l'ordre du sujet, mais surtout dans l'ordre de la forme. On n'a peut-être pas suffisamment prêté attention à cette appellation de « poème héroïque »[16] qu'il rapporte à Homère aussi bien qu'à Virgile, mais qu'il affiche résolument comme une « narration » en prose. L'explication commune consiste à dire que Fénelon d'une part se dégage insuffisamment du modèle épique grec, de l'autre qu'il n'ose pas revendiquer la nature romanesque de son ouvrage, le roman n'étant pas encore un genre reconnu comme légitime.[17] Il est cependant loisible de prendre au sérieux cette forme qu'il revendique de manière un peu contradictoire, en rappelant que la prose poétique est très exactement ce qui n'existe ni en latin, ni en grec, et qu'elle n'est encore que balbutiante en français, si l'on peut, à quelques égards, considérer à travers ce prisme la *Psyché* de la Fontaine. C'est affirmer par là que la langue française détient – ou peut gagner, si on la réinvente – une dignité fondée sur des qualités formelles que ne possèdent pas les langues qui sont supposées la dominer. C'est au fond, pour revenir à une version volontairement simpliste de l'opposition entre langues dominantes et langues dominées, refuser de tenir la langue française pour une langue dominée et travailler à lui donner les qualités formelles qui pourront faire d'elle une langue dominante, en tant que langue musicale, propre à dire, tout à la fois, la passion et le politique.

---

16 « Pour *Télémaque*, c'est une narration fabuleuse en forme de poème héroïque comme ceux d'Homère et de Virgile, où j'ai mis les principales instructions qui conviennent à un prince que sa naissance destine à régner. » (Fragment d'une lettre au Père Le Tellier, 1710, in : *Œuvres*, Paris, Firmin Didot, 1843, t. 3, p. 631).

17 Même si la *Lettre-traité sur l'origine des romans* de Pierre-Daniel Huet (1669) avait tout de même fait évoluer les esprits en matière de reconnaissance du genre.

2. Un Ancien à la recherche d'une nouvelle Modernité ?

Que le *Télémaque* pastiche la littérature grecque et latine, la chose est bien connue et a été dûment documentée.[18] Reste que faire des parallèles de telle phrase de Fénelon avec tel vers d'Ovide, c'est poser peut-être un peu vite que l'influence est directe et que la source apparemment première est bien le modèle et le seul. Albert Chérel avait suggéré une parenté, en particulier lexicale, entre le *Télémaque* de Fénelon et l'œuvre lyrique de Quinault.[19] Nous avons montré, pour notre part, en nous appuyant sur les tragédies en musique françaises de 1672 à 1694,[20] qu'où l'on soupçonne pastiche direct d'Homère, de Virgile ou d'Ovide, il faut plus souvent voir, par exemple, transposition en récit descriptif (sous la forme d'*ekphrasis* à l'antique) de descriptions de décors ou de vers d'opéras. En dialogue avec nos analyses, Jean-Philippe Grosperrin a précisé ensuite, avec sa science de l'opéra du temps et une louable exigence de critères dirimants,[21] à quelles conditions on peut effectivement parler « d'effets d'opéra » dans le *Télémaque*. Nous voudrions aller au-delà et montrer dans le dialogue que Fénelon entretient avec les langues et littératures antiques un projet délibéré, et peut-être même affiché pour les lecteurs du temps, dont nous espérons faire apparaître la modernité. Le traitement du matériau d'inspiration apparemment antique, en effet, s'apparente d'assez près à une parodie « à la Moderne », cette dernière pouvant être authentiquement créatrice, en particulier parce qu'elle permet et même encourage le mélange des tons, à

---

18 Et ce dès longtemps, même à l'usage des classes. Voir par exemple, dans l'excellente édition scolaire procurée par Alexis Chassang (Paris, Hachette, nouv. éd. 1882), les 84 pages (p. 377–460) de « Rapprochements littéraires ou passages des auteurs grecs, latins et français imités dans le *Télémaque* ou offrant de notables ressemblances » qui ont l'insigne intérêt de faire voir la poésie latine au moins aussi souvent pillée, et même davantage, que l'*Odyssée* elle-même.

19 Voir *Fénelon ou la religion du pur amour*, Paris, Denoël et Steele, 1934, p. 176–182.

20 *La Vertu des passions. Esthétique et morale de la tragédie lyrique (1673–1733)* (Version dactyl., 3 vol., 1996), chap. XV (non repris dans la publication chez Champion en 2002), « Le *Télémaque* de Fénelon ou le « goût d'opéra », p. 937–964.

21 En particulier pour éviter deux écueils : tenir un peu vite pour souvenir d'opéra toute phrase où l'on perçoit une certaine musicalité et prendre, parfois indûment, pour échos lyriques ce qui est d'abord source virgilienne ou ovidienne (« Le prince, le prêtre et les enchantements : effets d'opéra dans le *Télémaque* », in : *Fénelon. Mystique et politique (1699–1999)*, François-Xavier Cuche et Jaques Le Brun (dir.), Paris, Champion, 2004, *passim*). Reste que, comme l'indique Jean-Philippe Grosperrin lui-même (p. 499, n. 14), les éléments que Paul M. Martin assure relever, dans le *Télémaque*, de l'inspiration ovidienne (« Sources ovidiennes dans Fénelon. *Télémaque* », in : *Présence d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 359–361) « n'évoquaient pas moins l'opéra » pour le public français du XVIIIe rendu familier des fables ovidiennes plus souvent *via* l'opéra que par la fréquentation directe des vers du poète latin.

la différence de la littérature strictement classique, partiellement infidèle, d'ailleurs, sur ce point, à la littérature antique largement entendue. C'est bien ce que fait Fénelon dans *Télémaque* quand il juxtapose sans ménagements une phrase comme « Le figuier, le grenadier et tous les autres arbres couvraient la campagne et en faisaient un grand jardin » qui clôt la description de la grotte de Calypso, toute tissée, apparemment, de souvenirs poétiques grecs et latins, avec cette injonction franchement pédestre de la déesse à son visiteur : « Reposez-vous ; vos habits sont mouillés, il est temps que vous en changiez »,[22] phrase de dialogue qu'on trouverait aussi bien dans un roman parfaitement dépourvu de prétention au grand style que dans une comédie en prose. On doit être frappé, cependant, de ce que cette phrase, si plate de contenu qu'elle soit, coule et même sonne étrangement bien si on la lit à haute voix. Il y a là, sans doute, un art de la diction en prose comparable à celui que Voltaire avait su reconnaître à Quinault en poésie.

S'il arrive qu'on fasse le parallèle du *Télémaque* de Fénelon et des tragédies en musique de l'Académie Royale, c'est souvent pour dire qu'il a inspiré des opéras.[23] L'intéressant n'est peut-être pas là, mais dans l'art très subtil qu'il a mis en œuvre pour introduire, peut-être le premier, des fragments de vers d'opéra enchâssés dans la prose française. Il nourrit même continuellement sa prose de ce qu'on pourrait appeler de faux vers d'opéra, technique d'écriture difficile à apercevoir quand les opéras auxquels il emprunte sont largement sortis du répertoire. Si Albert Chérel a bien cherché des vers dans la prose de Fénelon, il n'en a guère trouvé pour cette raison, peut-être, qu'il est allé chercher des vers conçus sur le mode de la déclamation, alors que la métrique chantée obéit, pour partie, à d'autres règles, en particulier en français, la parole et le chant ne réglant pas exactement de la même façon, en fin de vers, la question, par exemple, du /ə/ caduc qui fait du français une langue si peu « musicale » justement, selon les grammairiens comme selon Voltaire. Surtout, pour dire les choses de manière volontairement non-technique, dans la parole chantée, la couleur des voyelles peut importer bien davantage que leur place sous l'accent ou non pour faire sonner une syllabe qui devient ainsi, pour des raisons musicales, comme porteuse d'une intensité qui influe elle-même sur le rythme du vers ou de la phrase. Fénelon donne ainsi à sa prose un rythme que ne possède pas en principe le français et dont le caractère artificiel a d'ailleurs frappé les contemporains qui ont souvent jugé cette prose ampoulée, déclamatoire, quand il aurait peut-être été plus juste de la

---

22 Éd. citée, p. 69.

23 Voir par exemple Albert Chérel, *Fénelon au XVIIIe en France*, éd. citée, p. 27 *sqq* ou encore Noémi Hepp, *Homère en France au XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 624–625, même si elle détaille avec bonheur les pièces de la scène parlée, italienne ou lyrique qui, avant le *Télémaque*, s'étaient inspirées d'Homère.

deviner authentiquement musicale. Jean Louis Le Gallois de Grimarest ne déclarait-il pas, dans son *Traité du récitatif*, presque contemporain du *Télémaque* :

> La musique vocale est une espèce de langue dont les hommes sont convenus pour se communiquer avec plus de plaisir leurs pensées et leurs sentiments. Ainsi, celui qui compose de cette sorte de musique doit se considérer comme un traducteur qui, en observant les règles de son art, exprime ces mêmes pensées et ces mêmes sentiments.[24]

Il faut sans doute, pour identifier l'inspiration lyrique dans le mode d'écriture de Fénelon, avoir l'habitude du récitatif, plus encore que des airs, de la tragédie en musique française, et en particulier de son rythme. C'est sous une phrase de prose comme celle-ci :

> D'où vous vient – lui dit-elle – cette témérité d'aborder dans mon île, sachez, jeune étranger, qu'on n'entre point impunément dans mon empire,[25]

qu'il faudrait savoir entendre une strophe de cette sorte :

> « D'où vous vient – lui dit-elle – [6 syllabes + /ə/ caduc]
> Cette témérité d'aborder dans mon île, [12 + /ə/ caduc]
> Sachez, jeune étranger, [6]
> Qu'on n'entre point impunément dans mon empire. » [12 + /ə/ caduc][26]

On doit remarquer, alors, que ce ne sont pas les rimes alternées qui la construisent, mais ce qu'on pourrait appeler des rythmes alternés.

Pour en faire le décompte, il faut aussi, par habitude de l'opéra, être sensible à la répétition systématique des mots importants, pour soupçonner, derrière un simple paragraphe dialogué, un rythme emprunté au genre lyrique et transposé en prose musicale. À peine deux pages après cette première mise en garde de Calypso, on lit presque exactement le même

---

24 *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant* (1707), nouv. éd. corr. et augm., Rotterdam, Vve Johnson et Fils, 1740, ch. VIII : Du chant, p. 120.

25 *T.*, p. 66.

