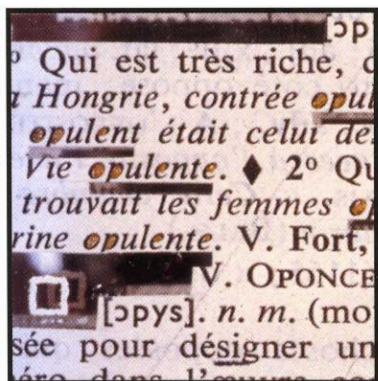




Sous la direction de

**Robert Dion,
Hans-Jürgen Lüsebrink
et János Riesz**

Écrire en langue étrangère

Interférences de langues et de cultures
dans le monde francophone

ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE
INTERFÉRENCES DE LANGUES ET DE CULTURES
DANS LE MONDE FRANCOPHONE

COLLECTION LES CAHIERS DU CENTRE
DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE,
DIRIGÉE PAR ROBERT DION
ET RICHARD SAINT-GELAIS

LES AUTEURS

Jeanne Bem
Michel Beniamino
Raoul Boudreau
Anne-Rosine Delbart
Hélène Destrempes
Robert Dion
Eva Erdmann
Ute Fendler
Lise Gauvin
Sélom Komlan Gbanou
Lutz Götze
Rainier Grutman
David Gullentops
Barbara Havercroft
Vinesh Y. Hookoomsing
Kumari R. Issur
Louise Ladouceur
Françoise Lionnet
Ralph Ludwig
Hans-Jürgen Lüsebrink
K. Madavane
Sylvère Mbondobari
Véronique Porra
Hector Poulet
János Riesz
Manfred Schmeling
Adelheid Schumann
Sherry Simon
Pascale Solon
Dotsé Yigbe
Sénouvo Agbota Zinsou

sous la direction de

ROBERT DION,
HANS-JÜRGEN LÜSEBRINK et JÁNOS RIESZ

ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Interférences de langues
et de cultures dans le monde francophone

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE
EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
n° 28

ÉDITIONS NOTA BENE

IKO-VERLAG

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

© Éditions Nota bene, 2002
ISBN : 2-89518-103-9

INTRODUCTION

ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

INTERFÉRENCES DE LANGUES
ET DE CULTURES DANS LE MONDE FRANCOPHONE

Robert Dion

Université du Québec à Montréal

Hans-Jürgen Lüsebrink

Université de la Sarre (Saarbrücken)

Lié au remplacement de la langue maternelle par un autre idiome, le transfert linguistique ne s'effectue pas uniquement dans la sphère de la vie quotidienne ; c'est aussi une réalité dans les arts, au cinéma (pensons à ces films en coproduction tournés en anglais...) et spécialement en littérature. Combien de « vedettes » des littératures française, anglaise ou américaine actuelles ont-elles comme langue maternelle une autre langue que leur langue d'écriture ? Combien d'entre elles se caractérisent-elles par un ancrage culturel qui les porte un peu à l'écart de la tradition littéraire dominante, du canon généralement partagé ? La pratique littéraire en langue étrangère est sans contredit un phénomène marquant de la contemporanéité, même si elle a une profonde dimension historique¹. Elle n'a pas seulement modifié la configuration des champs

1. Le présent ouvrage s'inscrit dans le droit fil d'autres travaux consacrés à l'écriture en langue étrangère, notamment dans le monde

littéraires nationaux (entre autres, le profil même de l'écrivain « probable »²), elle a également transformé l'esthétique et la langue littéraires, et, au delà, les contextes culturels. Écrire en langue étrangère, c'est donc, aujourd'hui, provoquer, sciemment ou non, des interférences de langues et de cultures³.

HORIZONS HISTORIQUES

Inscrite dans l'actualité de la recherche et de la création littéraire et artistique, ainsi que dans les enjeux de la politique culturelle, la problématique de ce livre a un aspect historique que nous voudrions esquisser à grands traits.

Cette dimension historique concerne d'abord la place hégémonique de la langue française dans l'Europe des ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles – et en partie aussi du ^{xix}e siècle –, dont le *Discours sur l'universalité de la langue française* (1784) d'Antoine de Rivarol

francophone ; pensons en particulier aux livres suivants : Lise Gauvin (1997 et 2000) ; Daniel Baggioni *et al.* (1992) ; Michel Beniamino (1999) ; Louise Fiber Luce (1991) ; Árpád Vígh (dir.) (1989) ; Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz (dir.) (à paraître en 2002) ; Johann Strutz et Peter V. Zima (dir.) (1996) ; Jeanne Bem et Albert Hudlett (dir.) (2001). Notre ouvrage se distingue cependant par sa volonté de prendre en écharpe l'ensemble de l'espace francophone de manière systématique, à partir de quelques problématiques croisées (voir *infra*).

2. L'écrivain « probable », c'est celui que son habitus (classe sociale, niveau culturel, etc.) prédispose à écrire ; il va sans dire que l'écrivain migrant ou exilé, qui doit s'insérer dans une société dont il ne maîtrise pas forcément les codes culturels ni la langue, constitue *a priori* un écrivain peu probable.

3. Le présent ouvrage résulte d'une rencontre qui s'est tenue à l'Université de la Sarre (Saarbrücken) entre les 21 et 24 juin 2000. Que soient ici remerciés les principaux organismes qui ont rendu cet événement possible : la Deutsche Forschungsgemeinschaft, la Fondation Alexander-von-Humboldt, l'Ambassade de France, l'Ambassade du Canada, la Fondation ASKO-Europa, l'Association internationale des études québécoises, le Bureau du Québec à Munich, la Gesellschaft für Kanada-Studien, l'Institut d'études françaises de Saarbrücken, le ministère des Relations internationales du Québec, le ministère de l'Éducation, de la Culture et de la Science de la Sarre, la Volkshochschule de Saarbrücken.

est une expression caractéristique. Ce rôle prépondérant de la langue française, notamment dans les classes supérieures des sociétés européennes de l'époque, allait de pair avec le prestige de la littérature et de la culture françaises et avec la valorisation de normes linguistiques et culturelles qui eurent un impact considérable à l'extérieur de la France, dans de nombreuses cours allemandes et italiennes, par exemple, où le français fut pendant près de deux siècles la langue de communication et d'expression littéraire privilégiée, et dans des pays de langue française comme la Belgique et la Suisse.

Les littératures et cultures francophones *hors d'Europe* sont, pour leur part, issues du mouvement d'expansion et de conquête coloniales auquel a participé la France à deux périodes historiques précises surtout : le ^{xvii}e siècle, de 1604 à 1670, où s'est constitué le premier empire colonial français, aux Antilles, au Canada et aux Indes Orientales ; et le ^{xix}e siècle, spécialement les années 1884 à 1890, qui virent naître le second empire colonial, axé sur le Maghreb, l'Afrique noire et l'Indochine. La conquête coloniale, qui représente jusqu'à nos jours un thème important de toutes les littératures francophones, a été, pour celles-ci, constitutive à plusieurs égards. L'entreprise de colonisation a été accompagnée, d'une part, par le sentiment de supériorité culturelle du colonisateur à l'endroit des cultures conquises, supériorité légitimée aux ^{xvi}e et ^{xvii}e siècles par le missionnarisme chrétien et, depuis le ^{xviii}e siècle, par les notions – toujours partiellement en vigueur – de « civilisation » et de « progrès ». D'autre part, la conquête a introduit, dans tous les espaces géographiques de culture francophone, les médias de communication de l'écrit et de l'imprimé, d'abord dans le commerce et l'administration, puis comme outil servant à l'expression journalistique et littéraire. L'introduction, au sein de civilisations orales, de ces médias liés 1) à une langue étrangère *imposée* par la colonisation, le français, et 2) à l'éducation telle qu'on la concevait en France, a foncièrement bouleversé les partages traditionnels, pré-coloniaux, entre l'espace public et la sphère de la communication privée et intime. Quand Alioune Diop, dans sa préface-manifeste au premier numéro de la revue *Présence*

africaine (1947), parlait du silence auquel se voyaient condamnées l'Afrique et les cultures africaines, il renvoyait précisément à ce nouvel espace public dominé par l'écrit et l'imprimé, espace dont les Africains furent longtemps à peu près exclus.

La *décolonisation*, qui, dans l'espace francophone, commence avec les guerres d'Indochine (1946-1954) et d'Algérie (1954-1962) et qui, pour l'essentiel, est achevée entre 1958 et 1962, et les *mouvements d'immigration* vers la France en provenance de l'ancien empire colonial, à partir des années 1950, ont considérablement modifié ces constellations⁴. Avec la reconnaissance de l'arabe, de langues africaines et du créole – en Haïti – comme langues officielles à côté ou, dans certains cas, à la place du français, la décolonisation a créé de nouvelles formes de bilinguisme et, surtout, de « biculturalité » et de « biscripturalité » entre le français et d'autres langues. Ces nouvelles formes ont eu un impact important sur la création littéraire et artistique et sur les médias. Des phénomènes tels que l'apparition de littératures écrites et imprimées en créole et en langues africaines, particulièrement depuis les années 1970, et l'émergence d'écritures métissées ou interculturelles chez des écrivains comme Ahmadou Kourouma (Côte d'Ivoire), Yambo Ouologuem (Mali), Axel Gauvin (la Réunion) ou Patrick Chamoiseau (Martinique), sont étroitement reliés à ces processus politiques et socioculturels. Il en va de même de l'effort de théorisation qui en a résulté – dans des œuvres comme *Le discours antillais* (1981) d'Édouard Glissant et *l'Éloge de la créolité* (1989) de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant.

Parallèlement aux mouvements régionalistes français qui ont revendiqué, depuis les années 1970, la reconnaissance des langues régionales en tant que « langues de France », le phénomène de l'immigration en provenance des anciennes colonies a profondément transformé le paysage culturel et littéraire dans l'Hexagone même. Pour de nombreux intellectuels exilés, la France continue de représenter une terre d'accueil et un lieu de fascination. Mais le rôle et la place des écrivains immigrants dans le champ littéraire et

4. Voir, sur cette problématique, Lüsebrink (1998 : 230-245).

culturel français se sont récemment modifiés. À côté d'écrivains ayant d'abord écrit dans une autre langue – comme le Tchèque Milan Kundera –, on trouve désormais de nombreux écrivains pour qui le français constitue la seule langue d'expression littéraire et qui n'auraient peut-être pas écrit dans leur langue maternelle ni publié dans leur pays d'origine : l'auteur russe Andreï Makine et l'écrivaine hongroise Agota Kristof en sont des exemples caractéristiques. Autre phénomène notable : la prise de parole des écrivains de souche maghrébine et des « beurs », à partir du milieu des années 1980 (le romancier et cinéaste Mehdi Charef – *Le thé au harem d'Archibald*, 1984 – est sans doute le représentant le plus connu de cette mouvance).

LE PASSAGE À L'AUTRE LANGUE

Le premier volet de ce livre concerne les passages d'une langue à l'autre, l'adoption d'une autre langue que sa langue maternelle comme langue d'écriture et comme langue littéraire et médiatique. Ce passage est lié à différents processus socioculturels devenus particulièrement importants au ^{xx}e siècle, notamment dans l'espace culturel francophone :

- d'abord, des phénomènes de migration transnationale et transculturelle, en particulier vers les pays occidentaux et les pays industrialisés en général ;
- en deuxième lieu, des phénomènes d'hégémonie politique, spécialement dans le cadre de la colonisation imposant le français comme langue d'écriture et, par conséquent, de l'administration, de l'école, des médias et de la littérature ;
- en troisième lieu, on trouve aussi des choix personnels délibérés, reliés à la fascination pour une langue et une culture étrangères, comme chez Samuel Beckett ou chez Andreï Makine (qui a choisi très tôt la langue et la culture françaises, même s'il n'en avait qu'une connaissance livresque et indirecte).

On trouve également, de manière symétrique, des positions – et des formes d’écriture – témoignant d’une résistance à la pression hégémonique imposée. L’espace francophone offre un laboratoire particulièrement riche pour les formes de résistance à l’acculturation que représentent des phénomènes comme le métissage et l’hybridation des langues, des écritures, des musiques et des autres expressions médiatiques : aux Antilles, par exemple, où un écrivain comme l’Haïtien Frankétienne est passé du français au créole afin de contester l’hégémonie du français standard dans l’administration et dans les sphères littéraire et journalistique, hégémonie perçue comme étant en contradiction frappante avec l’omniprésence du créole dans la vie quotidienne et, en partie aussi, dans les médias.

L’exploration de ce premier volet de la problématique implique fondamentalement deux perspectives, que la plupart des contributions ont adoptées : d’une part, l’analyse des trajectoires biographiques à partir d’études de cas très divers ; d’autre part, celle des formes de commentaires et de représentations, d’attentes et de désirs autobiographiques, imaginaires ou fictionnels générés par l’adoption de la langue de l’Autre.

Dans l’article qui inaugure le présent collectif, Lise Gauvin s’interroge sur la *surconscience* linguistique suscitée par le passage à une autre langue d’écriture ; elle aborde le cas de trois écrivains québécois de l’immigration, Émile Ollivier, Marco Micone et Ying Chen. Anne-Rosine Delbart enchaîne avec le cas d’une écrivaine canadienne anglophone ayant choisi le français et s’étant installée en France, Nancy Huston ; à partir d’une analyse détaillée de *Prodige*, qui irradie cependant sur l’ensemble de l’œuvre, Delbart observe les traces textuelles d’un « exil du langage ». Pascale Solon s’attache à la biographie et à l’œuvre de l’écrivain et journaliste franco-libanais Amin Maalouf ; après avoir montré la fonction du français parmi les trois langues que maîtrise l’auteur (à côté de l’anglais et de l’arabe), elle analyse, en s’appuyant sur plusieurs romans, les formes d’inscription de la langue et de la culture arabes dans son écriture en français. À travers le cas d’Agota Kristof, Eva Erdmann cherche à voir dans quelle mesure

l'émigration en France et le passage au français ont été décisifs pour sa prise de parole littéraire, son devenir-écrivain. Enfin, les deux dernières contributions de cette section, de Rainier Grutman et de Véronique Porra, retracent, à l'intérieur des espaces littéraires belge et français, la genèse historique et socioculturelle de phénomènes de transfert linguistique. En Belgique, à la suite d'un long et tortueux cheminement dont Grutman rappelle les principales étapes, le français a fini par jouer le rôle de langue d'écriture pour les écrivains flamands ; en France, l'intégration d'auteurs allophones écrivant en français a été rendue possible à travers des registres de lecture « ethnographiques » dont Porra analyse les conséquences et les formes esthétiques à partir des exemples de Milan Kundera, de François Cheng et de Shan Sa, notamment.

DES LANGUES EN TRANSPARENCE

La question de l'écriture polyglotte ne se laisse cependant pas réduire au changement de langue, comme on vient de le voir, ni à l'alternance entre diverses langues d'expression, comme on le verra ci-après. Des écrivains ont aussi tenté, par le truchement de stratégies diverses, d'écrire deux (ou plusieurs) langues *à la fois*, de faire émerger une (ou des) langue(s) sous la langue, étant entendu que généralement l'une d'entre elles occupe le poste de commande. C'est ce que Jean-Marc Moura, dans un ouvrage récent⁵, appelle pour sa part l'*interlangue*, qui n'est ni cette langue-ci ni celle-là, mais le passage incessant de celle-ci à celle-là. Par exemple, certains, comme Patrick Chamoiseau, ont opté pour l'amalgame des idiomes ; d'autres, à la manière de Jean Babineau en Acadie, qui opère de rapides allers-retours entre le français et l'anglais, pour le « clignotement » des langues ; d'autres encore, de façon peut-être plus radicale, pour *une* langue qui laisserait apercevoir en filigrane une autre langue qui la traverse et l'infléchit, voire la défait : c'est le cas de Larry Tremblay au Québec, dont la pièce *The*

5. *Littératures francophones et théories postcoloniales* (1999).