26 C'est-à-dire, six syllabes suivies de ce qu'on pourrait appeler une sorte de suspension du son qui n'est cependant pas disparition complète, si l'on songe à la réalisation chantée d'un tel « vers » par un chanteur qui voudrait cependant éviter les « *eu* perpétuels qui terminent, avec une monotonie d'antiphonaire, nos syllabes féminines », qui sont un « poison froid qui tue notre récitatif », si désagréables même aux oreilles d'un Voltaire pourtant convaincu, jusqu'à un certain point, des vertus de la rime. (*Œuvres complètes*, éd. Ch. Lahure, Paris, Hachette, 1860, t. 24, p. 346–347, à Thiériot, 25 déc. 1735).

propos sévère, formulé cependant sur un rythme et sur un ton différents, avec, pourrait-on dire, une autre couleur. Nicolas Gueudeville, dans sa satire du *Télémaque*,[27] avait bien aperçu cette redite et avait facétieusement demandé si le héros était vraiment si niais qu'il faille lui répéter toujours les choses deux fois. Faut-il invoquer une négligence de Fénelon qui se répète ici, en effet, comme les romanciers ne le font plus ? Il écrit, en effet, de manière lourdement redondante :

> Vous voyez – Fils du grand Ulysse – avec quelle faveur je vous reçois. Je suis immortelle : *nul mortel ne peut entrer dans cette île sans être puni de sa témérité*, et votre naufrage même ne vous garantirait pas de mon indignation, si d'ailleurs je ne vous aimais.[28]

L'expression « puni de sa témérité » a valeur de signe, et l'on voit ici Fénelon se comporter en franc Moderne qui donne, dans son texte même, l'indice propre à guider le lecteur dans l'identification du pastiche. C'est, en effet, au « Tu seras châtié de ta témérité » du *Loup et l'agneau*[29] de La Fontaine qu'il faut sans doute ici songer. Les rythmes lyriques intégrés à la prose, seront, cette fois, impairs et distribués avec une grande liberté, comme on en trouve dans les divertissements intégrés à l'action théâtrale à l'opéra, dans *Astrée* par exemple, dans les *Fables,* ou encore dans la prose de *Psyché.* Il faut probablement entendre ceci :

Vous voyez [3 syllabes]
– Fils du grand Ulysse – [5 + /ə/ caduc]
Avec(que) quelle faveur je vous reçois. [11]
Je suis immortelle : [5 + / ə/ caduc]
Nul mortel [3]
Ne peut entrer dans cette île [7 + /ə/ caduc]
Sans être puni de sa témérité, [11]
Et votre naufrage même [7 + /ə/ caduc]
Ne vous garantirait pas [7]
De mon indignation, [7]
Si d'ailleurs [3]
Je ne vous aimais. [5]

Il faut, pour repérer l'équivalent d'une strophe lyrique – certes approximative, même si les cinq premiers « vers » donnent bien l'impression d'être organisés selon une disposition et un rythme réguliers – dans un paragraphe de prose, avoir l'habitude des strophes irrégulières en vers mêlés, hérités de la tragédie en machines de Corneille, mais caractéristiques de la

---

27 *Critique générale des* Aventures de Télémaque, Cologne, Héritiers de Pierre Marteau, 1700.

28 *T.*, p. 70. Nous soulignons.

29 *Fables*, Paris, Garnier, 1962, p. 44.

tragédie en musique, critiquées en leur temps précisément parce qu'elles rompent, disaient ses adversaires, avec le rythme naturel de la langue.

Ce rythme qu'on sent à la lecture et qui pourtant échappe le plus souvent à l'analyse, Albert Chérel le trouvait particulièrement sensible dans la scène où « Télémaque suivait la déesse, environnée d'une foule de jeunes nymphes [...] ».[30] Il trouvait à ce passage un charme presque racinien, mais échouait pourtant à trouver des alexandrins dans cette page sur laquelle Nicolas Gueudeville s'était abattu, avec un bonheur tout particulier dans la raillerie qui peut engager à quelques réflexions :

> Il suit la déesse environnée d'une foule de jeunes nymphes au-dessus desquelles elle s'élevait de toute la tête, comme un grand chêne dans une forêt élève ses branches au-dessus de tous les arbres qui l'environnent. Oh que cela est beau ! Il ne s'est jamais rien dit de plus riche en l'honneur de la belle taille d'une dame ! [...] Quand vous irez voir la femme que vous aimez, environnée de quelques autres, ne manquez surtout pas de lui faire ce compliment de votre part et de la mienne. Oh Madame, que vos grâces sont supérieures à celle de cette compagnie, toute charmante qu'elle est ! Ces aimables personnes ne sont que des tilleuls, que des ormeaux, que des arbres médiocres ; mais pour vous, Madame, vous êtes le plus grand chêne que j'ai vu, tous ces autres arbres semblent n'avoir des feuilles et des branches que pour les soumettre à votre élévation ; vos branches ne plient que par la quantité de glands dont vous êtes chargée ! Que de pourceaux vivraient heureux sous votre ombrage ! [...] Pensez-vous qu'elle vous tînt un grand compte de cette douceur ?[31]

Nicolas Gueudeville se livre ici à une critique féroce des comparaisons homériques et de l'inadaptation des mots des anciens aux mœurs modernes, mais on notera aussi que, dans le début de sa diatribe, il appuie sur la répétition apparemment blâmable d'un mot, celui d'« environner », en effet peu commun en ce sens à cette date. « Environnée d'une foule » (repris ensuite par « qui l'environnent ») est ici un probable clin d'œil à l'*Iphigénie* de Racine,[32] soit la tragédie déclamée représentée en 1674 en même temps que l'*Alceste* de Quinault, première vraie tragédie en musique dans sa forme achevée et, surtout, premier point de grave friction entre ceux qu'on appellera bientôt les Anciens et les Modernes, les premiers blâmant immédiatement la pauvreté d'un vocabulaire ressassé dans la tragédie en musique. Plutôt que de chercher, comme Albert Chérel, des alexandrins raciniens tapis dans la prose de Fénelon, soit un français dé-

---

30 *T.*, p. 67.

31 *Op. cit.*, p. 65–66.

32 Voir dans *Iphigénie* (IV, sc. 4) la diatribe de Clytemnestre « Un prêtre, environné d'un foule cruelle /Portera sur ma fille une main criminelle » (*Théâtre*, éd. Jacques Morel et Alain Viala, Paris, Garnier, 1980, p. 554).

clamatoire, ce qu'il faut essayer d'entendre dans cette description c'est un français proprement lyrique, caractérisé, encore une fois, par son rythme. C'est une véritable strophe, et cette fois-ci rythmiquement parfaitement construite si l'on suit les blocs sémantiques, qui se laisse apercevoir dans ce bref portrait que nous livre cette description bâtie comme un air-minute :

Il admirait l'éclat de sa beauté, [10 syllabes]
    La riche pourpre [4]
De sa robe longue et flottante, [8]
Ses cheveux noués par derrière, [8]
Négligemment mais avec grâce, [8]
Le feu qui sortait de ses yeux [8]
    Et la douceur [4]
Qui tempérait cette vivacité. [10]

C'est un peu, cette fois, comme si l'on avait un système non de rimes embrassées mais de rythmes embrassés.

Ce rythme lyrique ne s'embarrasse pas de rimes : inventée, selon Fénelon, pour pallier l'absence, en français, d'alternance des longues et des brèves (à la différence du latin et du grec), la rime, en corsetant la langue, achevait de tuer sa musicalité.[33] La recherche des assonances ou des rimes intérieures n'apporte qu'une moisson souvent décevante si on les considère seules. Le compte de l'alternance des longues et des brèves, sur le modèle de la métrique des langues anciennes, n'offre pas toujours de récolte beaucoup plus substantielle. Si notre hypothèse est juste et si notre modèle est le bon, il faudrait sans doute plutôt chercher la formule mélodique de la prose de Fénelon non dans la combinaison des syllabes accentuées et des syllabes atones au sens de la déclamation, mais dans la combinaison de ce qu'on appelle, très improprement, les syllabes sourdes et les syllabes sonores,[34] soit, en matière de chant, les syllabes qui portent mal

---

[33] Fénelon écrit dans la *Lettre à l'Académie* : « Notre versification perd plus, si je ne me trompe, qu'elle ne gagne par les rimes. Elle perd beaucoup de variété, de facilité et d'harmonie. Souvent la rime qu'un poète va chercher bien loin, le réduit à allonger et à faire languir son discours ». Il précise qu'elle ne nous « donne que l'uniformité des finales qui est ennuyeuse et qu'on évite dans la prose tant elle est loin de flatter l'oreille. » (Éd. crit. par Ernesta Calderini, Genève, Droz, 1970, p. 66) On retiendra, dans les *Dialogues sur l'éloquence*, cette formule lapidaire : « Bien des gens font des vers sans poésie et beaucoup d'autres sont pleins de poésie sans faire de vers. » (*Œuvres*, éd. citée, Bibliothèque de la Pléiade, IIe dialogue, t. I, p. 35–36).

[34] Le vocabulaire adéquat fait défaut à cette date, si l'on en juge par les approximations de Lecerf de La Viéville, mélomane pourtant persuadé qu'il fallait savoir la musique pour être bon auditeur d'opéra (*Comparaison de la Musique italienne et de la musique française*, (1705–1706), Genève, Minkoff, 1972, VIe dial., p. 294–295). Si l'on se reporte à la mise en musique des fragments d'airs qu'il commente, on s'avise

ou moins bien la voix (parce qu'elles comportent, par exemple, certaines voyelles fermées, nasales ou brèves et des consonnes occlusives ou gutturales) et les syllabes qui, au contraire, font aisément sonner la voix, parce qu'elles comportent des voyelles ouvertes ou longues ou semi-fermées mais propices aux vibrations, la semi-voyelle *yod* et des consonnes liquides ou vibratoires. Fénelon ménage cette alternance des syllabes, au sens musical, sourdes et sonores, ces rythmes aussi, étroitement liés à la longueur et à l'ouverture des voyelles dans la métrique chantée, selon une combinaison dont nous n'avons pas encore trouvé, si du moins elle existe en toute rigueur, la clef. On doit cependant soupçonner là quelque chose comme une méthode d'écriture propre au *Télémaque* parce qu'on ne trouve absolument pas cette même proportion ni ce même équilibre dans ses simples traductions d'Homère. C'est sans doute là bien plus qu'une différence entre deux « styles ». On dirait, comme l'ont écrit ses contemporains, que Fénelon écrit, dans son *Télémaque*, une langue qui n'appartient qu'à lui, comme avant lui Quinault selon ses admirateurs :[35] sur le mode de la littérature alexandrine, qui crée plus qu'elle ne pastiche, comme le feront aussi les Modernes, il invente bien une autre langue.[36]

---

de ce qu'il ne discrimine qu'assez mal entre une voyelle qui est ouverte ou sonore ou longue parce qu'elle est chantée dans une nuance *forte* ou sur un « ton haut » ou sur une « tenue », d'une syllabe qui est moins claire (ou « sourde ») ou brève parce qu'elle est chantée dans une nuance *piano*, sur un « ton bas » ou sur une valeur brève. Voir la discussion entre la Comtesse et le Chevalier sur la question de savoir si le mot de « comble » autorise ou non « une roulade » et « demand[e] un ton haut » ou si la licence de le faire chanter sur « un ton fort bas » et même « le plus bas de tous ceux de ce vers-là » est ou non une « faute » (*ibid.*, p. 202–204). Grimarest lui-même distingue ainsi les « syllabes longues » des « syllabes sourdes » en ces termes : « En composant de la musique vocale, on ne doit nullement ignorer la prononciation et la quantité, pour ne point donner à des syllabes longues des notes brèves, à des syllabes sourdes des tons élevés ; et ainsi du contraire : pour ne point placer des roulades ou des tenues sur celles qui n'en sont point susceptibles », toutes pratiques qui sont des « défauts » (*op. cit.*, p. 128). Aussi bien, plus tard encore, les analyses antagonistes par Rameau et par Rousseau, sur la proposition de Diderot, du monologue de l'*Armide* de Quinault et Lully ne laisseront-elles pas de faire apercevoir un certain flou conceptuel en matière de congruence du texte et du son musical (Voir l'Analyse ramiste du monologue d'*Armide*. Commentaire musical et esthétique par Jean-Claude Malgoire, dans Jean-Philippe Rameau, *Musique raisonnée*, Paris, Stock, 1980, p. 201–214).

35 Voir, outre la réhabilitation magistrale de Quinault par Voltaire dans *Le Temple du goût*, ce jugement – qui fera école – de Rémond de Saint-Mard dans ses *Réflexions sur l'Opéra* au sujet de la difficulté qu'il y a, pour un poète d'opéra à « remplir » un « sujet » : « c'est là une partie où il faut convenir que Quinault était inimitable » (La Haye, Jean Néaulme, 1741, p. 13).

36 Comme Marguerite Yourcenar, selon ses propres dires, inventait, en traduisant systématiquement en grec ancien ses pages des *Mémoires d'Hadrien*, le français adéquat pour son héros.

Il s'agit, au fond, d'écrire (et d'inventer pour ce faire) un français qui ait toutes les qualités du latin et du grec, sans que sa « nature » soit pour autant trahie (même si on lui ôte sa caractéristique fondamentale d'être une langue réputée, du moins relativement à l'italien, assez monotone et peu rythmée), ce qui est aussi une manière de sauver, mais dans la langue française, le souvenir au moins de la langue grecque et de la langue latine. Dans l'opération, Fénelon ôte au français cette caractéristique d'être la (supposée) langue de la raison – langue dominante à ce titre – pour en faire une langue qui puisse être chantée pour dire la morale et la politique.

La principale leçon, d'ailleurs, que Mentor donne à Télémaque sur l'idée de sagesse, il la lui dispense lyre à la main et Fénelon, qui donne, à cette occasion, une construction frappante au verbe qui décrit l'usage que Mentor fait de la musique vocale, écrit :

> La voix de Mentor *passionnait* jusqu'aux moindres choses.[37]

L'usage transitif du verbe « passionner »[38] n'est vraiment commun qu'en matière de voix : on dit, par exemple, qu'une chanteuse « passionne » son chant pour signifier ce qu'on appellerait, en termes modernes, faire assaut d'expressivité. On rappellera que dans la leçon de politique à Salente, quand Mentor vient aider Idoménée à « réparer les fautes que les mauvais conseillers et les flatteurs lui ont fait commettre dans l'établissement de son nouveau royaume »[39] et pour cela vient régler l'usage des arts dans Salente, il restreint l'art musical à la pratique et à l'écoute de musique mélodique, exclusivement vocale, dans laquelle les mots fassent sens et puissent être compris. Il recommande aussi, à côté de la musique sacrée, une musique profane en langue vernaculaire : elle devra être utilisée pour chanter « les héros qui ont donné l'exemple des plus rares vertus ».[40] Langue musicale et politique s'impliquent bien réciproquement.

Mieux encore, dans sa leçon de philosophie politique, qui rejette la forme d'un dictionnaire des hommes illustres, mais recourt à la fiction, l'injonction finale de Mentor à Idoménée qui « s'applique trop au détail et

---

37 *T.*, p. 203. Nous soulignons.

38 Furetière indique que « passionner » signifie « désirer quelque chose avec passion ». S'il illustre cette définition d'une construction transitive – « Il *passionne* fort cette affaire » -, il la développe comme suit : « il la sollicite avec ardeur » et précise qu'« on le dit plus ordinairement avec le pronom personnel » dans le sens d'« agir avec emportement ». Il signale, enfin, mais pour la construction pronominale seulement, le sens relatif au théâtre et à l'art oratoire d'« animer ce qu'on dit de geste et d'action » et propose comme exemple « Ce Déclamateur, ce Comédien se *passionnent* bien, ont une action, un geste bien *passionnés* ». Fénelon adapte la première construction à la seconde signification, comme l'on fait en matière de chant (*Dictionnaire universel*, t. III, Paris, Le Robert, *reprint* 1978).

39 *T.*, p. 271.

40 *Ibid.*, p. 280 *sqq*.

ne médite pas assez le gros des affaires pour former des plans »[41] est claire : le bon gouvernant ne doit pas être comme un musicien « qui se contenterait de trouver des sons harmonieux, et qui ne se mettrait point en peine de les unir et de les accorder pour en composer une musique douce et touchante ».[42] C'est à l'harmonie en musique que fait référence Fénelon pour définir le bon gouvernant :

> Celui qui, dans un concert, ne chante que certaines choses, quoiqu'il les chante parfaitement, n'est qu'un chanteur ; celui qui conduit tout le concert, et qui en règle à la fois toutes les parties, est le seul maître de musique.[43]

Le modèle, à cette date, est évidemment celui de Lully, devenu, par la faveur de Louis XIV, tyran au « pays » d'opéra, selon le mot de Dufresny décrivant le royaume de France,[44] mais aussi instrument d'une politique dans l'ordre artistique : diffuser, par l'opéra « à la française », tout à la fois la musique et le théâtre de la Nation française, dans toute l'Europe. Parler du royaume de l'opéra, c'est encore parler du Royaume.

Conclusion

Pour former le Duc de Bourgogne à la langue et à la politique, Fénelon invente une langue vraiment moderne, en forgeant une prose française musicale. Cette invention passe non par l'élimination de langues mortes qui seraient des modèles concurrents, mais par leur absorption par la langue moderne qui les sauve lors même qu'elle s'en enrichit et s'en affranchit tout à la fois. Pour montrer que l'*Aufhebung* peut être un concept intéressant pour comprendre ce que tente d'inventer Fénelon dans cette *Suite*, on peut invoquer la sagacité de Nicolas Gueudeville, facétieux lecteur du *Télémaque* qui poursuit son assassinat du cortège de Calypso en ces termes :

> Mais voici quelque chose où vous ne vous attendez pas. À quoi pensez-vous que Télémaque s'occupait en suivant la déesse ? Il admirait, nous dit-on, l'éclat de sa beauté, ce feu qui sortait de ses yeux, et la douceur qui tempérait cette vivacité. Avez-vous jamais vu rien de plus plaisant ? Télémaque derrière la nymphe contemple la beauté de son visage, admire l'éclat de ses yeux, est charmé de sa douceur ! Qu'aurait-il fait s'il eût marché en écrevisse devant elle ? Si ce n'est là une de ces absences d'esprit auxquelles les auteurs ro-

---

41 *T.*, p. 463.
42 *T.*, p. 464.
43 *T.*, p. 465.
44 *Amusements sérieux et comiques*, 2de éd., Paris, Veuve Barbin, 1707, p. 102.

> manesques sont encore plus sujets que les autres, je cède le dé, et j'avoue que je ne m'y connais point.[45]

Ce que brocarde ici Nicolas Gueudeville, c'est moins l'inconséquence d'un amoureux de la littérature homérique que celle d'un romancier-poète qui préfère le rythme et la couleur au bon sens, qui préfère le français musical au français raisonnable.

[45] *Op. cit.*, p. 66–68.

Les auteurs

Julie AUGER est professeure de linguistique à l'Université d'Indiana (Bloomington, USA). Ses travaux portent principalement sur le français québécois familier et sur le picard, particulièrement dans sa variété parlée et écrite dans le Vimeu. Coéditions : *Le français en Amérique du Nord : État présent* (Presses de l'Université Laval, 2005) ; *Contemporary Approaches to Romance Linguistics* (John Benjamins, 2004). En préparation : *Picard, vous avez dit picard ? Grammatical and Phonological Analyses* (Brill Academic Publishers).

Bernard BANOUN est professeur de littérature de langue allemande des XXe et XXIe siècles à l'Université Paris-Sorbonne et traducteur littéraire. Ses travaux de recherche portent sur l'interculturalité, les études de genre et l'histoire de la traduction et des transferts culturels. Publications scientifiques récentes (coéditions) : *La poésie d'Ernst Jandl* (2014), *Fictions du masculin dans les littératures occidentales* (2014), *Eine Welt der Zeichen. Yoko Tawadas Frankreich als Dritter Raum* (2015). Dernières traductions : Josef Winkler, *Requiem pour un père* (Verdier, 2013), Maja Haderlap, *L'Ange de l'oubli* (Métailié, 2015), Yoko Tawada, *Histoire de Knut* (Verdier, 2016).

Georges BÊ DUC est maître de conférences en langue et littérature chinoises à l'Université de Picardie Jules Verne (Amiens). Spécialiste de l'œuvre de Zhou Zuoren (1885–1967), il a notamment publié *Zhou Zuoren et l'essai chinois moderne* (L'Harmattan, 2011).

Francesca BELVISO enseigne la langue et la culture de l'Italie moderne et contemporaine à l'Université de Picardie Jules Verne. Auteure d'une thèse intitulée « Pavese face à Nietzsche. Physiologie d'une "métaphysique d'artiste" » (2014), elle consacre ses travaux à l'histoire de la culture italienne du premier XXe siècle et à la circulation de textes et de traductions entre l'Italie, la France et l'Allemagne, avec une attention particulière pour la réception de Nietzsche en Italie. Responsable de la rédaction à Paris de la revue *Historia Magistra*, elle est également traductrice de Le Clézio en italien et auteure de la monographie *Amor fati. Pavese all'ombra di Nietzsche. La Volontà di potenza nella traduzione di Cesare Pavese* (Torino, Aragno, 2015).

Marilyne BRUN est maîtresse de conférences en études postcoloniales et australiennes à l'Université de Lorraine. Auteure d'une thèse intitulée

« Playful Ambiguities : Racial and Literary Hybridity in the Novels of Brian Castro » (2010), elle consacre ses recherches à la littérature et à la culture australiennes, à l'étude du racisme et du processus de racisation et à l'histoire des disciplines académiques.

Alain DAWSON est docteur en sciences du langage. Auteur d'une thèse intitulée « Variation phonologique et cohésion dialectale en picard : vers une théorie des correspondances dialectales » (2006), il est enseignant et chercheur en linguistique et littérature picardes, traducteur du français vers le picard (trois albums d'*Astérix*, 2004, 2007, 2010 ; *Le Petit Nicolas*, 2014) et auteur de guides et manuels de picard (*Je parle picard*, Agence pour le Picard, 2012, *Parle-moi « chti »*, Assimil, 2006, *Le picard de poche*, Assimil, 2003, *le « chtimi » de poche*, Assimil, 2002).

Marcos EYMAR est maître de conférences en études hispaniques à l'Université d'Orléans. Auteur de la monographie *La langue plurielle : le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine* (2011), et d'une vingtaine d'articles consacrés au bilinguisme, à la traduction et à la littérature hispano-américaine, il a également publié deux recueils de nouvelles et le roman *Hendaya* (2013), traduit en français chez Actes Sud (2015).

Audrey FAULOT est docteure en littérature française et ATER à l'Université Paris-Nanterre. Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon et agrégée de Lettres modernes, elle a consacré sa thèse (2016) aux questions d'identité dans les romans-mémoires de l'abbé Prévost. Coéditrice avec C. Duflo, C. Bournonville et S. Pelvillain de l'ouvrage *Prévost et les débats d'idées de son temps* (Peeters, 2015).

Charles FORSDICK est titulaire de la chaire de littérature française James Barrow à l'Université de Liverpool. Il dirige le programme « Translating Cultures » de l'Arts and Humanities Research Council. Ses travaux portent sur l'écriture de voyage, l'histoire coloniale, la littérature postcoloniale et les représentations de l'esclavage. Auteur, entre autres, de *Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity* (Oxford University Press, 2000), *Travel in Twentieth-Century French and Francophone Cultures* (Oxford University Press, 2005). Co-directions : *Francophone Postcolonial Studies : A Critical Introduction* (Arnold, 2003), *Postcolonial Thought in the French-Speaking World* (Liverpool University Press, 2009), *Transnational French Studies : Postcolonialism and Littérature-monde* (Liverpool University Press, 2010).