Dragonfly of Chicoutimi se présente comme un texte écrit en français avec des mots anglais⁶, ou d'Ahmadou Kourouma, dont le français « contaminé » par le malinké s'articule à une esthétique subversive, dite « postcoloniale ».

Ce sont ces phénomènes de transparence linguistique que nous aborderons dans la deuxième section de l'ouvrage. Si la question de la mise en représentation des langues étrangères recoupe partiellement cet aspect de notre problématique⁷, elle ne l'épuise en aucune façon : l'hétérolinguisme⁸ qui nous retient ici ne se borne pas à la mise en scène d'une diversité linguistique souvent suggérée par le cadre de la fiction, il ressortit également à la texture linguistique de l'œuvre littéraire. Cette texture, chaque écrivain vivant en contexte multilingue doit l'inventer en slalomant entre langue(s) dominée(s) et langue(s) dominante(s), langue(s) du privé et langue(s) véhiculaire(s), en bricolant à partir d'elles une solution toujours inédite ; il s'agit en définitive, comme le résume en une belle formule Assia Djebar dans *Ces voix qui m'assiègent*, d'« écrire tout contre un marmonnement multilingue » (1999 : 29).

Parmi donc les stratégies offertes à l'écrivain aux prises avec un héritage pluriculturel, celle qui consiste à superposer les idiomes, à maintenir le substrat d'une langue pour ainsi dire « secrète » dans la langue affichée, à faire entendre l'imaginaire d'une autre langue sous la langue, demeure sans doute l'une des plus intéressantes. Reste à voir comment cette stratégie est concrètement mise en œuvre par ceux qui choisissent d'y avoir recours : c'est l'une des tâches que se sont fixées certains auteurs du présent collectif.

Un premier bloc de contributions traite de l'aire culturelle créole. Ralph Ludwig et Hector Pouillet se penchent d'abord sur les formes de littérarisation des situations de contact linguistique dans les Antilles françaises et sur la théorisation qui en découle. Ute Fendler, pour sa part, retrace les divers avatars des concepts de « créolité », de « créolie » et de « créolisation » autant dans

6. Voir à ce sujet Dion (à paraître en 2002).

7. Voir par exemple à ce propos Geneviève Mouillaud-Fraisse (1995).

8. Pour une définition de cette notion, voir Rainier Grutman (1997).

INTRODUCTION

l'espace antillais que dans les archipels créoles de l'Océan Indien. Vinesh Y. Hookoomsing poursuit le parallèle Caraïbes-Océan Indien, du point de vue cette fois des habitants des îles de l'Océan Indien, qui doivent sans cesse reconfigurer des théories de la créolité majoritairement issues de la réflexion antillaise afin de les adapter à leur réalité. Quant à Françoise Lionnet, elle porte son attention sur deux romans, l'un antillais, l'autre mauricien, qu'elle lit à travers leur rattachement intertextuel à des traditions littéraires occidentales.

Les deux articles qui suivent abordent des cas africains. Sylvère Mbondobari se penche sur le cas des *Matitis* du Gabonais H. F. Ndong Mbeng, premier roman écrit dans une variété de français urbain métissé qui a d'abord trouvé un écho dans la presse de Libreville. Dotsé Yigbe s'attache de son côté aux modes de présence de la langue éwé dans les œuvres des écrivains togolais David Ananou et Victor Aladji. Les deux derniers articles de cette section, enfin, nous introduisent à l'espace canadien. Raoul Boudreau étudie plus particulièrement la tension entre diverses variétés de français, dont le type de « franglais » nommé « chiac », dans les romans des écrivains acadiens France Daigle et Jean Babineau. À travers la problématique de la traduction, Sherry Simon montre comment le partage des langues et de l'*auctoritas* peut être subverti dans certaines productions contemporaines ; elle s'arrête notamment à l'exemple de *Transfiguration*, recueil de poèmes à quatre mains écrit par le Canadien anglais E. D. Blodgett et le Québécois Jacques Brault.

ALTERNANCE DES LANGUES ET BILINGUISME LITTÉRAIRE

Nous en venons maintenant au troisième et dernier volet de la problématique, qui concerne l'alternance des langues et le bilinguisme littéraire. Bien que les écrivains ayant eu recours à deux langues ne soient pas si rares – Rainer Maria Rilke est aussi l'auteur de *Quatrains valaisans* en français, T. S. Eliot a donné des poèmes français dans le style de Jules Laforgue, Kurt Schwitters a

écrit en anglais –, ceux qui ont vraiment fait œuvre bilingue et créé avec succès dans plus d'une langue demeurent des cas exceptionnels. Mais il y en a, et de fort prestigieux : pensons à Vladimir Nabokov, à Samuel Beckett, à Fernando Pessoa, pour n'en nommer que quelques-uns.

Dans le troisième volet du livre, nous entendons attirer l'attention sur les écrivains qui ont pratiqué l'alternance entre les langues, qui se signalent par une production vraiment bilingue. Comment interpréter ce refus de choisir, cette position de l'entre-deux – entre deux idiomes, mais aussi entre deux cultures, deux champs littéraires, deux publics ? Faut-il interpréter la volonté de mener deux carrières en parallèle comme une façon de s'inscrire dans deux traditions littéraires, de se réclamer d'une double ascendance ? Comme la manifestation d'une croyance au génie des langues, ainsi que pourrait le laisser croire la décision de certains auteurs africains, Cheikh Ndao par exemple, de rédiger une partie de leur œuvre en français et l'autre dans leur langue maternelle ? Quelles œuvres décide-t-on d'écrire dans telle langue et pourquoi ? N'y a-t-il pas, en Afrique notamment, une habitude du bilinguisme littéraire fondée sur une bipartition entre genres importés, pratiqués dans les langues occidentales, et genres autochtones, plus près de la tradition orale et donc exercés dans la langue quotidienne de communication ? Quelles questions particulières le bilinguisme littéraire pose-t-il à la génétique textuelle, notamment lorsqu'on a affaire à des processus d'autotraduction comme c'est le cas chez Samuel Beckett et Nancy Huston ?

La question de l'alternance des langues et du bilinguisme littéraire se pose avec d'autant plus d'acuité que des phénomènes tels que la décolonisation, la revalorisation des langues régionales et l'augmentation des flux migratoires créent des conditions favorables à la multiplication de ce type d'expériences. Jamais l'enracinement dans la langue maternelle n'a paru plus précaire ; jamais, nous semble-t-il, la condition de passeur entre les langues⁹ – et de

9. Un ouvrage récent, constitué d'entrevues avec différents écrivains québécois issus de l'immigration, permet de mieux saisir en quoi consiste

passer de langues – n’a paru plus enviable : ce sont à tout le moins des perceptions que les contributions rassemblées ici devraient nous permettre d’interroger. Entre le cosmopolitisme mondialiste superficiel des doxographes et les conditions réelles de l’alternance des langues et du bilinguisme, il s’agit en effet, en se basant sur les expériences concrètes, de prendre la mesure de la nécessité, de la pulsion, mais peut-être aussi de la difficulté et du déchirement qui se trouvent au fondement de l’écriture bilingue.

En ouverture à cette section, Michel Beniamino, dans un article qui commence par évoquer de nombreux cas de figure à l’intérieur de la francophonie, se consacre principalement à l’étude des rapports entre écriture bilingue et identité fragmentée chez l’écrivain réunionnais Boris Gamaleya. Kumari R. Issur procède à l’étude du *code-switching* dans la littérature mauricienne à travers quelques romans de Marie-Thérèse Humbert, Ananda Devi et Jean-Marie-Gustave Le Clézio. Quant à Manfred Schmelting, il enchaîne avec la problématique de l’autotraduction, qu’il aborde dans ses dimensions socioculturelle, psychologique, théorique et pratique ; il s’attache entre autres au cas de l’écrivain de culture judéo-franco-allemande Yvan Goll.

C’est aussi un problème de traduction qui retient l’attention de Louise Ladouceur dans son analyse des « états multilingues » du théâtre québécois. Elle y montre comment les traducteurs anglo-canadiens du théâtre québécois tendent à occulter le métissage linguistique propre à cette dramaturgie parce que leur public ne parvient pas à bien saisir les enjeux de l’alternance des codes au sein d’une langue minoritaire. Pour sa part, Hélène Destrempe vise à mettre au jour les liens entre les préoccupations politiques et culturelles des écrivains autochtones québécois et les stratégies linguistiques qu’ils déploient dans leurs œuvres. Poursuivant avec un autre exemple québécois, Barbara Havercroft examine les marques de l’hybridité linguistique dans les sept nouvelles auto/bio/fictives de *L’immense fatigue des pierres* de Régine Robin.

cette condition de passeur : Suzanne Giguère, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation* (2001).

Les trois dernières contributions de cette troisième section de l'ouvrage abordent des thèmes variés, qui permettent d'enrichir la palette des cas observés. Adelheid Schumann, à travers la trilogie du jeune écrivain Paul Smaïl, explore les avenues du métissage culturel et linguistique de la culture « beur » en France. Ensuite, David Gullentops se penche sur le cas *Poèmes allemands* de Jean Cocteau, œuvres méconnues s'il en est ; renversant quelque peu la perspective du présent ouvrage, il étudie le cas d'un écrivain de langue française qui s'est tourné vers une autre langue pour des raisons à la fois conjoncturelles et stratégiques. Enfin, Jeanne Bem, avec la figure d'Albert Camus, envisage les questions qui nous intéressent en quelque sorte *a contrario* : elle indique comment l'écriture « classique » de Camus, son « français fictif » (pour dire comme Renée Balibar¹⁰), inscrit en creux la langue de l'Autre, l'arabe, dans le vide d'une absence, d'une béance, celle d'une langue que l'écrivain pourrait vraiment dire « maternelle ».

INTERVENTIONS

La problématique de ce livre concerne d'abord un champ de recherche en études littéraires et interculturelles, mais elle touche en même temps à la création littéraire et comporte des enjeux politiques et socioculturels importants. Comme le montre Lutz Götze dans sa contribution sur l'espace transfrontalier Sarre-Lorraine, espace marqué, culturellement et linguistiquement, par les frontières héritées des nationalismes des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles, le bilinguisme littéraire en Lorraine s'accompagne d'une revendication politique : celle du droit d'apprendre, dès l'école maternelle, à lire et à écrire non seulement dans la langue officielle et administrative de la France, le français, mais également dans la langue maternelle, qui est un dialecte allemand. Cette revendication est inscrite dans l'écriture même d'un poète comme Jean-Louis

10. Nous faisons ici allusion à son ouvrage aujourd'hui classique : *Les français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national* (1974).

Kieffer, qui vit à Sarreguemines, à un jet de pierre de la frontière franco-allemande.

Les contributions de K. Madavane, d'une part, et de János Riesz, Sélom Komlan Gbanou et Sénouvo Agbota Zinsou, de l'autre, renvoient à la dimension créatrice de l'écriture dans la langue de l'Autre. Dans les deux interventions sont ainsi retracées, suivant une perspective autobiographique, le rapport aux différentes langues (dont le français), les raisons du choix du français comme langue d'écriture et les modalités du « tissage », au sein d'une écriture théâtrale interculturelle – Madavane et Zinsou sont dramaturges –, de codes culturels et linguistiques très divers. La position de ces deux auteurs, qui présentent eux-mêmes leur démarche créatrice, est à la fois marginale et symptomatique. Né dans l'ancienne colonie française de Pondichéry, Madavane est le seul homme de théâtre indien écrivant en français (il a d'ailleurs présenté sa pièce pour la première fois à Montréal) ; quant à l'auteur dramatique et metteur en scène togolais Zinsou, sa trajectoire est aussi très particulière : ancien directeur du Théâtre national du Togo, il vit depuis plusieurs années en Allemagne, où il a obtenu l'asile politique, avant de commencer à faire jouer quelques pièces de son répertoire en langue allemande. Or ces deux cas, tout particuliers qu'ils soient, sont en même temps symptomatiques parce qu'ils donnent à voir, de manière exemplaire, la créativité et le rôle social de médiateurs interculturels dans les sociétés contemporaines, au tiers-monde aussi bien qu'en Occident. Loin de constituer le domaine unique de professionnels tels que les traducteurs, les responsables de centres culturels, les critiques littéraires et les journalistes, la médiation interculturelle se révèle ainsi un espace de création.

*
* *

Au terme du parcours que nous lui proposons, le lecteur aura traversé d'amples géographies, remonté le fil de l'histoire, croisé des trajectoires individuelles diverses, abordé des problématiques d'écriture aussi complexes que variées. Il aura mieux pris la mesure

de la richesse de la francophonie, de son caractère composite et pourtant unifié par des préoccupations communes. Il aura sans doute entr'aperçu le champ magnétique qui informe le rapport à la langue française à l'intérieur du vaste espace culturel francophone : entre le sentiment douloureux de n'avoir aucune langue, de se situer dans un inconfortable entre-deux, d'être étranger dans sa langue même, et la conscience heureuse d'appartenir à tous les idiomes, de parler et d'écrire le créole universel d'une Babel réconciliée, toutes les positions et postures semblent bien, aujourd'hui, possibles.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAGGIONI, Daniel *et al.* (1992), *Multilinguisme et développement dans l'espace francophone*, Aix-en-Provence, Université de Provence/Institut d'études créoles et francophones.
- BALIBAR, Renée (1974), *Les français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette.
- BEM, Jeanne, et Albert HUDLETT (dir.) (2001), *Écrire aux confins des langues*, Mulhouse, Centre de recherche sur l'Europe littéraire/Université de Haute-Alsace. (Coll. « Créliana », Hors série 1.)
- BENIAMINO, Michel (1999), *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris/Montréal, l'Harmattan.
- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIAINT (1989), *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard.
- DION, Robert (à paraître en 2002), « *The Dragonfly of Chicoutimi : un cas extrême d'hétérolinguisme ?* », *Études francophones de Bayreuth/Bayreuther Frankophonie Studien*.
- DJEBAR, Assia (1999), *Ces voix qui m'assiègent*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- FIBER LUCE, Louise (1991), *The French-Speaking World. An Anthology of Cross-Cultural Perspectives*, Lincolnwood (Ill.), National Textbook Company.
- GAUVIN, Lise (1997), *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala.
- GAUVIN, Lise (2000), *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal.
- GIGUÈRE, Suzanne (2001), *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- GLISSANT, Édouard (1981), *Le discours antillais*, Paris, Seuil.
- GRUTMAN, Rainier (1997), *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Fides/CÉTUQ.

- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1998), « Zentrum und Peripherie. Kulturhegemonie und Kanonwandel in (post-)kolonialen frankophonen Kulturen Afrikas und Amerikas », dans Renate von HEYDEBRAND (dir.), *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen (DFG-Symposium)*, Stuttgart/Weimar, Metzler, p. 230-245.
- LÜSEBRINK Hans-Jürgen, et János RIESZ (dir.) (à paraître en 2002), *Frankophone Weltliteratur. Die französischsprachigen Literaturen Québecks, des Maghrebs, der Karibik, Schwarzafrikas und des Indischen Ozeans*, Francfort-sur-le-Main, IKO-Verlag.
- MOUILLAUD-FRAISSE, Geneviève (1995), « En espagnol dans le texte », *Les fous cartographes*, Paris, l'Harmattan
- MOURA, Jean-Marc (1999), *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, Presses universitaires de France.
- STRUTZ Johann, et Peter V. ZIMA (dir.) (1996), *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*, Tübingen, Gunter Narr.
- VÍGH, Árpád (dir.) (1989), *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*, Paris/Pécs, ACCT/Presses de l'Université de Pécs.

I

LES PASSAGES À L'AUTRE LANGUE

PASSAGES DE LANGUES

Lise Gauvin

Université de Montréal

Comme toutes les cultures, celle de l'immigrant englobe des domaines de l'expérience humaine qui ne peuvent être entièrement traduits par la langue et encore moins par une seule langue.

Marco MICONE,
Le figuier enchanté.

« Ce qui caractérise notre temps, c'est ce que j'appelle l'imaginaire des langues, c'est-à-dire la présence à toutes les langues du monde », déclare Édouard Glissant ([1995] 1996 : 112). Et l'écrivain de préciser : « Aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture. On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues » (p. 112). Bien que ce processus touche les écrivains de toutes les cultures, Glissant parle du « tourment de langage » particulier à ceux qui « appartiennent à des zones culturelles où la langue est [...] une langue composite » (p. 111). Dans le cas où une langue domine l'autre, ajoute-t-il, « le ressortissant de la langue dominée est davantage sensible à la problématique des langues » (p. 112).

De son côté, Jacques Derrida affirme, dans *Le monolinguisme de l'autre*, que la situation d'un écrivain comme celle du Marocain Abdelkébir Khatibi dans la langue est exceptionnelle et en même temps exemplaire d'une structure universelle : « elle représente ou réfléchit une sorte d'« aliénation » originaire qui institue toute langue en langue de l'autre : l'impossible propriété d'une langue » (1996 : 121). Exemplarité de l'écrivain maghrébin dont l'inconfort même est garant du métier qu'il exerce. Exemplarité partagée par l'écrivain québécois qui, réfléchissant sur son propre parcours dans la langue, affiche de façon manifeste l'étrangeté d'une langue pourtant maternelle et renvoie par là à la situation de tout écrivain pour qui la langue est le lieu par excellence d'un espace rêvé, utopique ou atopique, avec tout ce que cette projection dans un ailleurs indéfini peut avoir de paradoxal pour qui fait profession d'écrire.

Cet imaginaire et cette conscience, que je nomme *surconscience* pour souligner leur aspect à la fois exacerbé et fécond, affectent, à des degrés divers, les écrivains des littératures francophones, ces littératures qu'on a tendance à reléguer au rang de littératures régionales, minoritaires, ou encore « mineures », au sens où l'entendent Gilles Deleuze et Félix Guattari, d'après Franz Kafka, c'est-à-dire une « littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure » (1975 : 33), ce qui a pour effet de conférer à cette langue un fort coefficient de déterritorialité. Dans un ouvrage récent, *Langagement*¹ (Gauvin, 2000), j'ai eu l'occasion d'examiner ce parcours dans la langue de l'écrivain qui, depuis les débuts de la littérature québécoise, n'a cessé de s'interroger sur la complexité des rapports entre langue et littérature. À partir du texte célèbre d'Octave Crémazie, et à travers son non moins célèbre détournement qui a engendré le mythe d'une langue à soi, on peut observer de nombreux exemples d'un métadiscours sur la langue et de ce que j'appelle la *surconscience linguistique* de l'écrivain, surconscience partagée avec tous ceux pour qui la langue est à la fois synonyme d'inconfort et de doute, pour qui la langue est à la

1. Le présent article reprend quelques-uns des exemples analysés dans cet ouvrage.

fois tourment, laboratoire et exploration. Car l'écrivain en situation de littérature mineure, pour reprendre l'expression de Kafka, est installé plus que d'autres dans l'univers du relatif, de l'a-normatif. On peut douter de la pertinence de la notion de littérature mineure appliquée aux littératures francophones, à cause de son relent de colonialisme, et la remplacer par des désignations plus adéquates². Il n'en reste pas moins que l'écrivain de ces littératures, plongé dans un multilinguisme de fait qui souvent prend les figures de la diglossie, est condamné à *penser la langue*. À cause de cette amère et douce condamnation, il est partagé entre les deux pôles opposés que sont l'intégration pure et simple aux codes de la langue française et la valorisation excessive de l'exotisme, comme il est partagé entre le tourment de langage et l'imaginaire des langues.

Exemplarité, donc, de la situation de l'écrivain québécois et de la *surconscience linguistique* qui l'habite. On peut supposer que cette exemplarité, née d'un sentiment d'étrangeté dans la langue, est en quelque sorte redoublée lorsqu'il s'agit de ceux parmi les écrivains que l'on désigne sous le nom d'écrivains migrants, ces écrivains qui, pour avoir choisi d'écrire en français, n'en ont pas moins connu un parcours complexe et une expérience concrète de multilinguisme ou de transfert de langues. Ne se trouvent-ils pas plongés d'emblée dans des impossibilités analogues à celles que décrit Kafka, à savoir l'impossibilité de ne pas écrire, l'impossibilité d'écrire – en français – et l'impossibilité d'écrire autrement ? Que signifie pour eux écrire en français et quel(s) sentiment(s) de la langue les anime(nt) ? Dans quelle mesure leurs écrits rendent-ils compte de la ou des langues traversées ou leur rendent-ils des comptes ? La fréquentation d'autres langues, ou le choix d'écrire dans une langue autre que maternelle, entraîne-t-elle nécessairement un métissage linguistique du texte ? Cette complexité, nous la verrons à l'œuvre dans des itinéraires choisis pour leur diversité mais aussi pour l'autoréflexivité dont témoignent les textes à

2. J'ai eu l'occasion d'amorcer cette discussion dans le cadre de *L'écrivain francophone à la croisée des langues* (1997) et de *Langagement* (2000).

l'endroit de la question des langues. Ces écrivains venus d'ailleurs, pour échapper au couple obligé français-anglais, ou à la triade non moins contraignante français-anglais-qubécois, n'en partagent pas moins avec leurs confrères en écriture une conscience aiguë de la langue perçue comme espace problématique.

LA LANGUE COMME JEU

Chez Émile Ollivier, le passage d'une langue à l'autre, en l'occurrence du créole au français, semble s'être accompli sans traumatisme particulier. D'origine haïtienne, le jeune homme quitte son pays en 1965 à vingt-cinq ans et, après un bref séjour à Paris, vient s'établir au Québec où il poursuit des études de sociologie et devient professeur à l'Université de Montréal. Interrogé sur les raisons qui l'ont poussé à devenir écrivain, il répond que c'est par jeu et par « amour des mots » et aussi à cause d'un moment historique particulier qui « nous condamne à vivre une sorte de polyvalence, à nous inscrire, nous écrivains, dans des champs, des registres et des thématiques différents, pluriels » (1986a : 81). L'homme, qui se dit Québécois le jour et Haïtien la nuit, se déclare un « schizophrène heureux » dont l'œuvre témoigne de « deux tonalités qui parfois cheminent parallèlement, d'autres fois s'enchevêtrent et même s'harmonisent. Un rythme diurne, trépidant, saccadé, aux résonances de verre, de béton et d'acier ; un rythme nocturne, sourd, obsédant, retentissant de bruit de tambour, d'ululement de chouettes, de stridences de cigales » (Royer, 1991 : 242).

Du point de vue de la langue, le romancier traduit sa position en ces termes :

En ce qui me concerne, il ne s'agit pas de trancher entre le créole et le français, il s'agit de marcher sur ces deux jambes. [...] Mon principal souci est de faire la chasse à tout folklorisme, d'éviter la traduction littérale du créole au français ; fuir la relation d'équivalence et, de préférence, travailler sur les images, les métaphores, les proverbes, bref, capter la substance de la langue créole et la restituer directement en français (Ollivier, 1986a : 89).

L'expression « marcher sur ces deux jambes » rejoint, dans un autre ordre d'images, les déclarations d'un René Depestre qui, pour décrire une situation analogue, dit « avoir deux fers au feu ». Il y aurait donc, pour Ollivier, un « bon usage » à faire de la diglossie, comme un « bon usage » de l'exil et de sa schizophrénie. Car « l'exil, dans sa *divalence*, est l'occasion d'une profonde révision de soi. L'exil n'est pas que malheur et malédiction, il est aussi espace de liberté, élargissement de l'horizon mental ; il met en modernité » (Ollivier, 1983b). Cette *divalence* sera l'occasion d'« un mariage entre le français et la façon créole », car, du créole, il s'agit d'aller chercher « la sémantique plus que le lexique », c'est-à-dire la signification profonde, la sagesse (Soulié, 1983 : E-4). L'écrivain, ce « voleur de mots » (Royer, 1991 : 245), tentera de retrouver dans son écriture en langue française la multiplicité foisonnante de la langue et de la culture créoles. Car « en Haïti, précise-t-il, les gens parlent toujours à différents niveaux et dans la pluralité des voix » (p. 246). Et Ollivier de citer cette phrase de Gérard Tchicaya U Tam'si : « C'est Dieu qui a mis le bordel à Babel. »

Après un premier livre de fiction, *Paysage de l'aveugle* (1977), qui contient deux nouvelles dont l'une a pour cadre Haïti et l'autre une ville d'accueil d'immigrants haïtiens qui pourrait être Montréal, Ollivier publie un roman, *Mère-solitude* (1983a). Le récit se présente comme une triple quête : celle d'un jeune homme de vingt ans, Narcès Morelli, qui veut connaître la vérité sur la mort de sa mère ; celle, plus collective, des origines d'un pays liées à l'histoire de sa capitale, Trou-Bordet (ancien nom de Port-au-Prince) ; celle enfin d'un individu qui essaie de comprendre son insertion dans une société sclérosée par des siècles de meurtres, de violence, de rapines. Avec un formidable « appétit de mots », le romancier crée un espace polyvalent où s'entrechoquent des voix narratives nombreuses. Mais d'entrée de jeu, ce qui frappe le lecteur dans ce roman, c'est la théâtralisation de la parole, une théâtralisation dont le premier effet est de faire apparaître cette parole comme l'une des principales – et des plus exaltantes – aventures du récit.

Monologues, confidences, litanies, homélies, sentences, prophéties, contes, devinettes, jeux de mots, voire propos obscènes ou vulgaires, toutes ces formes de discours sont désignées explicitement par un narrateur soucieux de qualifier les interventions des personnages et de céder son propre privilège de maître du récit à des doubles qui sont autant de relais de paroles. *Mère-solitude* se termine par des images de carnaval laissant entendre

une symphonie de voix ponctuées ou entremêlées de bruits d'assiettes, de fourchettes, de gobelets en fer-blanc : tous les registres, toutes les cordes, tous les tons, voix de tête, voix de stentor, voix d'hommes, voix de rogomme, voix de femmes, voix de gorge, voix tremblantes, voix sifflantes, voix confuses, voix cavernueuses, voix débiles, voix nasillardes, voix aiguës, voire des voix aphones, toutes prononcées comme du fond d'un muid ou bien au travers d'une jarre cassée (p. 206).

De cette polyphonie bruyante émerge une question qui pourrait être mise en exergue au récit, celle d'un personnage qui se demande : « Mais que peut la parole face aux mitraillettes, aux casques d'acier, aux bottes ? Que peut la parole ? » (p. 113).

La discorde aux cent voix (1986b) poursuit cette aventure formelle et langagière et décrit les habitants des Cailles, une ville de mer et de soleil, dans leurs tentatives quotidiennes pour « appréhender la vérité du monde ». Alors que *Mère-solitude* s'attachait à rendre, dans une langue française somme toute assez peu marquée, les formes de l'oralité créole, ce deuxième roman fait appel encore davantage à un genre populaire en Haïti, celui de l'audience, qu'Ollivier décrit comme suit : « C'est narratif, oral, et certainement l'une des formes de la littérature haïtienne qui porte la marque de l'oralité » (Soulié, 1983 : E-4). Dans ce roman, la multiplication des narrateurs a pour effet de distribuer la parole en une pléiade de locuteurs et un « foisonnement de racontars » (Ollivier, 1986b : 84), de « mots chargés de sens seconds » (p. 141).

Le romancier reprend les techniques des conteurs traditionnels et ne craint pas de faire intervenir les interpellations, les formules

rituelles (« ce repas tourne à l'arsenic si je mens », p. 33), les refrains. Une chanson est donnée en créole et en traduction française, ce qui, chez Ollivier, est un procédé inusité. Le spectacle de la vie offert à des observateurs adolescents coïncide avec la fête de la parole, une parole déclinée sur tous les tons, du laconique au délirant, du trivial au fantastique.

Passages (1991) poursuit le projet de l'écrivain de saisir et de restituer des voix et des images dispersées, de tisser un récit à partir de situations fugaces. Histoire de migrations et d'errances, ce roman quitte provisoirement l'espace géographique haïtien pour mieux le retrouver dans les souvenirs et l'imaginaire d'individus en quête de leur destin. Pas plus que dans les romans précédents, le romancier-conteur ne se laisse séduire par un pittoresque aux relents folkloriques. Son travail sur la langue, s'il fait moins appel aux registres populaires et aux formes connues de la littérature orale, témoigne d'une recherche d'un rythme qui s'accorde aux sensibilités des personnages. Ainsi Ollivier aura-t-il fait la preuve d'une écriture elle-même synonyme de passage, c'est-à-dire, selon ses propres expressions, d'une écriture « migrante », d'une écriture « métisse ». Écriture dont l'une des dernières mutations a donné *Les urnes scellées* (1995a), récit qui se situe de nouveau en Haïti et qui présente une galerie de personnages dont la particularité est d'être chaque fois identifiés par un type de parole différent, une parole spontanée à laquelle s'oppose, comme un double négatif, l'image caricaturale du poète Léopold Seurat condamné à répéter sans cesse le même rôle et les mêmes clichés.

Dans chacun de ces romans, la parole, omniprésente et toute-puissante, précipite les événements et leur confère tout leur sens. Les personnages d'Ollivier sont d'abord des voix dont le romancier arrive à rendre la dimension charnelle et la tonalité musicale. Ils sont, à l'instar du romancier lui-même, « des passeurs », des « ouvriers de mots » (Ollivier, 1997). Attitude que l'auteur résume en une formule heureuse : « Je pense que pour nous, écrivains du tiers-monde, la littérature est un jeu avec et sur la langue mais un jeu absolument sérieux » (1995b). Ollivier pratique une écriture

nomade dans laquelle les voix narratives, multiples et décentrées, participent de la mobilité de la forme.