Lise GAUVIN est professeure émérite du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal (Canada). Essayiste, critique et nouvelliste, elle a consacré de nombreux travaux à la littérature québécoise et aux littératures francophones. Parmi ses dernières publications scientifiques : *Parti pris littéraire* (réédition, PUM, 2013), *D'un monde l'autre. Tracées des littératures francophones* (Mémoire d'encrier, 2013), *Aventuriers et sédentaires. Parcours du roman québécois* (Paris, Champion, 2012 ; Montréal, Typo, 2014), *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme* (Seuil, 2004 et 2011). Coédition, entre autres : *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures* (ENS Éditions, 2013).

Sarah GRÖNING est docteure en littératures francophones de l'Université Heinrich Heine de Düsseldorf. Spécialisée dans les études postcoloniales, la philosophie de l'histoire et la narratologie, elle a consacré sa thèse (2015) à la littérature franco-caribéenne contemporaine. Elle y a notamment développé le concept d'« historiopoésie » pour analyser les relations multidirectionnelles entre passé et présent, histoire et mémoire, historiographie et poésie qui préoccupent les littératures postcoloniales. Monographie : *Historiopoeten. Formen literarischer Geschichtsschreibung im französischen Roman der Karibik* (Peter Lang, 2016).

Camille GUYON-LECOQ est maîtresse de conférences à l'Université de Picardie Jules Verne. Ancienne élève de l'ENS de Fontenay/Saint-Cloud, agrégée de Lettres classiques, elle a soutenu en 1996 une thèse publiée en 2002 chez Champion sous le titre de *La Vertu des passions. L'Esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique (1673–1733)*. Spécialiste d'histoire des idées, elle travaille sur les débats esthétiques et moraux suscités, au tournant des premières Lumières, par la tragédie en musique et s'attache à mesurer l'influence de ce genre nouveau sur la littérature théâtrale et romanesque du XVIIIe siècle français. Elle s'intéresse notamment à la traduction des langues anciennes et à la parodie de la littérature antique au temps de la Querelle des Anciens et des Modernes.

Sándor KÁLAI enseigne au Département des Sciences de la Communication et des Médias de l'Université de Debrecen (Hongrie). Il a consacré sa thèse de doctorat en littérature française (publiée en 2009) à l'analyse des discours religieux et scientifique dans l'œuvre d'Émile Zola. Il poursuit actuellement des recherches sur le roman policier et le développement de la culture de masse en Europe. Auteur d'un livre en hongrois sur l'histoire du récit policier français (2012) et co-organisateur du colloque international *Réseaux, diffusion, acculturation – La naissance de la culture de masse en Europe* (Debrecen, 2014).

Linda KOIRAN est responsable du Département Langues et Culture à l'Ecole des Mines ParisTech. Elle est docteure en littérature et civilisation allemandes après 1945. Ses travaux portent sur la littérature contemporaine germanophone des auteurs d'origine asiatique. Monographie : *Schreiben in fremder Sprache : Yoko Tawada und Galsan Tschinag. Studien zu den deutschsprachigen Werken von Autoren asiatischer Herkunft* (Iudicium, 2006). Coéditions : *Littérature(s) sans domicile fixe* (*lendemains* 17, 2010) ; *L'oreiller occidental-oriental de Yoko Tawada* (*Études germaniques* 259, 2010).

Katrien LIEVOIS est chargée de cours au Département des Traducteurs et Interprètes de l'Université d'Anvers (Belgique). Elle y enseigne la langue et la civilisation françaises. Ses travaux portent sur la pseudo-traduction, la traduction du texte postcolonial ainsi que sur la traduction de l'ironie et de la parodie dans la littérature française et francophone. Elle est rédactrice en chef de la revue *Linguistica Antverpiensia NS – Themes in Translation Studies.*

Ernesto MÄCHLER TOBAR est maître de conférences en études hispaniques à l'Université de Picardie Jules Verne. Spécialiste de littérature colombienne, il a consacré l'essentiel de ses travaux à l'indigénisme et au discours sur l'Indien dans le roman et le théâtre colombiens. Éditeur de *Voyageurs français dans les Amériques* (2012), *L'exil espagnol dans les Amériques* (2011), *Un nom confisqué : Élisée Reclus et sa vision des Amériques (1850–1901)* (2007), *Littérature colombienne contemporaine : Un arbre qui cache la forêt ?* (*Siècle 21*, n° 28, 2016), il est aussi l'auteur de la monographie *Una divinidad implacable, la momia del tirano* (2008), ainsi que de recueils de poèmes et de récits de voyages.

Fanny MARTIN est docteure en Sciences du langage. Auteure d'une thèse de sociolinguistique (2015) intitulée « Espaces et lieux de la langue au XXIe siècle en Picardie : approche complexe de la structuration des répertoires linguistiques en situations ordinaires – enquête en Picardie », elle est actuellement ingénieure de recherche pour le projet ANR RESTAURE (RESsources informatisées et Traitement AUtomatique pour les langues Regionales). Coédition : *Regards sociolinguistiques contemporains. Terrains, espaces et complexités de la recherche* (L'Harmattan, 2014).

Bertrand MASQUELIER est anthropologue. Titulaire d'un PhD de l'Université de Pennsylvanie (Philadelphie, USA) et maître de conférences à l'Université de Picardie Jules Verne (1994–2012), il poursuit actuellement ses recherches au sein du laboratoire Langues et Civilisations à Tradition Orale (LACITO). Spécialisé dans l'anthropologie de l'interlocution, il a

consacré de nombreuses études aux questions de performativité et de pragmatique, notamment dans l'espace caribéen. Coéditions : *Pour une anthropologie de l'interlocution. Rhétoriques du quotidien* (Paris-Montréal, L'Harmattan, 2000), *Dell Hymes : héritages et débats* (*Langage & Société* 139, 2012), *Paroles publiques, paroles confidentielles* (*Cahiers de littérature orale* 77–78, 2015).

Christine MEYER est maîtresse de conférences en études germaniques à l'Université de Picardie Jules Verne. Ses travaux portent sur la littérature de langue allemande du premier XXe siècle à nos jours. Auteure de plusieurs ouvrages et articles sur l'œuvre Elias Canetti, elle travaille actuellement sur la littérature germanophone de l'immigration et des minorités. Monographies : *« Comme un autre Don Quichotte ». Intertextualités chez Canetti* (ENS-Éditions, 2001), *Canetti lecteur de Stendhal. Construction d'une écriture autobiographique* (PURH, 2004). Collectifs : *Relais et passages. Fonctions de la radio en contexte germanophone* (coédition, Kimé, 2004), *Kosmopolitische 'Germanophonie'. Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Königshausen & Neumann, 2012).

Kevin PERROMAT AUGUSTIN est maître de conférences en littérature et civilisation hispano-américaines à l'Université de Picardie Jules Verne. Il a consacré sa thèse de doctorat à la question du plagiat dans les littératures hispaniques (2010) et poursuit ses travaux sur les appropriations, les poétiques plagiaristes, les mimétismes et les stratégies de légitimation discursives. Sa recherche porte actuellement sur la notion de « mauvaise littérature ». Coéditions : *Julio Cortázar: nuevas ediciones, nuevas lecturas* (Indigo, 2015) ; *Hommage à Alejo Carpentier (1904–1980)* (Indigo, 2012).

Paula PRESCOD est enseignante-chercheuse en linguistique et didactique à l'Université de Picardie Jules Verne. Ses travaux portent sur l'influence du vernaculaire sur l'apprentissage des langues secondes et étrangères, la description grammaticale des créoles à base anglaise, la gestion de la diversité linguistique et l'héritage historico-linguistique et culturel des Caribs et des Garifuna/Garinagu, peuples indigènes des Amériques. Principales publications : *A Grammatical Description of the Noun Phrase in the English-Lexicon Creole of Saint Vincent and the Grenadines* (monographie, LINCOM Publishers, 2010), *La langue seconde : regards croisés* (coédition, Klincksieck, 2014), *Language Issues in Saint Vincent and the Grenadines* (collectif, John Benjamins Publishing Co., 2015).

Katja SCHUBERT est maîtresse de conférences en études germaniques à l'Université Paris-Nanterre. Elle consacre sa recherche à la littérature de la Shoah, la littérature est-allemande, la littérature de l'exil, la littérature

postcoloniale et les relations entre l'Allemagne, Israël et la Palestine. Publications récentes (coéditions) : *Interprétations postcoloniales et mondialisation : littératures de langues allemande, anglaise, espagnole, française, italienne et portugaise* (2014), *Traduire le postcolonial et la transculturalité. Enjeux théoriques, linguistiques, littéraires, culturels, politiques, sociologiques* (2014), *Deutschland und Israel/Palästina von 1945 bis heute* (2014), *Störfall ? Auschwitz und die ostdeutsche Literatur nach 1989* (2016).

Mathilde SEMPÉ est docteure en science politique de l'Université Paris-Nanterre et membre de l'Institut des Sciences sociales du Politique (ISP). Elle travaille sur la sociologie de la culture, de la littérature et des institutions locales, la construction des identités régionales, les enjeux linguistiques régionaux et les politiques publiques de la culture. Sa thèse, soutenue en 2014, s'intitule « L'invention d'une identité régionale : la Bretagne et le livre (1945–2014) ».

David SIMO est professeur de littérature allemande, d'études culturelles et de théorie postcoloniale à l'Université de Yaoundé 1 (Cameroun). Chef du département de Langues, littératures et civilisations germaniques de cette université, il codirige avec Michael Hofmann la collection « Deutsch-Afrikanische Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft » aux éditions Königshausen & Neumann. Parmi ses publications récentes : *Afrikanische Deutschland-Studien und deutsche Afrikanistik : Ein Spiegelbild* (coédition, 2014), *Problématiques migratoires en contexte de globalisation* (coédition, 2014).

Adam STEPHENSON est maître de conférences au Département d'anglais de l'Université de Picardie Jules Verne. Il y enseigne la traduction, l'histoire de l'empire britannique et la littérature anglophone de l'époque coloniale et post-coloniale. Titulaire d'un PhD de l'Université d'Oxford (UK) pour une thèse de philosophie intitulée « The idea of a system in the philosophies of Spinoza and Hegel » (1986), il rédige des comptes rendus d'ouvrages sur la civilisation de l'anglosphère dans la revue française en ligne de civilisation britannique *CERCLES*.

Eva VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ est directrice du Département de français à l'Institut d'Études Romanes de l'Université Charles (Prague, République tchèque). Spécialiste de mythocritique (*Faisons l'homme à notre image. Pygmalion, Golem et l'automate : trois versions du mythe de la création artificielle*, 2012), elle travaille entre autres sur la littérature française fin-de-siècle (co-direction de deux monographies consacrées au symbolisme : *Attempting the Renaissance of the West : the Literary and Intellectual Climate at the Turn of the 20th Century*, 2016, et *Dusk and*

Dawn. Literature between Two Centuries, *2017*) et sur la littérature canadienne française (participation à la monographie collective : *Nous-eux-moi : La quête de l'identité dans la littérature et le cinéma canadiens*, 2009).

Index des notions

abrogation 30, 279 sq., 282, 287, 291
absolutisme 400
aliénation 16, 21, 209, 285, 307, 330, 381
altération 321, 323
antifascisme 26, 125–127, 129, 131, 135 sq.
antillanité 186 sq.
antisémitisme 90, 92
appropriation 13, 20, 25, 28, 30, 126, 130, 201, 208, 212, 214, 224, 249 sq., 279 sq., 282, 285, 287, 291
assimilation 13, 21, 46, 89, 110, 133, 176, 193, 225, 257, 281, 344, 349
Aufhebung 402, 414
Australie 67, 279–282, 285 sq., 291, 295
Autriche 13, 22, 26, 107–110, 112, 116, 348
auxiliaire 166–169, 288
avant-garde 25, 28, 70, 235 sq., 243, 246
bilingue 23, 109, 121, 150, 152, 155, 178, 184, 195 sq., 250, 257, 266
bilinguisme 16 sq., 26, 50, 69, 71, 107, 234, 240, 256, 297, 418
calypso 30, 47, 295–304, 306–310
calypsonian 301, 304
Caraïbes 186, 191, 296, 308, 322
carnaval 217, 227, 298 sq., 301, 303 sq.
carnavalesque 42, 44, 297, 299, 301, 304, 308
carnavalisation 42
centralité 30, 61, 204 sq., 208, 313
chant 189, 229, 306, 401, 403, 407 sq., 411, 413
chronotope narratif 302 sq., 307
code 16, 42, 239, 279
colonial 21, 28, 66, 202, 208, 212, 229, 235, 250, 270, 277, 303, 339
colonialisme 17, 313, 317
colonisation 28, 30, 206, 279 sq., 289, 315, 335, 360 sq., 364
communication 15, 17, 27, 62, 67, 75–77, 83, 85, 121 sq., 169, 179, 201 sq., 212, 217, 224, 231
conjonction (de coordination/subordination) 159, 161 sq., 165, 176, 273
créole 21, 27, 45 sq., 48, 185–197, 296–298, 301, 307 sq., 312, 318
créolisation 27, 30, 48, 67, 185, 188 sq., 194, 312, 322
créolité 24, 27, 38, 185–189, 193 sq., 196
créolophone 185 sq., 194
décolonisation 277, 330
dérision 218, 336
désoralisation 43
déterritorialisation 15, 38, 49, 253
dialecte 14, 100, 116, 169, 171, 177, 266 sq. 272, 274, 276 sq., 295, 370
didascalies 28, 47, 217, 220
discours 13, 28 sq., 38–41, 43, 45, 47 sq., 54, 58, 79, 91, 96, 123, 125, 187, 196 sq., 201, 204, 207–210, 217, 219, 223, 226, 232, 239, 257, 270, 276, 287, 296 sq., 299 sq., 308, 311 sq., 322, 325, 330, 336, 357, 370, 385–387, 390, 393 sq., 404, 411, 419 sq.
édition 141–154
effet de langue 39 sq.
effet de réel 39 sq.
émigration 343, 347, 353
épistémicide 17
épopée 318, 322, 393, 399, 403
étrangeté 15, 135, 264, 266, 346, 396

exotisme 21, 38, 46, 194, 249, 275, 329, 343
extinction 14, 216
fascisme 15, 26, 125 sq., 128, 131, 135
fasciste 127, 132, 136
fragment 132, 177, 222, 321, 405
fragmentation 58, 365
Groenland 31, 358, 360 sq., 367
Haskala 13
hétérolinguisme 24, 69
hybridation 28, 43 sq., 235, 250
hybridité 21, 41, 277
identité 12, 22, 26, 57, 92 sq., 129, 142 sq., 153, 224, 236, 245, 249, 253, 321, 361, 393
identité-relation 187, 196
identité-rhizome 187, 196
immigration 19, 25, 92, 296
impérialisme 21, 205–207, 265, 275
Institut Culturel de Bretagne 143–145, 147, 150 sq., 154
institution régionale 143
interculturalité 89
interculturel 41, 68, 223, 252, 324
intranquillité 38
Inuits 360 sq., 366
ironie 31, 49, 51, 93, 218 sq., 303, 327, 329–331, 333, 335, 338–340
jargon 12–14, 32, 395
jeux de langage 299, 308
juxtaposition 41, 46, 97, 188–190, 195, 287, 289, 392
kaisonian 300 sq.
langue 9, 11–39, 31–33, 37–42, 44–46, 48–53, 55–57, 59–73, 75, 77–80, 82–86, 89–92, 94 sq., 97–105, 107–128, 132–137, 139, 141–156, 160–162, 164–166, 168 sq., 171, 173–184, 186–190, 193–197, 201–226, 228, 231–241, 243, 245–249, 254–258, 261, 263, 265–257, 272, 275–277, 279–282, 284–287, 289–291, 295–297, 302, 307, 310, 316, 327–335, 337, 340, 343–351, 353–355, 360, 366, 369–373, 377–383, 385–408, 410–414
langue d'origine 19 sq., 101, 210, 366, 392, 394, 396
langue dominante 15, 32, 65–67, 72, 173, 195, 228, 397 sq., 400, 403, 405, 413
langue dominée 15, 32, 195, 397 sq., 405
langue majeure 15, 18, 49 sq., 340, 345 sq.
langue maternelle 16, 68, 77, 79, 84, 103, 110 sq., 117–119, 123, 137, 203, 205 sq., 209, 211, 224, 231, 240 sq., 245, 263, 332, 343, 345, 349 sq., 388
langue mineure 15, 345 sq.
langue nationale 11, 22, 39, 173, 224, 234, 378 sq., 382 sq.
légitimation 13, 26 sq., 42, 57, 141–143, 145, 147 sq., 150, 153
légitimité 49, 56, 141 sq., 146, 328 sq., 398
lenguas 222 sq.
littérature aborigène 279–282, 285, 290 sq.
littérature antillaise 197, 321
littérature chinoise 65, 369–383
littérature de la frontière 29, 247 sq.
littérature francophone 37, 328–330, 334, 337 sq., 347
littérature hispano-américaine 234, 240, 257
littérature juive-allemande 25, 89 sq., 94 sq., 104
littérature postcoloniale 21, 54, 313, 327, 330 sq., 338 sq., 361, 419
littérature voyageuse 60 sq., 65
littérature yiddish 25, 75, 78, 81, 84
littérature-monde en français 25, 59–72
littérature antique 397 sq., 406 sq.
localisation 12, 30, 175, 375 sq.
Lumières 13, 17, 89, 99 sq., 104, 373, 398
médiéval 194, 231, 242
mémoire 22, 25, 32, 70, 79, 83, 91, 105, 111 sq., 114, 122, 185,

221, 242, 295, 313, 323 sq., 331, 337, 359 sq., 363 sq., 367, 385–387, 389, 393, 395 sq., 412
militantisme culturel 125, 136
mimétisme 277, 328
Mitteleuropa 25, 97, 104, 361
modernité 17, 25, 39, 46, 75, 104, 128, 194, 224, 235, 248, 250, 258, 306, 402, 406
monolinguisme 14, 16 sq., 22, 59 sq., 64, 66 sq., 69 sq., 72, 111, 232 sq., 257, 344
Montréal 19, 23, 25, 38, 41 sq., 50–52, 75–79, 81, 83–87, 135, 228, 278, 339 sq.
morphèmes 164, 180, 190, 192
Moyen Âge 17, 231
multilinguisme 11, 46, 62, 65, 72, 187, 257, 297, 328, 334 sq., 337
musicalité 33, 219, 380, 401 sq., 406, 411
mythe 17, 30, 40, 127, 222, 226, 235, 239 sq., 279, 283, 312, 317, 322, 388, 391, 422
national-socialisme 130
nazisme 80, 90, 99, 104, 109, 115, 130 sq.
Négritude 186, 196 sq.
normativité 13, 217, 250, 255, 279, 280
norme 41, 157 sq., 161, 167–169, 185, 210, 218, 241, 249, 254 sq., 263
oralité 29, 43, 56, 67, 189, 193, 254, 279 sq., 282–291, 296, 308, 328, 333, 335 sq., 338
origine 99–101, 103, 270, 312, 316 sq., 319 sq., 394 sq.
original 24, 71, 89, 92, 10 sq., 135, 164, 194, 209, 235, 288
orthographe 55, 84, 141, 144, 156–158, 162–165, 168, 171, 176, 181, 192, 194, 201, 234, 282, 284
paratexte 45–48, 250
parodie 31, 219, 327, 404, 406
paroles chantées 298, 309
pastiche 406, 409, 412
patrie 16, 20, 92, 221, 236, 389, 399
plurilinguisme 11, 14, 16, 22–24, 27, 29, 32 sq., 39–41, 58, 60, 62, 65, 122, 236, 239, 241, 329, 391
poème héroïque 400, 404 sq.
poésie 32, 45, 76, 78, 108, 120 sq., 178, 180, 183, 222, 235, 237 sq., 243 sq., 246, 271, 275, 281, 290, 320, 345, 371, 376, 380, 401, 403, 406 sq., 411
politique linguistique 23, 116, 155, 206, 387 sq., 393, 396, 399
postcolonial 19, 21–23, 25, 30 sq., 60, 63–67, 70 sq., 205–207, 213, 236, 279, 308, 310, 313, 317, 322, 327, 330 sq., 338–340, 360 sq., 364
postcolonialisme 29, 64, 313
procédés linguistiques 188
pronom relatif 159, 165
prose poétique 405
Querelle des Anciens et des Modernes 32 sq.
rationalisme 17
redoublement du sujet 166, 170
régionalisme 128, 142 sq., 143, 151, 188
Renaissance 17, 149, 202, 207, 224, 231, 372, 374
revitalisation 155–157
révolution littéraire (Chine, 1917–1921) 32, 369–381
rupture 42, 98, 142, 201 sq., 207 sq., 304, 313, 319, 333
rythme 33, 45, 128, 133, 185, 216, 267, 270, 275, 282, 290 sq., 300, 302, 304, 306, 308, 313, 351, 353, 407–415
scénographie 58, 221
Shoah 20, 25, 75, 78, 91–93, 100, 104, 421
Slovénie 107, 110, 114, 116, 122 sq.
surconscience linguistique 18, 22, 30, 37, 327, 328 sq., 338 sq.
théâtre anthropologique 224
théâtre colombien 28, 215
marxisme 28, 128, 205 sq., 208, 212, 276, 369, 381

tourbillon 97, 187, 191, 195 sq., 315, 323
traduction 17, 24, 26, 28, 44, 46 sq., 53, 59–72, 81–83, 85, 90, 94, 100 sq., 103, 105, 112–114, 117 sq., 122 sq., 127–129, 131, 132, 135 sq., 156, 160, 175, 178, 183, 189, 191, 209, 223, 225–227, 229, 240, 247, 257, 268, 270, 284, 286, 288, 291, 299, 303, 334 sq., 343–345, 349 sq., 371 sq., 380, 382 sq., 385–389, 396, 398 sq., 401, 404 sq., 412
tragédie en musique 408, 410
trajectoire 11, 31, 94, 154, 212, 343, 347 sq., 350 sq., 353, 355
transcodage 42 sq.
translinguisme 17, 60, 62, 65, 67, 70
Trinidad et Tobago 297
unilinguisme 391 sq., 394 sq.
universalisme 17, 265
variation 27, 44, 155–171, 181 sq., 316, 339, 394, 399
vocabulaire 156, 264, 271, 287 sq., 301, 370 sq., 379, 380, 410 sq.
world literature 59, 64, 68, 196
4 mai (mouvement du) 369, 372–375, 377, 380 sq.