LA LANGUE DÉTERRITORIALISÉE OU LE RISQUE DU *NO MAN'S LANGUAGE*

De son côté, Marco Micone est l'un de ceux qui ont davantage écrit sur l'expérience du déracinement, jusqu'à en faire le sujet même de son œuvre. Né à Montelongo, en Italie, il vient rejoindre son père à Montréal, en 1958, à l'âge de treize ans. Inscrit d'abord à l'école française, il fait son cours secondaire en anglais, puis opte définitivement pour le français au niveau universitaire parce que, dit-il, « en plus de parler mieux le français que l'anglais, je m'étais aperçu soudainement que la majorité de la population d'ici, au Québec, était francophone » (1985 : 262). Mais ce choix du français ne se fait pas sans peine. Micone décrit sa propre situation de bilingue comme génératrice d'angoisse :

J'ai commencé à écrire du théâtre quand j'étais étudiant, c'est une forme d'écriture qui m'est relativement facile. À cette époque, je voulais me prouver que j'avais appris le français ; pour moi c'était très important puisque j'avais l'impression que pendant des années, je n'avais réussi à parler ni italien, ni français, ni anglais. C'était très angoissant (p. 266).

L'insécurité linguistique transformée en motivation d'écriture, n'est-ce pas là un exemple éloquent de cette *surconscience* qui habite tout écrivain dont la langue est déterritorialisée ? Et l'auteur de construire sur et à partir de ce *no man's language* – « ni italien ni français, ni anglais » – une œuvre dramatique centrée sur la problématique de l'immigration.

La trilogie constituée par *Gens du silence* (1982), *Addolorata* (1984) et *Déjà l'agonie* (1988)³ met en évidence différents aspects,

3. Ces trois pièces ont été republiées sous le titre *Trilogia* (1996). Les citations qui suivent renvoient à cette édition.

voire différentes phases de ce que Micone appellera ensuite la « culture immigrée ». Dans *Gens du silence*, il s'agit de la difficulté de se faire entendre pour la première génération d'immigrants et du difficile dialogue à établir entre cette génération et la suivante, plus apte à adopter les valeurs de la société d'accueil. Dans *Addolorata*, ce conflit de valeurs se répercute au niveau du couple et du rapport homme/femme, fille/père. *Déjà l'agonie* reprend en synchrétisme les problèmes évoqués auparavant tout en les amplifiant par la tentative – illusoire et vouée à l'échec – d'un retour au pays d'origine.

Dans les deux premières pièces, les questions de langue sont emblématiques des conflits qui opposent les personnages. *Gens du silence* met en scène la petite communauté d'immigrants italiens réunis à Chiuso, nom symbolique désignant un quartier montréalais « enclavé entre trois carrières de ciment et le boulevard métropolitain... » (1996 : 47). Le personnage précise : « Chiuso, c'est le silence du vide et le vacarme du chaos. C'est la langue méprisée des oubliés et des déracinés. C'est la révolte étouffée de l'homme ni d'ici ni d'ailleurs » (p. 47). Pour échapper à cette culture du silence qui frappe tout particulièrement la première génération d'immigrants, divers choix s'offrent à ces derniers concernant l'éducation des enfants. Pour Antonio, le père, il ne suffit pas d'avoir les bonnes cartes mais il faut aussi apprendre à jouer : « Faut que nos enfants apprennent à jouer. Faut qu'ils apprennent à gagner. C'est pour ça qu'il faut les envoyer à l'école anglaise... » (p. 43). C'est la raison pour laquelle Mario le fils étudie en anglais. La situation se présente différemment pour Nancy, la fille, car « l'avenir, c'est pas important pour les filles. T'iras à l'école française », lui dit son père (p. 58).

Mario est un multilingue qui parle « le calabrais avec [ses] parents, le français avec sa sœur et avec sa blonde, l'anglais avec ses chums » (p. 58). Mais ce multilinguisme de fait n'est pas sans créer quelque confusion et sans causer, notamment, des problèmes scolaires insolubles : « À l'école, ça allait tellement mal ! *Christ* ! (prononcé à l'anglaise). La maîtresse voulait parler avec mes parents, mais ils pouvaient jamais. Ils travaillaient tout le temps. Pour la maudite maison et pour notre avenir » (p. 58). On peut aussi

se taire dans toutes les langues, semble dire Micone qui, par la bouche de Nancy, la fille d'Antonio devenue institutrice, fait entendre un vibrant plaidoyer pour le choix du français comme langue d'écriture.

Dans *Addolorata*, la question des langues réapparaît à plusieurs niveaux. De façon allusive d'abord, dans l'un des premiers monologues de Lolita. Celle-ci, en train de nettoyer sa cuisine, déclare sans ambages et à la manière d'un récapitulatif : « Chez nous, après la question de la langue, c'est la sauce tomate qui cause le plus de chicanes » (p. 103). Mais plus sérieusement, on apprend au cours de la pièce que cette question est essentielle, puisqu'elle est devenue un des attributs du personnage de Lolita. Cette dernière, en effet, a choisi de vivre en harmonie avec ses quatre langues et de changer son nom d'Addolorata Zanni en Lolita Gomez. Relisons ce passage savoureux :

Moi je m'ennuie jamais avec mes quatre langues. Je peux parler l'anglais le lundi, le français le mardi, l'italien le mercredi, l'espagnol le jeudi et les quatre à la fois le vendredi. La fin de semaine, je parle pas parce que mon père est là.

Je peux aussi parler l'anglais avec mes amis, le français avec les gens d'ici, l'italien avec les fatiguants et l'espagnol avec certains clients. Je m'ennuie jamais avec mes quatre langues.

[...] Quand je pense qu'il y en a qui se marient avec une seule langue et qu'elles sont heureuses. Qu'est-ce que ça doit être avec quatre langues ! Mais celle que je préfère, c'est l'espagnol. Je sais pas ce que je donnerais pour être une vraie Espagnole. Chez Eaton, quand j'ai des clients espagnols, je me présente comme Lolita Gomez. C'est tellement plus beau qu'Addolorata Zanni. C'est tellement laid Addolorata, que presque toutes mes cousines ont changé de nom (p. 123).

Transfuge de la langue, Lolita-Addolorata a opté pour l'espagnol, trouvant là une sorte de terrain neutre qui lui permet de se

construire une nouvelle identité et d'échapper ainsi, à travers un flot de paroles, à la culture du silence dénoncée dans la pièce précédente. Mais les attributs de surface que lui confère cette nouvelle identité, fondés sur un exotisme plus rêvé que réel, ne tiennent pas devant les nécessités courantes et n'en trahissent que mieux le désarroi du personnage.

Alors que l'héroïne de la pièce qui porte son nom est un personnage en évolution dont le parcours n'est qu'accessoirement parodique, la charge est évidente dans le cas d'un autre personnage, Jimmy, qui fait profession de multilinguisme et aborde le sujet de façon pour le moins caricaturale : « *I've know you for a year now, and suddenly I realize something. T'es le seul Italien que je connais qui parle une langue à la fois. You're really something, you know* » (p. 110).

Si l'on traçait une ligne imaginaire correspondant à la distribution des personnages d'*Addolorata* selon leurs attitudes à l'égard de la question linguistique, il faudrait placer Jimmy à l'une des extrémités, celui-ci représentant une forme de multilinguisme naïf qui n'est rien d'autre qu'une forme déguisée de *no man's langue* ; à l'autre extrémité se trouverait Gianni, fin connaisseur de l'italien, qui ne craint pas d'avouer qu'il n'aime pas mélanger les langues et « qu'il a toujours parlé français à l'école » (p. 111).

Ailleurs, dans une courte pièce intitulée « Babel » (1989a), Micone reprend la charge déjà implicite dans le personnage de Jimmy et montre bien tout l'aspect caricatural que peut prendre ce mélange de langues dans la communication courante. *Babel* peut être considéré comme un texte de transition entre le théâtre et les textes plus polémiques, comme le « Speak What » (1989b), ou plus réflexifs comme *Le figuier enchanté* (1992). La langue y apparaît comme un véritable procédé de distanciation qui déstabilise le lecteur/auditeur et l'oblige à prendre position⁴.

4. Ce procédé est exacerbé dans le poème d'Antonio d'Alfonso intitulé « Babel » et qui commence ainsi : « *Nativo di Montréal/ Élevé comme Québécois/ forced to learn the tongue of power/ vivi en Mexico como alternativa* » (1986 : 57).

Rappelons que dans « Speak What », Micone déplace la question de la langue par rapport au manifeste « Speak White » de Michèle Lalonde et transforme l'ordre du texte-modèle en question. Si par le titre il faut entendre « que parlez-vous ? », c'est-à-dire quelle langue ou quel langage utilisez-vous, il faut entendre aussi « parlez de quoi ? », c'est-à-dire d'autre chose que de la question de la langue. Et cela tout en disant à la communauté francophone « imposez-nous votre langue », c'est-à-dire en acceptant que le français devienne au Québec la langue de la culture et de la communication.

Dans *Le figuier enchanté* (1992), l'auteur devenu enseignant confie des éléments du tourment de langage ressenti par le jeune garçon et de la situation d'exil dans la langue qui est encore la sienne. « Aussi longtemps que les mots de mon enfance évoqueront un monde que les mots d'ici ne pourront saisir, écrit Micone en exergue, je resterai un immigré ». Il avoue être « un immigrant lacéré par une double nostalgie » (1992 : 99). Mais sur le plan de l'expression, Micone invente une nouvelle langue d'écriture, la sienne, faite d'habiles passages d'une langue à l'autre et de créations lexicales qui empruntent tout autant à l'italien, à l'anglais qu'au vernaculaire québécois. À la différence des *code-switchings* déjà présents au théâtre, il s'agit ici d'un jeu, non seulement avec les différents niveaux de langues, mais aussi avec les signifiants renvoyant à des signifiés autres. Ainsi les cadeaux deviennent-ils des *regali* et la neige fondante est-elle dite *névasse*, de l'italien *neve*, préféré à l'anglais *slush*, qui fait pourtant partie du vocabulaire québécois familier. Mieux encore, Micone ne craint pas d'inventer des vocables, tel ce « amigré », mot-valise formé de « ami » et de « émigré » (p. 51). Ou encore « Alovio », de l'anglais « I love you », ou « aouario », encore de l'anglais « How are you » (p. 47). Nous ne sommes pas si loin du fameux « ouhonnedeurfoule » ferronien de *L'amélanhier*. Micone a raison de dire que sa connaissance de l'italien a eu comme conséquence de « décriper le français ». Dans *Le figuier enchanté*, il s'est donné une liberté langagière analogue à celle que les écrivains-conteurs,

au Québec et ailleurs, n'ont cessé de pratiquer⁵. Liberté qui transparaît encore dans le titre même de *Trilogia* qui coiffe la réédition de son théâtre et fait signe au lecteur.

Bel exemple de la mise en application du concept de « culture immigrée » proposé par Micone. Exemple de passage d'une langue déterritorialisée à une langue réappropriée, langue qui cherche à faire intervenir, dans un espace non fixé et non déterminé, toute la richesse de l'entre-deux. Passage donc du tourment de langage à l'imaginaire des langues. Aussi n'est-il pas étonnant d'entendre Micone relier son expérience d'écrivain à celle du traducteur : « Puisque le français n'est pas ma langue maternelle, même lorsque j'écris directement en français, il y a déjà une part de traduction "préalable" » (Lévesque, 1984 : 23). N'est-ce pas là aussi la démarche par excellence de l'écrivain ?

LA LANGUE COMME FASCINATION ET COMME DEUIL

Pour Ying Chen, romancière née à Shangai, la langue française est d'abord l'objet d'une fascination. Dans *La mémoire de l'eau* ([1992] 1996), quelques allusions déjà inscrivent cette langue comme étape nécessaire à l'apprentissage de l'autre et appel d'un monde différent, celui de Jérôme, « l'oncle » occidental qui ne craint pas de fréquenter les jeunes filles aux « pieds moyens », celles dont les parents ont osé braver les impératifs de la Chine traditionnelle. Les enfants de *La mémoire de l'eau* s'amusent au jeu de l'« étranger », qui consiste à punir quelqu'un en lui demandant de parler une langue étrangère : « Nous punissions alors quelquefois l'un d'entre nous en lui demandant de jouer à "l'étranger". Il devait imiter des langues étrangères, feindre de ne pas nous comprendre et se comporter très bien pour redevenir Chinois »

5. Ce rapport avec le conte est souligné par Pierre L'Hérault qui, dans sa préface à *Trilogia*, écrit : « Si le récit de l'émigration rejoint le conte, c'est pour révéler que c'est un enfant et un voyageur transformés qu'il ramène dans un pays lui aussi métamorphosé, c'est pour prendre acte d'une rupture, rendre acceptable la mutation en proposant non pas l'oubli mais la coexistence de l'ailleurs et de l'ici » (1996 : 17).

([1992] 1996 : 69). Le scénario proposé ici est celui d'une altérité feinte, d'une identité mise de côté un moment par des jeux de langage et que le simple recours à un comportement connu peut retrouver. Lorsqu'elle se met elle-même à apprendre le français, grâce aux leçons de Jérôme devenu son professeur, la narratrice en déduit aussitôt qu'elle pourra vraiment « jouer à l'étranger » et elle en conclut rapidement que « la langue chinoise n'est pas plus belle que d'autres » (p. 70). Ces brefs échanges inscrivent le rapport langue/culture et le débat sur l'altérité au centre même du premier récit de Chen. Le lecteur n'est donc pas étonné d'apprendre que *Les lettres persanes* de Montesquieu est le seul roman en français que le maître, féru de civilisation chinoise, donnera à lire à son élève. C'est ce livre que la romancière transposera par la suite dans ses *Lettres chinoises* (1993).

Comme dans le modèle en effet, il s'agit d'un roman épistolaire constitué par la correspondance entre Yuan, un jeune homme qui a quitté la Chine pour venir étudier à Montréal, et Sassa, sa fiancée restée à Shangai. Aux échanges entre ces deux épistoliers s'ajoutent la correspondance entre Yuan et son père, ainsi que les lettres de Da Li, une Chinoise aussi installée à Montréal et qui fait part de ses réactions à son amie Sassa. Roman quadriphonique, celui-ci propose autant d'attitudes que de voix subjectives face à l'espace langue/culture/identité. Dans quelle langue s'écrivent réellement ces lettres et à qui sont-elles destinées ? On peut supposer qu'elles sont produites en chinois et que le lecteur – francophone – a devant les yeux une traduction, puisque, à plusieurs reprises, il y est question de progrès dans l'apprentissage du français. Mais une phrase tirée d'une lettre du père révèle que, de ces multiples échanges, la mère est exclue, non parce que son habileté à écrire laisserait à désirer mais parce que – chose étonnante s'il en est – elle ne peut le faire en français : « Ta mère pense beaucoup à toi, mais elle se refuse à t'écrire. Elle craint qu'une lettre en chinois ne trouble ton cœur et ta pensée » (p. 46). Ce qui laisse supposer que les lettres du père à son fils sont écrites directement en français, alors qu'un doute plane sur la langue d'écriture choisie par les autres personnages du récit.