Index des personnes

Abalain, Hervé 141
Abrahams, Roger 297, 308
Ábrego, Perla 257 sq.
Achebe, Chinua 28, 203, 206, 209–211
Aczél, Lajos 346
Adorno, Theodor W. 100, 365
Aigner, Lucien 156, 171
Alain-Fournier 174
Alarcón, Daniel 253, 255
Alberdi, Juan Bautista 233
Allende, Isabel 153
Almi, A., *alias* Sheps, Elye-Khaim 77
Amery, Rob 281, 284, 286 sq., 291
Amieiro, Margarita Alfaro 351 sq.
Anand, Mulk Raj 65, 68–70, 278
Anctil, Pierre 76, 85–87
Anderson, Benedict 233
Ankersmit, Frank 312 sq.
Anzaldúa, Gloria 247, 258
Apter, Emily 62
Araque Osorio, Carlos 217, 227
Arendt, Hannah 99 sq.
Argand, Catherine 330, 339
Ariza, Patricia 221, 225, 227
Arnold, A. James 194, 196
Arp, Jean 236
Ashcroft, Bill 30, 266, 278–280, 292 sq., 313
Astorg, Bertrand d' 327, 339, 361
Auger, Julie 27, 162, 166 sq., 170
Austin, John L. 13, 271, 277
Bachmann, Ingeborg 32, 109, 123, 364
Baggioni, Daniel 108
Baghio'o, Jean-Louis 320
Bakhtine, Mikhaïl 40 sq., 67, 248, 302, 308
Balandier, Georges 224, 228
Balzac, Honoré de 39
Balzac, Jean-Louis Guez de 400
Bandia, Paul 40 sq., 67, 248, 302, 308
Banoun, Bernard 26, 110, 114
Barba, Eugenio 224
Barnes, Malcolm 29, 264–267, 274
Barnes, William 29, 275, 278
Barthes, Roland 15–17, 27, 39 sq., 173, 179–183
Battergay, Caspar 90
Bäumler, Alfred 130, 132
Bê Duc, Georges 32
Beacco, Jean-Claude 11
Beaussant, Philippe 400
Beckett, Samuel 11, 31, 347, 350, 355
Behr, Issachar Falkensohn 89
Bello, Andrés 233
Belviso, Francesca 26, 125 sq., 128 sq., 131 sq.
Ben Jelloun, Tahar 337
Benert, Britta 23
Beniamino, Michel 328, 339
Benjamin, Walter 89–91, 120 sq., 241
Berbeo García, Enrique Bernardo 225
Bériou, Jean-Yves 175, 183
Bernabé, Jean 38, 69, 185–187, 194, 196
Bertho, Catherine 142
Bertrand Gonzàlez, Francine 250, 258
Bessarion, Basilius, cardinal 403
Bessière, Jean 328, 339
Bhabha, Homi K. 12, 21, 330, 339
Biller, Maxim 91
Blander, Adam 84, 86
Blondel, Eric 133
Blottière, Sylvie 150
Bodenheimer, Alfred 90
Bolívar, Simón 233
Bongie, Chris 313

Bonnefoy, Yves 173
Borges, Jorge Luis 235, 239
Boudjedra, Rachid 337 sq.
Boudreau, Annette 56
Boudreau, Raoul 49, 52, 56
Bourdieu, Pierre 13 sq., 150, 226, 228
Bourgeois, Emmanuel 174
Bourges, Yvon 148
Bourke, Colin 281, 284, 286 sq., 291
Bouvier, Nicolas 60
Bowdre, Paul 164, 170
Braese, Stephan 89 sq., 93
Braillon, Jean-Marie 181–183
Brennhovd, Aksel 360
Breton, André 149 sq., 152, 243
Britton, Celia 311
Broome, Richard 280, 285, 292
Brown, Dillon 255, 307 sq.
Brubaker, Rogers 142
Brun, Marilyne 29, 403 sq., 406
Büchner, Georg 32, 357
Buenaventura, Enrique 219, 227
Burke, Peter 231, 291
Buzelin, Hélène 299, 308
Byram, Michael 11
Cadot, Michel 152
Caiserman, Hannaniah Meir 76
Caitucoli, Claude 328 sq., 331, 339
Calderini, Ernesta 411
Caldwell, Erskine 127
Calvet, Alain 391
Calvet, Louis-Jean 27, 173, 178 sq., 183, 391
Calvino, Italo 56, 136
Canetti, Elias 19–22, 117 sq., 125
Canut, Cécile 13
Capa, Robert 346
Carpentier, Alejo 235
Carton, Fernand 169, 170, 182 sq.
Casanova, Pascale 18, 37, 68 sq., 235 sq.
Castellanos, Rosario 225
Castro, Estelle 290, 292
Cavaillé, Jean-Pierre 59
Celan, Paul 20, 32, 91, 357
Célestin, Roger 64
Céline, Louis-Ferdinand 337
Cerquiglini, Bernard 14
Cervantès Saavedra, Miguel de 314
Césaire, Aimé 70, 186, 197
Chakrabarty, Dipesh 205
Chamoiseau, Patrick 21, 24, 38, 41, 45 sq., 48, 57, 69, 185 sq., 194, 196
Chanda, Tirthankar 312, 322
Chapon, Cécile 322
Charle, Christophe 142
Charles, Shelly 386
Chartier, Roger 150
Chassang, Alexis 406
Chateaubriand, François-René de 337, 400
Chaudenson, Robert 328, 339
Chaudhuri, Amit 275, 277 sq.
Chen, Duxiu 372, 377
Chérel, Albert 398, 400, 406 sq., 410
Chocas, Viviane 345
Chraïbi, Driss 31, 327, 331 sq., 337, 339
Cixous, Hélène 17 sq., 102, 104
Cloonan, William J. 64
Coard, Bernard 315
Coetzee, John Maxwell 44
Colin, André 151, 291
Colli, Giorgio 129, 133 sq.
Colonna, Vincent 48
Combe, Dominique 328, 339
Condé, Maryse 320
Confiant, Raphaël 27, 38, 69, 185 sq., 188 sq., 191–194, 196 sq.
Conrad, Joseph 20, 255, 237
Cooke, Stuart 283, 292
Corcoran, Patrick 71
Corneille, Pierre 409
Cortázar, Julio 235
Coveney, Aidan 159, 170
Cozan, Jean-Yves 150–153
Crosthwaite, Luis Humberto 247–258
Crusson, Joël 144
Cuche, François-Xavier 398, 406
Culbertson, Jennifer 166, 170

D'Orsi, Angelo 125, 129
Dachs, Herbert 109
Daigle, France 24, 41, 49–52, 55–58
DalMolin, Eliane 64
Damamme, Dominique 146
Danticat, Edwidge 66
Darío, Rubén 235
Darras, Jacques 174, 183
Dash, Michael J. 317
Davis, Jack 279, 282, 290, 292
Dawson, Alain 27, 155–157, 170, 178, 183
De Boissière, Ralph 308
De Felice, Renzo 130
De Jesús, Fray Felipe 227
De Orbea Fernando 227
Debonnet, François 144
Debrie, René 175, 179
Degras, Priska 324
Deleuze, Gilles 14, 49 sq., 113 sq., 187, 197, 317, 343, 345
Demarthe, Pascal 156
Denez, Per 145, 148, 152
Denis, Michel 144
Depoilly, Armel 159, 170
Derive, Jean 12
Derrida, Jacques 16, 67, 111, 126, 136 sq., 232 sq.
Desani, Govindas Vishnoodas 29, 277 sq.
Descartes, René 176, 386
Devi, Ananda 65
Devine, Winsford 302, 309
Dewey, John 370
Diagne, Souleymane Bachir 202, 213
Díaz Vargas, Henry 218, 227
Diaz, Junot 70, 253, 255
Dickinson, Emily 174 sq.
Diderot, Denis 412
Dion, Robert 23
Dionisotti, Carlo 128
Djaout, Tahar 337
Djebar, Assia 337
Doloughan, Fiona 68
Dow, Michael 163, 171
Dubois, Laurent 67
Dubois, Raymond 179
Dubois, Vincent 147
Dubos, Jean-Baptiste 404
Ducharme, Réjean 47
Dulphy, Jacques 162, 171
Dumas, Alexandre 314, 337
Duriez, Isabelle 155, 171
Dutton, Jacqueline 59
Duvignaud, Jean 29, 215, 218, 226, 228
Eades, Diana 284, 287, 292
Eckermann, Johann Peter 63
Eco, Umberto 240
Edmond, Edmont 182
Einaudi, Giulio 126
El-Shakry, Hoda 71
Elberg, Yehuda 79, 82
Eloesser, Arthur 90
Éloy, Jean-Michel 169, 171, 182 sq.
Engels, Friedrich 63
Erfurt, Jürgen 23
Eymar, Marcos 28, 234, 240
Falc'hun, François 141
Fassbinder, Rainer Werner 351 sq.
Faulkner, William 127, 321, 337
Faulot, Audrey 32, 387
Fazio, Domenico Maria 131
Fénelon, François 23, 32 sq., 397–414
Ferlinghetti, Laurence 271
Ferme, Valerio Cristiano 127
Ferraris, Maurizio 129
Ferrarotti, Franco 129
Fitzel, Emily 242
Forsdick, Charles 24 sq., 30, 38, 60, 64
Förster-Nietzsche, Elisabeth 129–131
Forster, Leonard 23, 231
Foucault, Michel 13, 232
Francis, Cécilia Wiktorowicz 57, 72
Franck, Dan 154, 346
Freud, Sigmund 134 sq.
Fuguet, Alberto 254, 259
Furetière, Antoine 391, 413
Gara, László 345
Garat, Anne-Marie 346
García Canclini, Néstor 250, 258
García Márquez, Gabriel 337

García, Santiago 221 sq., 227
Garin, Eugenio 126, 130
Garnier, Pierre 23, 56, 174 sq., 183, 388, 402, 409 sq.
Gatti, Maurizio 215, 228
Gauthier, Élie 152
Gauvin, Lise 18 sq., 19, 23 sq., 30, 37 sq., 41, 47 sq., 50, 71, 187 sq., 194, 196 sq., 327 sq., 339 sq.
Genette, Gérard 40
Ghalem, Nadia 328, 340
Ghandi, Mohandas Karamchand, dit le Mahatma 265
Gicquel, Yvonig 150
Gilbert, Kevin 279, 292
Girardin, Cécile 21
Gleick, James 313
Glissant, Édouard 21, 24, 27, 30, 38, 41, 47 sq., 48, 58, 70 sq., 185–197, 311–325
Gobard, Henri 343
Gobille, Boris 146
Goethe, Johann Wolfgang 63, 91, 317
Goldschmit, Marc 126, 136
Goldsmith, Oliver 337
Goll, Yvan 236
Gomes, Albert 295
Goré, Jeanne-Lydie 402
Gorelik, Lena 92
Grall, Charlie 153
Gramling, David 16 sq., 70
Grant, Jane 296, 309
Grégoire, Henri, dit l'abbé 232
Geiger, Ludwig 89
Griffiths, Gareth 30, 278 sq., 280, 292 sq., 313, 327, 339, 361
Griffiths, Michael R. 282, 292
Grimm, Jacob et Wilhelm 91, 344
Grjasnowa, Olga 89, 92 sq.
Gröning, Sarah 30, 313
Gros, Christian 215, 224, 228
Grosperrin, Jean-Philippe 406
Grotowski, Jerzy 224
Grüning, Hans-Georg 24
Grutman, Rainier 23
Gruzinski, Serge 250, 258
Guattari, Félix 14, 49 sq., 113 sq., 187, 197, 317, 343, 345
Gueudeville, Nicolas 404, 409 sq., 414 sq.
Guévremont, Françis 72
Guilgot, Pierre 157, 170
Guillevic, Eugène 345
Gutiérrez, Luz Myriam 222, 227
Guyon-Lecoq, Camille 32
Gyssels, Kathleen 313
Haderlap, Maja 22, 26, 107–123
Haider, Jörg 109
Haigneré, Daniel 156, 171
Hall, Stuart 313
Hamon, Philippe 40
Hampâté Bâ, Amadou 336
Handke, Peter 109 sq., 116
Hanisch, Ernst 109
Hardy, Thomas 337
Hargreaves, Alec Gordon 64
Harms, Daniil Ivanovič 92
Harney, Stefan 307, 309
Heimann, Volker 46 sq., 104
Heine, Heinrich 89
Heinrich, Jeff 85, 89
Hélot, Christine 23
Henríquez, Patricia 216, 218, 228, 234
Hentsch, Thierry 26, 135
Hepp, Noémi 407
Herder, Johann Gottfried 204, 206, 224, 226, 239
Hemon, Roparz 141
Herzog, Werner 65
Hitler, Adolf 19, 109, 112, 132
Hobsbawm, Eric 11 sq., 33
Hobson, John 264
Homère 322 sq., 397, 399, 401, 403–407, 412
Honigmann, Barbara 91
Hopkins, Gerard Manley 29, 275, 278, 308
Horkheimer, Max 100
Hornung, Erik 318
Horovitz, Israel 225, 227
Houdar de La Motte, Antoine 399, 401, 403 sq.
Hourdin, Gaëlle 240

Hu, Shi 369–382
Huet, Pierre-Daniel 405
Huggan, Graham 64
Humboldt, Wilhelm von 204, 232
Huston, Nancy 65
Hutcheon, Linda 330 sq., 340
Huxley, Thomas Henry 371
Hymes, Dell 308 sq.
Ionesco, Eugène 31, 236, 337, 347, 355
Ivar Ch'Vavar, *alias* Ivart, Pierre 27, 173–184
Jakobson, Roman 40
James, Cyril Lionel Robert 295
Jeppie, Shamil 202
Johnson, Uwe 99, 408
Jose, Nicholas 292
Joulia, Martine 175, 183
Jowanowitsch, Käthe 96
Joyce, James 112, 127, 323
Jurgenson, Luba 107, 123
Kachru, Braj 374, 278
Kafka, Franz 14, 16, 49 sq., 89, 113 sq., 127, 343, 345
Kálai, Sándor 31
Kaminer, Wladimir 92
Karátson, André 345–347
Kateb, Yacine 330, 340
Kellman, Steven 68
Kempowski, Walter 100
Kergoat, Lukian 149
Kertész, Imre 345
Kervella, Divi 149
Khatibi, Abdelkebir 71
Kilcher, Andreas 89, 91
Kilito, Abdelfattah 72
Kim, Anna 31 sq., 357–367
Kleist, Heinrich von 91
Klemperer, Victor 20
Kloss, Heinz 178, 184
Knauth, Alfons 24
Koiran, Linda 32, 358
Korn, Rachel 79, 82
Kourouma, Ahmadou 31, 71, 327, 330, 333–336, 339 sq.
Kramsch, Claire 66 sq.
Kraus, Karl 89
Kremnitz, Georg 24
Kriechbaumer, Robert 109
Kristof, Agota 20, 31, 343, 345–355
Kristóf, Attila 353
Krug, Dietmar 363
Krynicka, Natalia 13 sq.
Kuhn, Helke 316, 318, 320
Kundera, Milan 11
Kuon, Peter 114
La Fontaine, Jean de 409
Laferrière, Dany 329, 340
Lagroye, Jacques 143
Lemelin, Roger 41
Lamus Obregón, Marina 227 sq.
Landrecies, Jacques 156, 171, 175, 184
Lane-Mercier, Gillian 40
Langebaek, Carl 215, 224, 228
Langlais, Jacques 77, 86
Laroui, Fouad 31, 327, 332, 335, 337 sq., 340
Larrue, Jean-Marc 75, 86
Lasker-Schüler, Else 89
Laye, Camara 337
Lazarus, David 85
Le Bris, Michel 60, 66, 311
Le Brun, Jacques 403 sq., 406
Le Cerf de la Viéville, Jean Laurent 411
Le Drian, Jean-Yves 152 sq.
Le Gallois de Grimarest, Jean-Louis 408
Le Grand, Robert 149, 352
Le Nail, Bernard 146 sq., 159, 153
Le Page, Robert 393
Le Treut, Pierre 145, 149
Leborgne, Érik 385
Ledieu, Alcius 156, 171
Lennon, John 250
Lenz, Jakob Michael Reinhold 357
Lesieux, Régis 181 sq., 184
Leung, Laifong 65
Lévi-Strauss, Claude 250
Levy, Michèle 295, 309
Liang, Qichao 372
Libong, Héric 312
Lievois, Katrien 30
Lipuš, Florjan 122
Loch, Harald 105

Lombard, Georges 144–146
Lord Caresser, *alias* Callender, Rufus 303
Lord Invader, *alias* Grant, Rupert Westmore 303
Louarn, Lena 141, 152 sq.
Louis XI, roi de France 403
Louis XIV, roi de France 33, 339 sq., 414
Louvet, Paul 175
Lovelace, Earl 30, 295, 297–309
Lozano Guerrero, Carlos Enrique 220, 227
Ludwig, Ralph 399, 414
Lüsebrink, Hans-Jürgen 23
Lustiger, Gila 91
Luther, Martin 372
Mabanckou, Alain 31, 70, 327, 333, 336–338, 340
Mächler Tobar, Ernesto 28, 216, 218, 224 sq., 228
MacLennan, Hugh 76, 86
Macpherson, James 29, 275, 278
Madou, Jean-Pol 322
Magris, Claudio 112
Maillet, Antonine 49
Makhlouf, Georgia 332, 340
Malebranche, Nicolas 392
Malgoire, Jean-Claude 412
Mandela, Nelson 202
Manzur, Alam 21
Maran, René 320
Marcellin, Raymond 145, 147
Margolis, Rebecca 75, 77, 80 sq., 84, 86
Marinetti, Filippo Tommaso 236
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 385
Marr, Nikolaï Iakovlevitch 177
Martin, Christophe 388
Martin, Fanny 32, 385, 387, 393
Martin, Paul M. 406
Martynova, Olga 92, 121
Marx, Karl 63
Masquelier, Bernard 30, 308 sq.
Matonti, Frédérique 146, 154
Maupassant, Guy de 39
Maylaerts, Reine 70
Maze, Ida 78
Mbeki, Thador 202
Mbembe, Achille 67, 107
McCagg, William O. 90
McCartney, Paul 250
Mda, Zakes 216, 229
Medresh, Israël 76
Melville, Herman 323
Ménard, Martial 148
Menasse, Robert 91
Mendelssohn, Moses 90
Mendes, Alfred 295, 309
Meyer, Christine 9, 20
Miron, Gaston 37, 314
Mizubayashi, Akira 255, 258
Moï, Anna 70, 104, 151, 249, 352
Monchoachi, *alias* Pierre-Louis, André 71
Mondo, Lorenzo 126 sq., 131
Mongo Beti
Mongo-Mboussa, Boniface 337
Moníková, Libuše 360 sq.
Monsalve Pino, Juan 223, 227
Monsalve, Juan 222
Montebello, Pierre 133
Montinari, Mazzino 126, 129 sq., 133 sq., 136
Morel, Jacques 410
Morgentaler, Goldie 75, 83, 86
Morgentaler, Henry (Henekh) 80, 82
Moro, César 28, 231, 235–246
Mosès, Stephane 90, 120 sq.
Mougin, Sylvie 164, 171
Moura, Jean-Marc 313, 327 sq., 339 sq.
Mudrooroo, Narogin, *alias* Johnson, Colin Thomas 282, 292
Muecke, Stephen 282–285, 292 sq.
Muljačič, Žarko 178, 184
Müller-Lauter, Wolfgang 133
Müller, Herta 65
Mundimbe, Valentin-Yves (Mudimbe, Vumbi-Yoka) 204
Mussolini, Benito 130 sq.
Nabokov, Vladimir 11, 92
Nádas, Péter 345
Nagy, Ignác 344, 350

Naipaul, Vidiadhar Surajprasad 21, 30, 65, 295, 298, 302 sq., 305, 307, 309
Nabokov, Vladimir 11, 92, 255
Ndiaye, Christiane 328, 340
Negri, Antimo 131
Ngugi, Wa Thiong'o, *alias* Ngugi, James 21, 28, 203–212
Nietzsche, Friedrich 26, 125 sq., 128–136
Noiville, Florence 332, 340
Noonuccal, Oodgeroo, *alias* Walker, Kath 279
Nordmann, Ingeborg 100
Noye, Irénée 404
Obregó, Oswaldo 225, 227 sq.
Offerlé, Michel 143
Ogunlade, Nandi 301, 309
Okara, Gabriel 209
Oliver, José F.A. 108
Ong, Walter J. 283, 289 sq., 292
Orcibal, Jean 404
Ormerod, Beverley 30, 311 sq., 314 sq., 317, 321–323
Ovide (Naso, Publius Ovidius) 397, 406
Oyono, Ferdinand 337
Padial, Juan José 226, 229
Pahor, Boris 112
Palasis, Katerina 166, 171
Parada, Carlos 219, 227
Paré, François 57
Pascal, Richard 289, 290, 293
Pavese, Cesare 26, 125–137
Paz Soldán, Edmundo 253 sq., 256, 258 sq.
Paz, Octavio 235
Peña Tovar, Luz 219, 227
Pennycook, Alastair 68 sq.
Peñuela Ortiz, Fernando 222, 227
Perloff, Marjorie 254, 259
Perromat, Kevin 29
Pessoa, Fernando 38
Petrowskaja, Katja 20, 25, 89–105
Pettoruti, Emilio 236 sq.
Phipps, Alison 66
Piankoff, Alexandre 318
Pierssens, M. 178
Pinelli, Tullio 127
Piriou, Marine 312
Pivano, Fernanda 127, 132
Poidevin, Fernand 167
Pollock, Sharon 225, 227
Pouchkine, Alexandre 314
Pound, Ezra 236
Poupeau, Franck 154
Prada, González 233
Pratt, Mary Louise 59 sq.
Prescod, Paula 9, 27, 30
Prévost d'Exiles, Antoine François, dit l'abbé Prévost 32, 385–396
Proust, Marcel 14, 37
Pudal, Bernard 146
Qian, Liqun 379–381
Queneau, Raymond 54
Quinault, Philippe 400, 406 sq., 410, 412
Rabemananjara, Jacques 209, 211
Rabinowich, Julya 92
Racine, Jean 404, 410
Rameau, Jean-Philippe 412
Ranasinha, Ruvani 264, 274, 278
Ranger, Terence 33
Rao, Raja 29, 263–277
Ravitch, Melekh, *alias* Bergner, Zekharye-Kohne 79, 81 sq.
Regis, Louis 297, 309
Rémond de Saint-Mard, Toussaint 412
Restori, Enrica 316 sq.
Reyes Posada, Carlos José 217
Richard, Lionel 129 sq.
Ricœur, Paul 313, 324
Rigoni, Mario Andrea 126
Rilke, Rainer Maria 112
Rimbaud, Arthur 174
Ringuet, Chantal 85 sq.
Rivera Garza, Cristina 253, 259
Robin, Régine 85–87, 241
Rodríguez Barraza, Adriana 224, 229
Rodríguez, Simón 224, 229, 233 sq., 340
Roe, Paddy 30, 282–285, 292 sq.
Rohlehr, Gordon 297, 309
Rojo, Grínor 216, 229