Principal protagoniste du roman, Yuan vit l'expérience du déracinement comme une aventure pleine de promesses. Les premières images provoquent en lui l'éblouissement, les premiers mots qu'il entend sont ceux d'un salut amical. Un passant à qui il demande d'échanger des pièces de monnaie s'exécute en lui souhaitant « Bonne chance ». Yuan en déduit que quelque chose en lui – « [s]on air timide et indécis, ou encore [s]on accent » – attirerait l'attention dans cette ville de Montréal qu'il désigne comme « étrangère » (p. 13). Mais bientôt le miroir se renverse et lui renvoie, telle une évidence, son propre statut : « Je suis devenu un étranger » (p. 15). Yuan est désormais « visible aux yeux des autres et tous les autres [lui] paraissent visibles à leur tour » (p. 15). Belle définition du sentiment minoritaire qui, loin d'être générateur d'exclusion, est salué comme une seconde naissance : « J'ai l'impression d'avoir rajeuni », écrit-il, et il ajoute sans équivoque possible : « Je vis comme un nouveau-né. » (p. 15). Cette nouvelle donne l'oblige à recomposer ses manières d'être et de faire, en d'autres mots à transformer sa culture d'origine jusque dans les relations qu'il entretient avec un membre de sa famille : « Il me faut désormais apprendre une autre politesse et m'exprimer d'une autre façon, même avec tante Louise, même en chinois » (p. 22). Ce « même en chinois » en dit long sur l'ampleur du processus d'autoengendrement auquel Yuan doit consacrer son énergie. Dans un tel contexte, la maîtrise de la langue, en l'occurrence le français, devient son objectif prioritaire. Bien qu'il comprenne aussi l'anglais et qu'il constate la séduction qu'opère cette langue en Amérique, il s'acharne à obtenir de bonnes notes en français, négligeant même de sortir pour terminer ses devoirs et acquérir les connaissances de la langue de sa terre d'accueil. Yuan considère la compétence linguistique comme un code d'accès indispensable au savoir qu'il est venu chercher en Amérique.

De ce point de vue, Yuan intériorise les exigences du père qui l'avait convaincu que « c'est important la langue, non seulement pour les études mais aussi pour la vie quotidienne » (p. 26). C'est encore le père qui, non content d'exhorter son fils à connaître une nouvelle langue, l'enjoint même de faire l'impasse sur sa langue

d'origine : « Tu devrais pour le moment oublier ta langue maternelle et ne penser qu'en français » (p. 46). Tel est le diktat parental. Mais « pour le moment », les choses ne sont pas si simples et Yuan se dit partagé entre deux pays – et deux langues – comme un homme peut l'être « entre son amoureuse et sa mère » (p. 122). À cette différence près que les valeurs du père – et de la mère silencieuse –, qui s'opposent ici à celles de la fiancée, Sassa, sont de part et d'autre véhiculées par des protagonistes restés en Chine. D'où la nécessité de doubler le rôle de la fiancée par celui de Da Li, la séductrice aussi habile à manier le français qu'à s'adapter à certaines mœurs de la société occidentale.

Mais alors que pour Yuan lui-même les langues servent en quelque sorte de passeport vers de nouvelles vies, pour Sassa, elles ont comme fonction d'annuler l'identité de celui qui les connaît car « on parle plusieurs langues, moins pour s'enrichir que pour s'effacer » (p. 51). Cet effacement même, qui lui semble souhaitable dans son propre pays, lui paraît impossible dans un autre où elle dit craindre de devenir trop visible. Aussi le lecteur n'est-il pas surpris d'apprendre que les démarches de Sassa en vue d'obtenir l'autorisation de partir se soldent par un échec. Échec involontaire d'abord puis librement consenti.

Ainsi s'élabore, au fil des lettres, une tension narrative dont les modifications et enjeux sont métaphorisés par les langues représentées. La langue de l'autre est la langue-passeport qui permet aux protagonistes des *Lettres chinoises* d'affronter l'exil. Mais ce choix délibéré n'est pas sans conséquences. Yuan, nostalgique de sa langue d'origine, envoie à sa fiancée des poèmes en chinois. Poèmes que la fiancée, malade et se sentant trahie, reçoit avec une tristesse résignée. Comme Roxane dans *Les lettres persanes* de Montesquieu, qui écrit pour dire « je meurs », elle envoie à Yuan une dernière lettre dans laquelle elle prévoit sa fin prochaine : « Quand un amour est trop malade, on ne le transporte pas, afin d'éviter les complications. On attend tranquillement sa fin, on l'enterre dans son lieu de naissance et on inscrit des poèmes sur sa tombe, dans sa propre langue » (p. 162).

Dans les *Lettres chinoises*, la fascination de la langue de l'autre ne se conçoit pas sans son envers, le deuil de l'origine et la perte de sa propre langue. Travail d'effacement qui ne s'accomplit pas sans peine. Avec cet ouvrage, Chen met le lecteur en présence de l'extrême complexité de la question du métissage en décrivant un itinéraire aux implications tragiques. Les identités ne s'y additionnent pas mais s'y succèdent et s'annulent par soustraction. D'où l'image de la seconde naissance indissociable de l'abandon d'un corps antérieur et d'une langue devenue, au sens propre comme au figuré, *lettre morte*. Destiné explicitement à la société d'accueil par son lieu d'édition et par sa langue d'écriture, le roman peut se lire comme une figuration de l'exil dans et par la langue. Dans ses autres récits, la romancière revient de façon indirecte aux rapports complexes qui se nouent entre langues, cultures et identité. À propos d'*Immobile* (Chen, 1998), son dernier récit, Gilles Marcotte constate qu'« une partie de son charme vient de ce que derrière la langue française se fait entendre en sourdine une autre langue, qui serait peut-être la langue première, la chinoise. Une langue double, comme est double l'existence du personnage d'*Immobile* » (1998 : 140). Mais cette dualité même s'accompagne d'un déchirement lourd de conséquences.

Les parcours que je viens d'évoquer renvoient à la condition de l'écrivain dans ce qu'elle a de plus intime et de plus secret, à ce sentiment d'étrangeté que tout écrivain partage avec le migrant et auquel ce dernier, lorsqu'il se met à écrire, fournit un écho exacerbé ou amplifié. Mais ne nous y trompons pas. Ce qui ressort en dernière analyse de ces itinéraires, c'est davantage les différences que les similarités. Les personnages d'Ollivier s'accommodent assez bien de leur bilinguisme originel et trouvent dans cette mixité même les éléments d'un renouvellement de la parole. Quant à Micone, il a, plus que d'autres, insisté sur le danger d'aphasie et de *no man's langue* qui guette ceux dont l'insécurité linguistique est permanente, tout en poursuivant lui-même une recherche centrée sur l'exploration des possibles langagiers. Pour les personnages des *Lettres chinoises* de Chen, la langue apparaît comme un objet de

fascination et un passeport vers d'autres cultures, passeport qui, en donnant accès à de nouveaux mondes, oblige à renoncer à l'ancien.

Pour revenir à la notion de littérature mineure, on pourrait dire d'Ollivier et de Micone qu'ils travaillent la langue par exubérance et surdétermination, afin d'opérer ainsi diverses reterritorialisations. À cette différence près que, pour Micone, la reterritorialisation procède d'une situation vécue comme un manque alors que, pour Ollivier, elle est ressentie comme un trop-plein. Chez Chen par contre, la langue procède par sobriété, par économie, poussant la déterritorialisation jusqu'à ce que ne subsistent que des intensités. Un peu à la manière de Kafka dont on a dit qu'il faisait « vibrer le vocabulaire [allemand] en intensité » (Deleuze et Guattari, 1975 : 35). Autant de manières de travailler la langue française par le passage d'autres langues et de s'en approprier tout l'espace symbolique, ou encore, pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari, de pratiquer un usage mineur d'une langue majeure, étant entendu que seul le mineur peut renouveler et révolutionner le majeur. Ou de façon moins connotée, de détourner ou détourner la langue. Autant de façons de n'être pas « chez soi » dans la langue, d'en dévoiler l'altérité et, ce faisant, de la considérer comme une frontière poreuse et un lieu de passages et d'échanges.

Il ressort de l'ensemble de ces analyses que l'écrivain, de quel que lieu qu'il provienne, reste toujours cet « étranger professionnel » qu'a bien nommé Khatibi ou ce migrant de l'intérieur que décrit Jacques Godbout. En ce sens, les écrivains dont le parcours passe par d'autres langues que la langue choisie pour l'écriture sont des antennes paraboliques douées d'une capacité décuplée de problématiser leur propre situation langagière et d'accomplir ce que tout écrivain cherche à devenir, soit « le nomade, l'immigré et le tzigane de sa propre langue » (Deleuze et Guattari, 1975 : 35).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CHEN, Ying ([1992] 1996), *La mémoire de l'eau*, Arles, Actes Sud. (Coll. « Babel ».)
- CHEN, Ying (1993), *Lettres chinoises*, Montréal, Leméac.
- CHEN, Ying (1998), *Immobile*, Montréal, Boréal.
- D'ALFONSO, Antonio (1986), *The Other Shore*, Montréal, Guernica.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1996), *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée.
- GAUVIN, Lise (1997), *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala.
- GAUVIN, Lise (2000), *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal.
- GLISSANT, Édouard ([1995] 1996), « L'imaginaire des langues », entretien avec Lise GAUVIN, dans Édouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.
- LÉVESQUE, Solange (1984), « Traduire, c'est émigrer », entretien avec Marco MICONE, *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 70, p. 17-30.
- MARCOTTE, Gilles (1998), *L'Actualité*, 15 novembre, p. 140.
- MICONE, Marco (1982), *Gens du silence*, Montréal, Québec/Amérique.
- MICONE, Marco (1984), *Addolorata*, Montréal, Guernica.
- MICONE, Marco (1985), « La parole immigrée », dans Fulvio CACCIA, *Sous le signe du Phénix*, Montréal, Guernica, p. 260-272.
- MICONE, Marco (1988), *Déjà l'agonie*, Montréal, L'Hexagone.
- MICONE, Marco (1989a), « Babel », *Vice Versa*, n° 26 (mai).
- MICONE, Marco (1989b), « Speak What », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 50, p. 83-85.
- MICONE, Marco (1992), *Le figuier enchanté*, Montréal, Boréal.
- MICONE, Marco (1996), *Trilogia*, Montréal, VLB Éditeur.
- OLLIVIER, Émile (1977), *Paysage de l'aveugle*, Montréal, Pierre Tisseyre.

ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

- OLLIVIER, Émile (1983a), *Mère-solitude*, Paris, Albin Michel.
- OLLIVIER, Émile (1983b), *Le Devoir*, 5 novembre.
- OLLIVIER, Émile (1986a), « Assumer une certaine polyvalence », dans Jean JONASSAINT, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Paris/Montréal, Arcantère/Presses de l'Université de Montréal, p. 78-94.
- OLLIVIER, Émile (1986b), *La discorde aux cent voix*, Paris, Albin Michel.
- OLLIVIER, Émile (1991), *Passages*, Montréal, L'Hexagone.
- OLLIVIER, Émile (1995a), *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel.
- OLLIVIER, Émile (1995b), « Le mythe du possible retour », *Le Devoir*, 30 septembre.
- OLLIVIER, Émile (1997), « Et vogue le navire », *Voir*, 2 octobre.
- ROYER, Jean (1991), « Émile Ollivier », dans Jean ROYER, *Romanciers québécois*, Montréal, Typo, p. 242-248.
- SOULIÉ, Jean-Paul (1983), « Entrevue », *La Presse*, 10 décembre, p. E-4.

CHANGEMENT DE LANGUE ET POLYPHONIE ROMANESQUE

LE CAS DE NANCY HUSTON

Anne-Rosine Delbart

Université libre de Bruxelles

Dans le très large éventail des écrivains que j'appelle pour mon compte les « exilés du langage »¹, la personnalité, les thèmes et l'écriture de Nancy Huston lui mériteraient une place à l'intérieur de chacun des trois volets détaillant la problématique d'ensemble du présent ouvrage, qu'il s'agisse (1) du changement de langue, (2) des langues en transparence ou (3) de l'alternance des langues et du bilinguisme littéraire.

Voilà qui demande une brève explication.

1. Il y a quelques années maintenant que j'effectue à l'Université libre de Bruxelles des recherches visant à établir la typologie des auteurs de langue maternelle non française qui, depuis la fin de la Première Guerre mondiale jusqu'à nos jours, ont choisi, à un moment donné de leur existence, et pour toutes sortes de raisons intellectuelles ou affectives, de s'exprimer provisoirement ou définitivement en français. Mon travail voudrait répondre aux questions : où, pourquoi, quand et comment s'est effectué ce virage capital ? Me croira-t-on si je dis que j'étais loin de prévoir, en me lançant dans l'aventure, la richesse et la complexité des données qu'il m'appartient à présent de traiter ?

LE CHANGEMENT DE LANGUE

Canadienne de langue anglaise, née à Calgary en Alberta, Huston a fait le choix du français pour écrire son œuvre alors que non seulement le français n'est pas sa langue maternelle, mais qu'elle n'a jamais été, enfant, en contact avec lui. Quittant le Canada anglophone, ses parents se sont installés aux États-Unis, à Boston exactement, puis, après leur divorce, le père a épousé une Allemande, et c'est l'allemand qui a été la première langue étrangère apprise par la jeune Nancy. Elle s'en ouvre dans ses *Lettres parisiennes* ([1986] 1999), un échange épistolaire de réflexions sur l'exil avec l'Algérienne Leïla Sebbar, et sans conteste un livre important (comme d'ailleurs le récent *Nord perdu* (1999a), où l'auteure explicite son rapport aux langues, et dont je reparlerai).

Pendant que le divorce se déroulait au Canada, cette Allemande qui allait devenir ma deuxième mère m'a emmenée, avec ma sœur cadette, en Allemagne. Expérience décisive pour moi, car c'est là que j'ai appris ma première langue étrangère – le vertige de sentir deux idiomes se côtoyer dans ma tête ; et c'est là que j'ai trouvé la foi (LP, 56)².

Retournée aux États-Unis, Huston effectue un cursus scolaire et universitaire normal. L'obtention d'une bourse d'études postuniversitaires l'amène ensuite en France. Un autre passage des *Lettres parisiennes* témoigne de la concomitance temporelle entre l'acquisition du français et la « venue à l'écriture », la première démarche conditionnant même la seconde.

Vivre à l'étranger m'a permis d'avoir, vis-à-vis du pays d'origine et du pays d'adoption, un petit recul critique : je les perçois l'un et l'autre comme des cultures. La même

2. Liste des abréviations des œuvres citées plus d'une fois : *Lettres parisiennes* : LP ; *Les variations Goldberg* : VG ; *La virevolte* : V ; *Trois fois septembre* : TFS ; *Nord perdu* : NP ; *Prodige* : P ; *Cantique des plaines* : CP.

chose vaut pour la langue : ce n'est qu'à partir du moment où plus rien n'allait de soi – ni le vocabulaire, ni la syntaxe, ni surtout le style –, à partir du moment où était aboli le faux naturel de la langue maternelle, que j'ai trouvé des choses à dire. Ma « venue à l'écriture » est intrinsèquement liée à la langue française. Non pas que je la trouve plus belle ni plus expressive que la langue anglaise, mais étrangère, elle est suffisamment étrange pour stimuler ma curiosité (LP, 15-16).

LES LANGUES EN TRANSPARENCE

Chez Huston, l'anglais ne laisse pas de faire entendre sa voix « en transparence » sous le français, par l'intermédiaire, notamment, de diverses références culturelles.