Rome, David 77, 86, 208, 399
Rösberg, Dorothee 314
Rose, Françoise 102, 160
Rosenberg, Louis 76 sq., 86
Rosenblat, Ángel 233
Rosenfarb, Chava 25, 75, 79–83, 86
Rosenwalt, Lawrence Alan 67
Roth, Joseph 109
Rouaud, Jean 66, 311
Rousseau, Jean-Jacques 386, 394, 412
Roy, Gabrielle 41
Rubin, Ruth, *alias* Royzenblat, Rivke 78
Rushdie, Salman 21, 29, 277
Russell, Bertrand 264
Sachs, Nelly 91
Sack, Benjamin Gutelius
Saint-Exupéry, Antoine de
Salinger, J.D. 76
Sapir, Edward 204, 226, 229
Sarduy, Severo 218, 229
Sarmiento, Faustino 233
Sarraillet, Jakes 155, 171
Sartorius, Joachim 30, 311, 314–317, 319, 321
Sartre, Jean-Paul 37
Satyre, Joubert 328, 340
Schmeling, Manfred 9, 23
Schmitz-Emans, Monika 23
Schoentjes, Pierre 339 sq.
Schubert, Katja 25, 91
Schulz, Bastienne 315, 318
Schwartz, Jorge 235
Schwieger Hiepko, Andrea 189, 197
Scott, Kim 30, 280, 285 sq., 288–290, 293
Searfoss, Kristin 275, 278
Segal, Jacob-Isaac 76
Segalen, Victor 24, 38
Selvon, Samuel 30, 295–298, 309
Sempé, Mathilde 26, 143
Semprún, Jorge 11
Semujanga, Josias 328, 340
Sen, Amartya 277 sq.
Senghor, Léopold 206, 209, 211
Seress, Rezső 346
Sériot, Patrick 13
Sermain, Jean-Paul 393
Seurvat, Louis 174
Sgard, Jean 385 sq., 395
Shahar, Charles 84, 86
Shakespeare, William 174, 360 sq.
Shandler, Jeffrey 84, 87
Shayevitch, Simcha-Bunim 80
Shchyhlevska, Natalia 92
Shelly, Kathleen 216, 229, 386
Shingavi, Snehal 264, 276, 278
Shoemaker, Adam 292
Shtern, Sholem 78
Sijie, Dai 65
Simo, David 28
Simon, Sherry 81, 86 sq.
Singer, Isaac Bashevis 21, 85
Singh, Kavita Ashana 71
Sioui-Durand, Yves 215
Slemon, Stephen 280, 293
Smirnova, Liudmila 175, 180, 184
Solar, Xul 28, 231–239, 241–246
Sommer, Doris 256, 259
Sony Labou Tansi, *alias* Ntsoni, Marcel 31, 327, 330
Sorba, Marie-Anne 348, 350
Soulages, Pierre 365 sq.
Spinoza, Baruch 79
Staniewsky, Wlodzimierz 222, 229
Stanner, W.E.H. 283, 293
Steinbeck, John 127
Steiner, George 23, 231
Stendhal 39
Stephenson, Adam 29
Suchet, Myriam 23
Sultan, Patrick 315
Surel, Yves 146
Széchenyi, István 344
Tabouret-Keller, Andrée 13, 393
Tardif, Dominique 56
Tawada, Yoko 108
Taylor-Batty, Juliette 69
Tchekhov, Anton 92
Terpitz, Olaf 93
Têtu, Michel 328, 340
Thesiger, Wilfrid 65
Thiesse, Anne-Marie 141 sq., 232
Thirouin, Marie-Odile 114
Thomas, Dylan 271, 274 sq., 278

Ticca, Anna Claudia 223, 229
Tiffin, Helen 30, 278–280, 292 sq., 313, 327, 339, 361
Torres, Manuel Alberto 222, 227, 292
Traverso, Enzo 104
Traverso, Véronique 223, 229
Tremblay, Michel 24, 37, 41–44, 57
Tucholsky, Kurt 100
Turi, Gabriele 127
Tÿètdégvau, Flip-Donald, *alias* Schmitt, Konrad 174 sq., 183
Tzara, Tristan 236
Ueckmann, Natascha 316 sq.
Unaipon, David 279
Unwin, Philip 263 sq., 292
Ureña, Pedro Henríquez 234
Valéry, Paul 40
Vallejo de la Ossa, Ana María 220, 228
Van Toorn, Penny 285, 293
Vargas Villamil, Luis Hernando 218, 228
Vasseur, Gaston 156, 159, 161, 165–168, 171
Vautrin, Jean 346
Vega Carpio, Lope Félix, dit Lope de Vega 222
Velázquez, Carlos 252, 259
Vercier, Bruno 43
Vertlib, Vladimir 92 sq.
Vevar, Štefan 123
Viala, Alain 410
Vidal de Besalú, Ramon 231
Vigneux, Jean-Luc 155, 162, 171
Villeneuve, Anne-José 167, 170
Villon, François 337
Viramontes, Helena Maria 253, 255
Virgile, Publius Vergilius Maro 397, 405 sq.
Vittorini, Elio 127
Voldřichová Beránková, Eva 25
Voltaire 332, 407 sq., 412
Waberi, Abdourahman 70
Wajsbrot, Cécile 18, 102, 104
Walcott, Derek 21, 71, 322
Waletzky, Josh 83
Wali, Obiajunwa 203 sq., 206
Walkowitz, Rebecca L. 24, 68
Walsh, John 225, 227, 338, 340
Wang, Wending 377, 381
Waquet, Micheline 155, 159–161, 165–168, 171
Warner-Lewis, Maureen 298, 310
Warner, Keith 297, 310
Wasserman, Dora 75, 82, 84, 86
Waxman, Meyer 78, 87
Weber, Ingeborg 362
Weidenbaum, Inge von 123, 364
Weidner, Daniel 90
Weigel, Sigrid 91
Weinfeld, Morton 84, 86
Weinreich, Max 75, 87, 116
Weisgerber, Jean 236
Wheeler, Belinda 279, 292 sq.
White, Kenneth 60
Whorf, Benjamin Lee 204
Whyte, Philip 21
Winer, Lise 297, 310
Wolofsky, Hirsch 76
Woolf, Virginia 359
Wycliffe, John 372
Wycoff, Jake 162, 170
Yaguello, Marina 27, 173, 176–178, 184
Yépez, Heriberto 258
Yildiz, Yasemin 16, 33, 61, 64
Yoder, Lauren 320
Young, Robert 307, 310
Yourcenar, Marguerite 412
Zablonsky, Étienne 55
Zabus, Chantal 280, 293
Zamenhof, Ludwik Lejzer 178
Zeniter, Alice 345
Zhou, Zuoren 32, 369, 373–383
Ziporah, Malka 84
Zipper Yaacov 78
Zola, Émile 40, 344

Index des langues

afrikaans 202
allemand 13, 18–22, 25 sq.., 32, 63, 89–105, 107–137, 218, 239, 242, 343–345, 349, 357–367
ancien français 188
anglais 18, 21, 28 sq., 49, 53, 55, 60 sq., 66–69, 75, 77, 79, 81–85, 126 sq., 148, 164, 178, 193, 201–214, 218 sq., 221, 225, 239, 242, 247, 253–257, 263–277, 279–291, 295–308, 332, 335, 337, 345, 360, 385–396
anglais aborigène 279–291
anglais américain 125, 128, 137, 266, 272, 274
anglais hispanisé 219
anglais indien 264, 272, 277
anglais standard australien 282, 284 sq. 287, 289, 291
arabe 72, 202, 208, 231–233, 235
babu English 274
baihua 232, 369, 370 sq., 375 sq. 378–380
basque 155, 171, 218, 221
berbère 332
bhojpuri 297, 301
breton 26 sq., 141–144, 146–154
castillan 215–220, 225, 234
chiac 49, 53, 55 sq.
chibcha 222
chinois 32, 65, 239, 333, 369, 372, 375, 369–380, 382
chtimi 156 sq., 170
copte 318
coréen 366
cornique 141
cornouaillais 141
creek 225
créole 27, 45–48 , 66, 71, 185–196, 296, 307 sq., 312, 318
créole anglophone 21, 295–299, 301
créole francophone 21, 297, 301
créole martiniquais 191, 197
danois 360
embera 224
espagnol 19, 67, 233–237, 240–242, 245, 247, 253–258, 297, 301, 335
esperanto 176
français 11, 13 sq., 18, 23–25, 27, 31, 33, 37–58, 59–72, 84 sq., 142, 144, 149 sq., 155 sq., 159–169, 173–183, 185–196, 201, 203, 206 sq., 210 sq., 214, 218, 231 sq., 239 sq., 242, 245, 254, 263, 272, 291, 297, 307, 316, 327–339, 344–355, 385 sq., 389, 392–396, 397–415
gaélique 141, 177, 275
galicien 221
gallois 141, 408
grec ancien 23, 33, 128, 231, 239, 318, 397 sq., 400–407, 411–413
grec moderne 380
guaraní 221, 236, 239
haussa 300
hébreu 13, 77, 83, 85, 103, 232
hindi 225, 264, 297, 301
hongrois 31, 109, 343–347, 349 sq.
ijaw 209 sq.
Indian Creole dialect 296
islandais 174, 178
italien 23, 26, 33, 111–113, 125–131, 136, 218, 239, 317, 372, 398 sq., 407, 411, 413
ivrit 85
breton 26 sq., 141–154
joual 41–43
judéo-espagnol 19, 117 sq.
kannada 263, 272
kannadigan 271
kikuyu 21, 28, 205 sq.
kogi 222
langues africaines 201–203, 205–208, 210, 214, 334

langues australiennes 281, 284, 286 sq., 289
langues bantoues 316
langues celtiques 141
langues indiennes (Amérique) 216 sq., 220–222, 224–226, 228
langues indiennes (Inde) 267
langues slaves 108, 112
latin 23, 33, 127, 189, 216, 218 sq., 221, 226, 231, 239 sq., 275, 321, 335, 372, 388–391, 394, 398, 400–406, 411, 413
léonard 141
London Creole dialect 296
malinké 334 sq.
manxois 141
maya 216
muisca 221
nahuatl 216, 218, 245
ñe'engatú 216
neocriollo 235–237, 239, 245
normand 178, 188
otomí 220
paez (nasayuwe) 224
panlengua 235, 243
parallélonormand 178
parallélopicard 177 sq.
parler acadien 52
pendjabi 270
persan 266, 332
phénicien 318
picard 14, 27, 155–169, 173–182, 188, 190
picard boulonnais 156
pijao 218
poitevin 188
polonais 21, 77, 79 sq., 89
Port of Spain Creole dialect 296
portugais 21, 79, 89
provençal 231
purépecha 220
québécois 23, 37, 41, 43 sq., 70, 75, 77 sq., 83, 86, 190
quéchua 216, 222 sq., 239
roumain 211, 344
russe 92, 94–96, 101, 103, 239, 333, 349
sanskrit (sanscrit) 239, 266
serbe 109, 344
slovaque 344
slovène 26, 107, 109–115, 117–123
spanglish 255
swahili 202, 211
tahitien 66
tchèque 211, 360 sq.
tiana 211
toscan 372
trégorrois 141
Trinidad Creole 296
tupan guaraní 221
tzotzil 225
urdu 297
valenciennois 176
vannetais 141
verlan 218
volapük 176
wayúu 224–226
wayuunaiki 225
wenyan 32, 370 sq., 374–376, 378–380
wolof 66, 70, 76
yajicueniate 219
yiddish 13 sq., 21, 25, 75–85, 101, 113, 116, 257
yoruba 297 sq., 301