Les noms des personnages d'abord : Liliane et Kenneth Kulainn des *Variations Goldberg* ([1981] 1994), Selena Twick de *Trois fois septembre* ([1989] 1999), Paddon et Paula du *Cantique des plaines* (1993)... La Nadia d'*Instruments des ténèbres* se fait appeler Nada parce qu'il lui est devenu clair que « le I [...] n'existait pas » (Huston, 1996 : 13). La réflexion montre qu'il ne saurait s'agir du phonème [i] du français mais plutôt du sémantème I, « je » de l'anglais, dont la suppression, par un nouveau jeu linguistique, aboutit au *nada*, « rien » de l'espagnol.

Relevons incidemment le cadre ou certains décors de l'action : Boston dans *Trois fois septembre*, Lake House et Perry Street dans *Instruments des ténèbres*. Plus remarquable, il arrive que des noms communs et des adjectifs anglais soient intégrés à des phrases françaises, en général munis de l'italique qui les isole, mais pas toujours (voir l'extrait ci-dessous de *Trois fois septembre*) :

Et j'aurai [...] le privilège de sauter comme un jack-in-the-box chaque fois qu'elle hoche la tête (VG, 26).

Que diriez-vous d'un petit high and low ? (V, 133).

les crottes de chiens et les épluchures d'orange et les canettes de bière par terre font une impression encore

plus sinistre quand on est défoncé que quand on est straight (TFS, 38).

La chanson anglaise ou américaine est plusieurs fois présente : « Hit the road, Jack, and don't you come back no more no more... » dans *Cantique des plaines* (p. 10), pourvu d'une épigraphe empruntée à John Lennon et Paul McCartney : « No one you can save that can't be saved ». *Trois fois septembre* fait allusion à la mélodie *Rocky Raccoon* des Beatles (p. 35) et à l'album *New Morning* de Bob Dylan (p. 190).

Les variations Goldberg allaient jusqu'à offrir des glissements du français à l'anglais et de longues séquences en anglais sans la moindre traduction : « Cette maison était un de mes lieux avant, un de mes havres. Plus maintenant. *Lili how can you betray me like this ? I thought you understood.* Nous en avons parlé si souvent, tu ne te rappelles pas ? » (VG, 97).

L'auteure s'y amuse encore à faire prendre à ses personnages la prononciation anglaise de noms français :

C'est ça tes amis maintenant : les burjoys ? Avant que je ne parle le français j'aimais bien ce mot burjoys ; on jouait avec mon frère à prononcer les mots français les plus sophistiqués avec un accent anglais épouvantable : « You're looking awfully svelt and deboner today, ma chair » (VG, 98).

Cette acribie se double çà et là de vrais scrupules de traducteur :

Solange hésita.

« Nutmeg, nutmeg », marmonna-t-elle, comment dit-on « nutmeg » ?

Renée n'en avait pas la moindre idée, mais Solange finit par trouver :

— Ah oui ! De la muscade (TFS, 39).

Plus loin :

- *Tiens ! comment dit-on « atomes crochus » en anglais ? demanda Renée. Ça fait des années que j'en cherche l'équivalent.*
- *Enfin elle a dit « love lost » ; il n'y a pas d'amour perdu entre lui et Rémy.*
- *Ce n'est pas la même chose !*
- *Bon, d'accord. J'ai choisi la litote (TFS, 80).*

L'ALTERNANCE DES LANGUES ET LE BILINGUISME LITTÉRAIRE

Huston avoue avoir écrit primitivement en anglais, avant de les traduire, différents morceaux de *La virevolte* (1994) et d'*Instruments des ténèbres* (1996). En outre, son *Cantique des plaines*, pour lequel elle a obtenu au Canada, en 1993, l'important Prix du Gouverneur général, n'était que la version française d'un roman écrit en anglais. Il s'agit d'un retour à la langue source après une production exclusivement française jusque-là, dont l'écrivain se justifie comme la réalisation d'un désir d'émancipation théorique :

J'étais assoiffée d'innocence théorique ; j'avais envie de faire des phrases libres et dépenaillées, d'explorer tous les registres de l'émotion y compris, pourquoi pas, le pathétique, de raconter des histoires au premier degré, avec ferveur, en y croyant, sans redouter les commentaires narquois des barthésiens et autres pérequiens (NP, 50).

L'attribution du plus prestigieux prix littéraire de langue française à ce qui n'était qu'une traduction alimenta toutefois les controverses. La polémique anima les journaux de l'automne 1993 à Montréal. Pourquoi ne pas avoir retenu l'ouvrage de Huston pour le prix de la meilleure traduction de l'anglais vers le français ? Pouvait-on accorder à l'ouvrage primé le statut d'originalité que l'on est en droit d'attendre d'une œuvre couronnée ? « Autrement, l'on fera savoir officiellement aux écrivains qu'il faut se traduire pour être primé, que créer, c'est ici traduire » (Jacques Allard, dans *Le Devoir* du 4 décembre 1993, cité par Simon, 1994 : 48).

Comme le précise Sherry Simon, « les enjeux de la polémique autour de Nancy Huston ont d'abord été purement institutionnels » : « Il s'agissait de sauvegarder la spécificité – que l'on croyait menacée – d'un prix prestigieux et d'éviter un glissement inopiné vers une confusion catégorielle ayant pour conséquence la paralysie des opérations » (1994 : 50). Outre le problème institutionnel, un problème identitaire est sous-jacent. Huston est-elle une écrivain de langue française, langue dans laquelle elle a tout publié jusqu'au *Cantique des plaines*, ou bien une écrivain de langue anglaise ? Pour Jean Royer, le retour à l'anglais est la preuve que l'identité foncière de Huston est anglaise. « Ce revirement nous montre bien qu'un écrivain appartient à sa langue et que la langue de Nancy Huston reste l'anglais, du moins pour ce livre... » (Jean Royer, dans *Le Devoir* du 7 décembre 1993, cité par Simon, 1994 : 49-50). La restriction finale a indiscutablement son poids dans la polémique autour du *Cantique des plaines*, mais jette la suspicion sur la déclaration préalable qu'un écrivain appartiendrait de manière indissociable à sa langue maternelle.

Du débat, c'est cet aspect identitaire que Huston a surtout retenu, parce que, bien sûr, il est au cœur de ses propres préoccupations d'écrivain bilingue :

Je suis seule. Je n'ai pas fait exprès d'être seule à ce point, je n'aime pas l'individualisme exacerbé. Seule, à ma connaissance, à être écrivaine canadienne et française mais non pas canadienne-française. Au Québec, justement, on ne sait que faire de moi ; j'y ai des amis mais aussi des ennemis (depuis l'année dernière quand j'ai gagné le grand prix du roman canadien francophone), des détracteurs, qui me traitent d'« Albertaine défroquée », d'« anglophone récalcitrante » et d'« anomalie territoriale ». Cela ressemblerait presque à de la persécution politique... seulement, comme elle s'est produite après coup plutôt qu'avant coup, je ne puis guère la blâmer de la bizarrerie de mon état (Huston, 1995 : 232).

Le statut ambigu des écrivains bilingues rend assurément très délicat leur attachement à l'une ou l'autre des littératures qu'ils illustrent. À l'inverse de la position de Royer, on pourrait en effet soutenir que, déterritorialisée, puisque établie en France depuis les années 1970 et écrivain en langue française, Huston apparaît désormais comme une écrivain française quoi qu'elle fasse et, même s'il lui arrive d'écrire en anglais, l'original semblera toujours le texte français.

Le commun dénominateur de ces trois aspects de l'écriture en langue étrangère, la constante dominant à la fois les changements de langue, les langues en transparence, l'alternance des langues et le bilinguisme littéraire, pourrait bien être ce « style polyphonique » dont parle à un autre propos Dominique Combe :

Le rêve d'une francophonie réconciliatrice « post-babélieuse » s'incarne non pas dans une langue de synthèse, langue parfaite, comme un esperanto littéraire, mais dans le concert, au sein de l'œuvre, de voix multiples – dans un « style » polyphonique, où la langue natale interagit avec le français (Combe, 1995 : 137).

Justement, Huston publie, en 1999, *Prodige*, et lui donne le sous-titre de *Polyphonie*. Belle occasion de s'interroger sur le mot, sa signification théorique et son sens effectif dans le récit et, au delà, dans l'œuvre entier de Huston, puisque *Les variations Goldberg*, sous-titré *Romance*, ou *Instruments des ténèbres*, plus classiquement dénommé *Roman*, exploitaient déjà le registre des voix narratives multiples. À un stade ultérieur, il serait passionnant d'examiner l'éventuelle récurrence d'une telle structuration romanesque au sein des productions de tous les « exilés du langage »³.

3. Dans ma thèse en cours, qui alterne l'étude externe et l'étude interne des œuvres (la diégèse, la thématique, les techniques narratives...), il m'a semblé découvrir un certain nombre de *leitmotive* confinant parfois à la hantise. La polyphonie n'en est qu'un, mais parmi les plus frappants.



Le substantif *polyphonie* et les adjectifs dérivés *polyphonique* et *polyphoniste* appartiennent originellement au vocabulaire musical. *Littré* définit la polyphonie comme « une combinaison [...] de plusieurs voix, de plusieurs instruments » et produit à l'appui une citation du compositeur et musicologue belge Auguste Gevaert dans le numéro du 1^{er} mai 1875 de la *Revue critique* :

Pour quiconque aura appris à sentir la beauté vraiment musicale de ces chants [le Te Deum et autres chants de l'Église], l'art qui a présidé à leur construction mélodique, le problème de la valeur esthétique des compositions antiques sera résolu ; mais il restera obscur et incompréhensible pour ceux à qui la polyphonie et l'instrumentation paraissent des conditions indispensables d'un art sérieux.

C'est, semble-t-il, Mikhaïl Bakhtine qui, le premier, vers la fin des années 1920 et le début des années 1930, transplanta le concept en littérature, mais sous l'appellation de *dialogisme*, un principe lui servant à opposer la forme romanesque moderne – dite « dialogique » – aux genres « monologiques » que seraient par exemple l'épopée et la poésie.

Le théoricien russe n'a été traduit en français qu'en 1977. Ses idées alimentent dès ce moment la critique littéraire (Todorov, 1981) et la linguistique de l'énonciation (Ducrot, 1984), qui préférèrent toutefois à *dialogisme* l'étiquette de *polyphonie*, comprise comme une pluralité de voix énonciatives, la « théâtralisation de la parole » (Bergez, 1990 : 184) ou la « représentation théâtrale du dire » (Rosier, 1999 : 116)⁴.

Revenons à Huston.

4. À noter que le vocable ne figurait toujours pas dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* de Ducrot et Todorov (1972).

Par son sous-titre *Polyphonie*, le roman *Prodige* propose donc explicitement un *concert de voix* dont un *deus ex machina* (l'auteur) générerait les interventions à la manière d'un chef d'orchestre désignant les instrumentistes ou, si l'on reprend la précédente image théâtrale, d'un metteur en scène réglant les entrées et les sorties des acteurs.

Il convient à ce stade d'écarter les interprétations minimalistes qui attribueraient simplement le mot *polyphonie* à des réminiscences de lettrée (Huston a suivi à Paris les séminaires de Roland Barthes) ou à l'influence de Tzvetan Todorov (dans la vie, soit dit par parenthèse, le mari de Huston). Si rien n'empêche expressément, pour faire bonne mesure et compléter le puzzle, d'invoquer les souvenirs de l'érudite, ils ne pourraient jamais constituer qu'un motif supplémentaire de séduction. La mise en exergue de *polyphonie* annonce au contraire, au même titre que les dénominations génériques traditionnelles (roman, comédie, etc.), une authentique option formelle et structurelle. Simultanément, l'acception primitive de *polyphonie* recrée d'une part, à l'ombre tutélaire de Guillaume de Machaut (mort en 1377) et des messes polyphoniques des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles, l'union sacralisée de la musique et de la poésie⁵ ; d'autre part, elle replonge *Prodige* dans l'ambiance musicale du tout premier roman de Huston.

Les variations Goldberg, au sous-titre moins novateur – quoi que emprunté lui aussi au lexique musical – de *Romance*, préfigurerait en effet la démarche de *Prodige*. Les voix narratives et la musique guident la lecture, comme elles l'ont probablement fait de l'écriture.

Le livre s'inscrit dans la durée du concert que Liliane Kulainn, traductrice de profession et musicienne amateur, donne en l'honneur de quelques invités. Chacun des chapitres correspond à une nouvelle variation et présente les pensées d'un nouveau personnage. Le texte que découvre le lecteur reproduit la succession des discours intérieurs que se tiennent les auditeurs et la claveciniste

5. Selon Cerquiglini-Toulet (1999), le *Voir dit* de Machaut serait même la première œuvre littéraire « polyphonique ».

elle-même pendant l'exécution de la pièce de Bach. Trente variations, trente auditeurs, trente impressions embrassées par les deux arias qui reflètent au début et à la fin les sentiments et les émotions de Kulainn. On s'en avise, une composition littéraire extrêmement complexe, préméditée et raffinée, supposant des contraintes que la romancière juge *a posteriori* « excessives » :

Quant à la fiction, c'est un monde d'une liberté si absolue que c'en est terrifiant, et inventer soi-même des lois pour réduire cette liberté est une activité vertigineuse. Pour écrire Les variations Goldberg, afin de ne pas nager dans l'arbitraire, j'ai dû me créer des contraintes formelles considérables – et que je vois rétrospectivement comme excessives (LP, 144).

Dans *Nord perdu*, Huston revient sur le contexte de cette première réalisation romanesque, consciente de sa trop grande perméabilité d'alors à l'intellectualisme d'un Roland Barthes ou d'un Georges Perec et de leurs sectateurs :

Ce n'est pas un hasard si j'ai sauté le pas en 1980 : osant la fiction, enfin, quelques mois à peine après la mort de Roland Barthes. Mais c'était encore une fiction avertie, « intelligente », pas dupe n'est-ce pas, une fiction qui décourageait toute croyance naïve en son intrigue et ses personnages... Sans doute est-ce une des raisons pour lesquelles j'ai décidé, une dizaine d'années plus tard, de retourner à la langue anglaise (NP, 50).

Prodige suscite pourtant des contraintes analogues, tout en les assouplissant du fait que le nombre de personnages est réduit et que l'initiative de leur apparition et de leurs interventions n'est plus réglée par un prédécoupage musical mais laissée aux mots. La construction narrative, dont l'agencement subtil se découvre à la fin du livre, dépend exclusivement de l'écrivain et de sa liberté imaginative.

Je résume l'intrigue. Lara, pianiste et professeure de piano, accouche prématurément. Elle « perd les eaux » au beau milieu d'une leçon qu'elle donne à son élève Alexis. L'enfant, une petite Maya de cinq mois et demi, balance entre la vie et la mort. La mère va accompagner sa lutte en lui racontant une histoire qui se révélera celle de son avenir, où l'on croise la grand-mère russe, Sofia, le père de Maya, Robert, séparé de sa femme après la naissance du bébé, le voisin veuf, Lucien, un ancien professeur de faculté reconverti dans la peinture de vitraux, et son neveu Benjamin, passionné d'insectes.

Le singulier du titre *Prodige* se multiplie chemin faisant en autant de pluriels polysémiques. *Prodige* et *prodiges* : miracle de la vie un moment menacée et en fin de compte victorieuse ; miracle du génie musical de Maya (elle deviendra une pianiste exceptionnelle) ; miracle de l'art devançant le réel et le créant (la mère projette en paroles l'avenir de la chétive Maya et, du coup – « quand dire, c'est faire »⁶ –, le détermine).

Le titre est pourtant loin d'épuiser les ressources polyphoniques du livre. Progressivement, Huston ouvre d'autres pistes. Les épigraphes, empruntées à Nietzsche (« Sans la musique, la vie serait une erreur ») et à Sviatoslav Richter (« Je ne me plais pas. Oui »), attribuent en chiasme le propos musical au philosophe et le discours sur l'identité au musicien. Elles balisent surtout deux itinéraires de lecture.

Primo, la musique est omniprésente dans le roman. Trois générations de femmes, trois pianistes professionnelles, vivent, à la lettre, « en harmonie » : la grand-mère Sofia, la mère Lara et Maya, l'enfant prodige.

Secundo, il y a une faille à ce bonheur. Lara, vérifiant la phrase terrible, ne « se plaît pas ». Elle pâtit de l'écart irréductible entre ce qu'elle est et ce qu'elle aurait voulu être ou ce qu'on attendait qu'elle fût. Dans le cœur de la mère, des sentiments contradictoires se bousculent et se combattent au point de déchirer sa raison. Elle aime sa fille, sollicite son talent, et, en même temps, elle souffre

6. Voir Austin (1970).

d'être moins bonne musicienne qu'elle : « Mon ange, tu domines – regarde, tu conquiers cet instrument qui m'a toujours dominée, c'est ton instrument, il se met à ton service » (P, 60). Et encore : « Babouchka te vouera un culte, ma petite Maya. Tu seras tout ce qu'elle avait voulu que je sois, ce que je n'ai pas réussi à être. Sa fille l'a déçue mais sa vnoutchenka compensera, rachètera... » (P, 67). Très significatif aussi le comportement de Lara vis-à-vis de Lucien, le voisin avec qui Maya et elle ont lié amitié. Quand il loue les qualités de sa fille, Lara lui demande brusquement si elle peut l'embrasser (P, 86) : manifestation de reconnaissance et besoin de reconnaissance, quête d'affection ; elle veut exister aux yeux d'autrui, elle qui pourtant a doublement donné la vie, en mère et en démiurge.

La crise psychologique de Lara aura des prolongements physiques. La jeune femme perd la voix. Désormais muette, incapable d'intervenir dans le récit, elle prive le concert romanesque de son instrument majeur, ôte au livre son orchestrateur, mais l'art, en compensation, fait place à la vie et Maya, quittant l'hôpital, est sauvée : « Je vous félicite, madame Mestral. Vous pouvez ramener votre bébé à la maison en toute confiance » (P, 171).

De multiples conséquences découlent encore du parti pris polyphonique. Je les énumère : au premier chef, l'isolement des protagonistes. Ici, les individus ne communiquent pas. Chacun s'exprime « à part » (comme au théâtre : l'acteur face au public, dos tourné aux comparses), vit dans sa sphère à la manière du bébé en couveuse dont on ignore s'il réussira un jour à franchir la frontière du monde des vivants. Une façon en apparence contradictoire, mais à la réflexion complémentaire, d'accuser l'impossibilité du contact : les êtres mutuellement cloisonnés fusionnent au regard de l'extérieur, telles Lara et Maya, hybridées en Lara-et-Maya devant Robert, le mari, réduit à ne les approcher qu'en bloc.

Notre séparation est une douleur qui me poursuit toute la semaine, pour s'apaiser chaque week-end quand je serre Lara et Maya dans mes bras... Je les aime, mais c'est elles ensemble que j'aime, Lara-et-Maya en un seul mot, dans cette mystérieuse symbiose née de la chambre blanche, et qui m'exclut (P, 51).

La « symbiose » mère-fille culmine dans le mélange des sujets grammaticaux de deuxième et de première personnes (prenant somme toute à rebours les « anacoluthes » d'Albertine, chez Marcel Proust, qui sautait, avec le vain espoir de désamorcer la jalousie de Marcel, de « je » à « elle »). « Tu sais, Maya, quand tu étais petite, Maya, Maya, quand tu étais petite, enfin je veux dire quand j'étais petite n'est-ce pas [...] » (P, 36).

Le découpage romanesque matérialise et accentue si possible l'impression de fragmentation en juxtaposant une série d'instantanés, d'émotions fugitives, vite allumées, vite éteintes. La multiplication des blancs typographiques renforce sur le plan visuel l'incommunicabilité ambiante.

Prodige se recompose d'une enfilade de scènes vécues et rapportées par des personnages tissant chacun pour soi la trame collective. La voix provisoirement dominante éveille des voix étrangères en écho. Les seuls dialogues du livre surgissent de la narration, les énoncés primaires suscitent des énonciateurs secondaires, et ces énonciateurs des énoncés tertiaires, en un jeu troublant de miroirs et de reflets. « Fragments de discours » (Barthes), amoureux ou non, multiplication des perspectives, basculements incessants du metteur en scène aux mis en scène, explosion polyphonique de la parole manipulante et de la parole manipulée...

L'extrait suivant, au cours duquel Benjamin relate, en y intercalant des commentaires personnels, la conversation de son oncle et de Maya (« la libellule ») autour des illustrations de vitraux dont Lucien est devenu un spécialiste, constitue un bon échantillon du procédé de mise en abyme des discours, entremêlant en guise de fragiles repères les guillemets et les tirets :

Fier comme coq en pâte, l'oncle Lucien : une église lui a passé une commande pour trois vitraux. Il commence par de simples croquis sur papier, puis enchaîne avec une maquette à l'échelle, colorée à l'aquarelle. La libellule ne décolle pas de son atelier. Complètement fascinée par ses dessins.

« — Lui, là, pourquoi il est plié en deux comme ça ?

— *Lui c'est saint Séraphin, au départ c'était un grand jeune homme beau et fort. Il vivait dans la forêt, passait ses journées à abattre et à débiter les arbres, et dormait deux heures par nuit agenouillé sur une pierre. L'été il travaillait dans les marais, exprès pour que les moustiques le piquent.*

— *Ça s'appelle maso, ça, non ? »*

Lucien se marre.

« De nos jours on dirait peut-être ça comme ça, mais Séraphin avait envie d'imiter Jésus, donc de souffrir autant que lui. Un jour, des bandits sont venus dans la forêt pour le voler. Et comme, dans son imitation du Christ, Séraphin refusait de résister aux méchants, il leur a donné son seul bien, à savoir... sa cognée.

— *Ah c'est génial ! alors ils l'ont tapé avec ?*

— *Exactement[...] » (P, 79-80).*

Ailleurs, c'est Maya qui reprend à son compte les propres paroles de sa mère jadis penchée sur la couveuse où elle végétait et que le lecteur, lui, a pu lire antérieurement. L'italique remplit son rôle habituel de mise en alerte :

Tu m'as appris tout ce que je sais et tout ce que je ne sais pas au sujet de la musique, les quatre-vingt-huit notes du clavier et puis les cent vingt millions de constellations dans l'univers, chaque note une étoile et toi aussi, étoile, ma petite étoile, j'ai besoin de toi, ma mamotchka (P, 166).

Nancy Huston instaure la polyphonie en genre romanesque de plein exercice par métissage du roman et du théâtre, celui-là apportant sa linéarité narrative, celui-ci diversifiant les sources énonciatives, et l'ensemble bénéficiant de ce qui manquait aux deux composantes. Peut-être son signalement essentiel tient-il, ainsi que le suggérait *La pensée fragmentée* de Ralph Heyndels (1985), à l'éclatement du moi, magistralement symbolisé dans *Prodige* par l'enfantement – l'unité primitive se dédouble –, qui

compense une gestation écourtée et l'expulsion prématurée hors de l'utérus protecteur grâce à l'offrande de la créativité artistique.

*
* * *

L'univers fragmenté de *Prodige* répercute la fin brusquée et brutale de l'union mère-enfant et la frustration consécutive, en l'occurrence, de Lara, coupable de n'avoir pas su protéger sa fille jusqu'au terme de la grossesse⁷. Du particulier au général, on s'aperçoit rétrospectivement que la fragmentation du récit livre une clé – j'oserais presque écrire « la » clé – des romans de Huston. L'auteure en personne en aurait eu le pressentiment dès *Les variations Goldberg*, quand elle fait dire à l'un de ses personnages (une élève de Liliane Kulainn) :

Et je sais aussi pourquoi le choix des Variations : parce qu'elle-même est comme ça. En fragments. Ses poèmes aussi. Elle n'a jamais écrit que des poèmes. Elle m'a dit une fois qu'elle aurait voulu écrire un livre et je m'en suis étonnée. Mais c'était un livre qui aurait eu du blanc, partout où elle aurait hésité avant d'écrire. Si par exemple il lui fallait dix secondes pour écrire une ligne, alors une minute d'hésitation vaudrait six lignes de blanc. Ainsi de suite. Des pages entières seraient blanches, et comme ça les lecteurs verraient que l'inspiration de l'écrivain ne coulait jamais de source. En plus, ils pourraient écrire eux-mêmes dans les blancs tout ce qu'ils voudraient, à partir des mots qui précédaient ou à partir d'autre chose (VG, 45).

Le « blanc », espace du doute, souvenir visible des hésitations de l'écriture...

7. *Histoire d'Omay* (Huston, 1985) se servait semblablement d'une structure fragmentaire et kaléidoscopique afin de rendre les tourments psychiques de l'héroïne.

Parfois, des mots puisés à une source extérieure interrompent le fil de la narration et cousent ensemble les morceaux d'une espèce de rhapsodie. Il en va ainsi dans *Cantique des plaines* (Paula offre à son grand-père Paddon le « patchwork » de ses mots tressés aux siens) : « Tu m'as laissé tes mots, et je les couds ensemble en un patchwork dont je voudrais qu'il te serve de linceul » (*CP*, 243) ou dans *Trois fois septembre* (Solange lit à voix haute des pages du journal de Selena Twick et bute sur des problèmes de traduction)⁸.

Si l'on élargit à nouveau la perspective, de Huston à sa famille intellectuelle d'« exilés du langage », il semble que ces incessantes solutions de continuité procurent en leurs multiples avatars une grille de lecture des plus éclairantes.

Considérons par exemple, pour faire court, la gamme des allusions intertextuelles, l'auteure passant le témoin à un énonciateur-relais. Les textes de Samuel Beckett en regorgent. Son livre *Comment c'est* se présente d'ailleurs de lui-même comme une longue citation. Soit encore le dialogue avec un interlocuteur muet, *ipso facto* retransformé en monologue. Le procédé relie les romans d'Andreï Makine d'avant et d'après le *Testament français* qui lui valut la notoriété : *Confession d'un porte-drapeau déchu* (1992), *Au temps du fleuve Amour* (1994) et *Requiem pour l'Est* (2000).

Le journal et l'aphorisme ne seraient-ils pas deux manifestations privilégiées du genre fragmentaire ? On pense bien entendu à Julien Green et à Émile Michel Cioran. Au moins le dialogue théâtral tel que l'exercent Arthur Adamov, Eugène Ionesco ou Beckett se prête-t-il idéalement aux ruptures logiques et à un arbitraire rompant la chaîne déterministe des causes et des effets. C'est ce qu'ont souligné tant Emmanuel Jacquart que Dina Sherzer en arguant d'« à-coups » et de « tableaux indépendants les uns des autres » :

*À l'évolution fondée sur le principe de cause à effet,
Beckett comme Adamov et Ionesco substitue l'absence de*

8. Combe assimile la traduction à une forme de polyphonie « dans la mesure où elle tente de faire entrer le signifié et, autant que faire se peut, le signifiant étranger, dans le moule de la langue française » (1995 : 145).

causalité. Nous avons affaire à une progression en apparence arbitraire, amputée de ses sources et de son développement. Elle procède donc par à-coups (Jacquart, 1974 : 160).

Le narrateur utilise donc un certain nombre de techniques (disjonctions, asyndètes, non-élaboration, contradictions, dilatations) qui ont pour résultat la dislocation du récit. Raconter ne consiste pas à relater des faits en vue de produire une histoire. Raconter consiste à parler de sa propre situation au moment même où l'on écrit (récit-présent), à juxtaposer différents tableaux indépendants les uns des autres (récit-passé), dans lesquels sont placées des scènes qui ne sont là que parce qu'elles viennent à l'esprit du narrateur (récit-passé antérieur), et raconter consiste aussi à saboter la présentation du récit, en donnant peu d'indices et d'informants, en faisant des dilatations, et surtout en introduisant des contradictions (Sherzer, 1976 : 35).

Constat identique sous la plume de Brian T. Fitch. Il relève dans la *Trilogie* la « structuration ou stratification obtenue par un effet de découpage » (1977 : 24) et ajoute que « la syntaxe semble avoir été elle-même l'objet d'un découpage puisqu'elle se présente sous la forme de bribes de phrases hachées, sans queue ni tête. On dirait que le langage a subi un acte de décomposition délibéré. Les phrases trébuchent sur elles-mêmes » (p. 24). Henri Béhar ne dit pas autre chose, réunissant par ce biais, et à l'enseigne de l'« ellipse », le trio Beckett-Ionesco-Adamov :

L'ellipse est constante chez Adamov, même dans ses pièces de la seconde époque. Encore pourrait-on reconstituer les parcours des personnages dans Le ping-pong et Paolo Paoli. Mais chez Beckett, l'action est absolument discontinue, c'est-à-dire qu'à moins d'arbitraire, l'esprit ne peut jeter aucun pont entre les différentes séquences qui lui sont soumises. Les silences entre les répliques

marquent une césure profonde, une impossibilité de s'exprimer plus avant, et n'impliquent pas qu'on y supplée (Béhar, 1988 : 21-22).

Béhar étend son analyse au théâtre de Tristan Tzara, vu comme un défilé d'« exercices d'incohérence », où « le texte est découpé en répliques arbitrairement réparties », où « le dialogue est constitué d'une juxtaposition de phrases n'ayant aucun lien apparent » :

Chacun suit sa propre pensée, intègre dans sa réplique les mots, les idées suggérées par l'autre, mais en tout état de cause, nous n'avons pas deux discours continus qui s'interpénètrent (p. 53).

Nous pouvons conclure.

*
* *
*

On a vu se multiplier tout au long de la présente étude des expressions et un vocabulaire ramenant invariablement à l'idée centrale de *fragmentation* : « à-coups », « absence de causalité », « juxtaposition de phrases sans lien apparent », « découpage », « phrases hachées », « action discontinue », « ellipse », « exercices d'incohérence », etc.

Reste une énigme. Pourquoi les auteurs ayant accompli la démarche de quitter leur langue maternelle arrivent-ils à prendre plus de libertés envers la tradition littéraire du pays d'accueil, et cela indépendamment de leur pays d'origine ?

Huston s'interroge à ce sujet dans *Nord perdu* et hasarde une réponse. Cette faculté naîtrait selon elle d'une capacité supérieure d'attention à la langue acquise :

L'acquisition d'une deuxième langue annule le caractère naturel de la langue d'origine – et à partir de là, plus rien n'est donné d'office, ni dans l'une ni dans l'autre ; plus rien ne vous appartient d'origine, de droit, d'évidence. D'où une attention extrême portée aux mots individuels, aux tournures, aux façons de parler (NP, 43).

La médaille a son revers. Puisque les langues « ne sont pas seulement des langues ; ce sont aussi des *world views*, c'est-à-dire des façons de voir et de comprendre le monde » (p. 51), la question de l'identité de l'écrivain revient en force. Admettons que « la langue soit la maison de l'être » (Martin Heidegger), on connaît l'adage populaire : « Qui a deux maisons perd la raison ». « Qui sommes-nous, alors ? », s'inquiète Huston, « si nous n'avons pas les mêmes pensées, fantasmes, attitudes existentielles, voire opinions, dans une langue et dans une autre ? » (*NP*, 52).

Qui sont-ils ? Des « étrangers à eux-mêmes » (Kristeva, 1988), des êtres « dépayés » (Todorov, 1996) ? En tout état de cause, des artistes qui ont su faire passer sur la littérature française un souffle inconnu.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUSTIN, John (1970), *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1977), *Le marxisme et la philosophie du langage*, trad. française de Marina Yaguello, avec une préface de Roman Jakobson, Paris, Minuit.
- BECKETT, Samuel (1975), *Comment c'est*, Paris, Minuit.
- BÉHAR, Henri (1988), *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- BERGEZ, Daniel (dir.) (1990), *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline (1999), *Introduction au Livre du Voir dit de Guillaume de Machaut*, Paris, Librairie générale.
- COMBE, Dominique (1995), *Poétiques francophones*, Paris, Hachette.
- DELBART, Anne-Rosine (1999), « Le voyage à Paris ou les chemins de l'Atlantide d'Andreï Makine », dans *Paris en France et ailleurs, jadis et aujourd'hui*, Cracovie, Wydawnictwo Naukowe AP, p. 71-80.
- DUCROT, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
- DUCROT, Oswald, et Tzvetan TODOROV (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- FITCH, Brian T. (1977), *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Paris, Lettres Modernes.
- HEYNDELS, Ralph (1985), *La pensée fragmentée*, Bruxelles, Mardaga.
- HUSTON, Nancy ([1981] 1994), *Les variations Goldberg*, Arles, Actes Sud. (Coll. « Babel ».)
- HUSTON, Nancy ([1985] 1998), *Histoire d'Omayya*, Arles, Actes Sud. (Coll. « Babel ».)
- HUSTON, Nancy ([1986] 1999), *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*, en collaboration avec Leïla Sebbar, Paris, J'ai lu.
- HUSTON, Nancy ([1989] 1999), *Trois fois septembre*, Arles, Actes Sud. (Coll. « Babel ».)
- HUSTON, Nancy (1993), *Cantique des plaines*, Arles, Actes Sud.
- HUSTON, Nancy (1994), *La virevolte*, Arles, Actes Sud.

CHANGEMENT DE LANGUE ET POLYPHONIE ROMANESQUE

- HUSTON, Nancy (1995), *Désirs et réalités (Textes choisis 1978-1994)*, Ottawa, Leméac.
- HUSTON, Nancy (1996), *Instruments des ténèbres*, Arles, Actes Sud.
- HUSTON, Nancy (1999a), *Nord perdu* (suivi de *Douze France*), Arles, Actes Sud.
- HUSTON, Nancy (1999b), *Prodige*, Arles, Actes Sud.
- JACQUART, Emmanuel (1974), *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard.
- KRISTEVA, Julia (1988), *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard.
- ROSIER, Laurence (1999), *Le discours rapporté : histoires, théories, pratiques*, Paris/Bruxelles, Duculot.
- SHERZER, Dina (1976), *Structure de la Trilogie de Beckett : Molloy, Malone meurt, L'innommable*, La Haye/Paris, Mouton.
- SIMON, Sherry (1991), « Espaces incertains de la culture », dans Sherry SIMON *et al.*, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ Éditeur, p. 13-52.
- SIMON, Sherry (1994), *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (1996), *L'homme dépaycé*, Paris, Seuil.

« QUAND J'ÉCRIS EN ARABE,
JE SENS COMME UN POIDS SUR MA MAIN »

L'ÉCRITURE D'AMIN MAALOUF
ENTRE L'ARABE ET LE FRANÇAIS

Pascale Solon

Université de la Sarre (Saarbrücken)

Auteur qui excelle dans le genre du roman historique, Amin Maalouf séduit régulièrement de très nombreux lecteurs et critiques littéraires, en France où il est publié, mais aussi à travers le monde grâce aux traductions de ses romans dans trente langues. De *Léon l'Africain* (1986) en passant par *Samarcande* (1988) et *Le rocher de Tanios* ([1993] 1996), Prix Goncourt 1993, au tout récent *Périple de Baldassare* (2000)¹, Maalouf plonge le lecteur dans l'Histoire savamment mêlée de fiction, explorant les espaces féconds entre les cultures et les religions, réajustant images et représentations des uns et des autres que le cours du temps a altérées, jetant des ponts du passé vers l'époque contemporaine, plaidant, en citoyen humaniste de ce ^{xxi}^e siècle débutant, pour un multiculturalisme tolérant.

Les médias aiment insister sur l'origine levantine et la trajectoire française et occidentale de l'auteur, allant jusqu'à l'étiqueter

1. Les autres romans de Maalouf sont *Les jardins de lumière* (1991), *Le premier siècle après Béatrice* (1992), seule incursion dans la science-fiction, et *Les échelles du Levant* (1996).

« Homme d'Orient et d'Occident »². Maalouf l'est certainement d'un point de vue géographique – il est né au Liban où il a vécu jusqu'à l'âge de vingt-sept ans, puis la guerre civile l'a poussé en 1975 à se fixer à Paris, ville qui est devenue depuis la fin du XIX^e siècle foyer d'accueil, pôle d'attraction et plateforme éditoriale pour de nombreux écrivains libanais d'expression française³. Homme d'Orient et d'Occident, Maalouf l'est certes aussi du point de vue juridique puisqu'il possède les nationalités libanaise et française. Mais homme d'Orient et d'Occident, il l'est surtout de culture et de langues car il a grandi avec trois grandes langues de culture – l'arabe, le français et l'anglais – et il a fréquenté dès sa jeunesse leurs littératures. Les passages d'une langue à une autre – question qui nous intéresse dans cette section de l'ouvrage – marquent la biographie de Maalouf, qui sera évoquée dans un premier temps, et se répercutent aussi sur son écriture littéraire en langue française, comme nous le montrera l'analyse du roman *Le rocher de Tanios*.

LA BIOGRAPHIE LINGUISTIQUE D'AMIN MAALOUF

Le caractère interculturel de la biographie de Maalouf se situe sur deux plans intimement imbriqués : d'une part sur le plan linguistique et d'autre part sur le plan confessionnel. Ayant pour langue maternelle l'arabe, langue sacrée de l'islam, Maalouf appartient à la communauté melkite, c'est-à-dire grecque-catholique, ce qui recèle une tension particulière, paradoxale⁴. Cette tension se trouve dédoublée par le fait que la communauté melkite représente une minorité au sein de la communauté chrétienne libanaise, elle-même minoritaire dans un Liban multiconfessionnel⁵ : « Le fait

2. Voir Walter (1986) ; Perrin (1998) ; Argand (2000).

3. Combe (1998 : 158) ; Abou (1962 : 347).

4. « Le fait d'être chrétien et d'avoir pour langue maternelle l'arabe, qui est la langue sacrée de l'islam, est l'un des paradoxes fondamentaux qui ont forgé mon identité » (Maalouf, 1998 : 26).

5. La population libanaise est à 58 % musulmane (dont 90 % sont sunnites et 10 % sont chi'ites et de Druzes) et à 35 % chrétienne (dont 24 % sont catholiques et 11 % orthodoxes et melkites). Ces chiffres sont

d'être à la fois arabe et chrétien, dit-il, est une situation fort spécifique, très minoritaire, et pas toujours facile à assumer » (1998 : 26).

La complexité de la personnalité de Maalouf et le potentiel de frictions interculturelles se trouvent encore augmentés par le fait qu'au sein de sa famille deux appartenances confessionnelles, doublées de deux traditions linguistiques, coexistent, voire rivalisent. Sa famille paternelle est protestante et anglophile, sa famille maternelle melkite et francophile. Si Maalouf évolue dans un milieu familial marqué par un bilinguisme arabe-anglais – la famille vit par ailleurs dans le quartier de l'Université Américaine de Beyrouth –, il est pourtant scolarisé à l'école Notre-Dame de Jamhour tenue par des pères jésuites, ce qu'il explique ainsi :

il y avait, dans notre famille, deux traditions religieuses rivales, et [...] je fus, tout au long de mon enfance, témoin de ces tiraillements ; témoin, et parfois même enjeu : si je fus inscrit à l'école française, celle des pères jésuites, c'est parce que ma mère, résolument catholique, tenait à me soustraire à l'influence protestante qui prévalait alors dans ma famille paternelle où l'on dirigeait traditionnellement les enfants vers les écoles américaines ou anglaises ; c'est à cause de ce conflit que je me retrouve francophone [...] (Maalouf, 1998 : 28).

En plus de sa langue maternelle, l'arabe, qu'il dit avoir pratiqué « de manière privilégiée jusqu'à l'âge de quatorze ans »⁶, Maalouf apprend donc très jeune le français et l'anglais. Parallèlement, il se familiarise avec la culture occidentale à travers la lecture, tout en approchant ses premiers auteurs européens, Alexandre Dumas, Shakespeare et Charles Dickens, en traduction

tirés de *l'État des religions dans le monde*, cités dans la *Revue des deux mondes*, juillet-août 1995, p. 74.

6. Propos de Maalouf publiés sous le titre « Des gâteaux et des livres. Amin Maalouf, l'écolier sous les branches du cèdre », dans *La Vie*, 16 décembre 1993.

arabe (1998 : 9)⁷. Parmi les écrivains que Maalouf a beaucoup lus, se trouvent, en plus des trois auteurs cités, Mark Twain, Stefan Zweig, Thomas Mann, Marguerite Yourcenar, mais aussi Gergi Zeidan, romancier libanais des années 1930⁸. À l'âge de quatorze ou quinze ans, la langue française prend de l'importance pour Maalouf. Ses lectures seront désormais pour la plupart en français.

Loin d'être un cas exceptionnel, Maalouf illustre ce plurilinguisme libanais qui, selon le linguiste Sélim Abou, « s'inscrit dans la continuité d'une histoire multiséculaire qui, sauf à ses débuts, n'a jamais connu une période de monolinguisme » (1994 : 413) et dont le premier bilinguisme phénicien-accadien remonte au milieu du III^e millénaire av. J.-C. L'actuel bilinguisme dominant arabe-français, solidement installé au Liban au moins depuis le XIX^e siècle et qui tend aujourd'hui à devenir un trilinguisme arabe-français-anglais (Abou, Kasparian et Haddad, 1996 : 6)⁹, accuse des différences avec le bilinguisme arabe-français des pays du Maghreb, dans la mesure où l'on a affaire à une approche « dépassionnée » des langues en présence. Maalouf lui-même s'en fait l'écho :

À Beyrouth, il allait de soi que chacun devait connaître les trois langues, et je me suis toujours appliqué à lire régulièrement des ouvrages dans chacune. [...] Moi, j'ai grandi dans une ambiance où régnait une approche dépassionnée de la question linguistique (Angelovici et Dupuis-Déri, 1997 : 183).

7. Et aussi : « Je me suis formé à l'arabe en lisant des écrivains qui n'étaient pas arabes », confie Maalouf dans une interview avec Christian Casteran (1990).

8. Maalouf dans une interview avec Bruno de Cessole (1993 : 82).

9. Si l'anglais est actuellement « en expansion » au Liban, c'est souvent, comme le révèle cette récente enquête sur l'état de la francophonie libanaise, pour s'associer au bilinguisme fondamental arabe-français dans un trilinguisme arabe-français-anglais dans lequel chacune des trois langues en présence se voit assigner une fonction particulière : « l'arabe littéral, langue officielle et langue de culture ; le français langue de communication, de formation et de culture ; l'anglais langue de communication internationale et de formation. »

Cette attitude « dépassionnée » au Liban, surtout envers le français, se fonde sur le fait que la langue française n'a jamais cherché à se substituer à la langue maternelle arabe et qu'elle s'est enracinée bien avant le mandat politique de la France au Liban (1920-1943) comme son complément dans un bilinguisme arabe-français. L'utilisation du français dans la vie courante ou dans la littérature – il faudrait évoquer ici la tradition plus que centenaire d'une littérature libanaise en langue française, avec les Chukri Ghanem, Charles Corm, Michel Misk, Hector Klat, ou plus près de nous, les Georges Schéhadé, Salah Stétié, Andrée Chedid, Vénus Khoury-Ghata, et autres – n'est donc guère ressentie comme une aliénation douloureuse, comme c'était ou c'est le cas au Maghreb¹⁰. Maalouf le souligne d'ailleurs :

Au Liban, nous ne vivons pas l'utilisation du français comme une trahison culturelle. Il n'est ni une langue d'identité et de résistance comme au Québec, ni une langue de colonisation comme dans le Maghreb. Le français fait tout simplement partie de nos appartenances culturelles¹¹.

Exempte – dans une très large mesure – de connotations coloniales, la langue française bénéficie au contraire d'une image de langue porteuse de liberté, car elle permettait au XIX^e siècle tant aux chrétiens d'Orient, qu'un lien traditionnel liait à la France, qu'aux musulmans de se rassembler derrière elle pour revendiquer le nationalisme arabe et articuler l'opposition contre l'empire ottoman¹². L'impact de la culture et de la langue françaises pour la

10. « La francophonie en Égypte et au Liban a toujours paru un facteur d'ouverture et de liberté, de sorte que les écrivains francophones n'éprouvaient guère le sentiment douloureux d'aliénation qui frappe les auteurs maghrébins de la première génération, dépossédés de leur langue maternelle par la colonisation » (Combe, 1998 : 162).

11. Maalouf dans une interview avec Bruno de Cessole (1993 : 82).

12. Voir Combe (1998 : 158) et Abou (1979 : 291).

constitution de la nation libanaise a été, selon Abou, linguiste et recteur de l'Université Saint-Joseph à Beyrouth, considérable :

Il reste à dire [...] que dans l'influence libératrice exercée par la France, au cours des siècles, ce ne sont en définitive ni les faits d'armes, ni les actions diplomatiques qui furent le facteur déterminant, mais, si paradoxal que cela puisse paraître à première vue, l'élément linguistique et culturel (Abou, 1994 : 412).

Depuis l'indépendance du Liban en 1943, la langue française jouit d'un statut de langue seconde, même si elle n'est pas inscrite dans la constitution libanaise. Depuis le XIX^e siècle, le français et, dans une moindre mesure, la langue anglaise peuvent s'appuyer sur une infrastructure éducative confessionnelle et laïque comprenant des écoles et des universités dont Maalouf lui-même a bénéficié¹³.

La langue française au Liban, qui n'est plus aujourd'hui l'apanage d'une seule communauté religieuse (Abou, Kasparian et Haddad, 1996 : 108), profite également d'un fort appui politique car le Liban démontre de nos jours avec force son attachement à la francophonie¹⁴. Dans ce contexte, la langue française apparaît comme une solution de rechange par rapport à l'anglais, langue outil, langue de communication internationale qui n'a cependant jamais eu le rôle de langue identitaire au Liban (Eddé, 1995 : 224). Maalouf décrit son propre rapport à la langue anglaise – malgré son enfance dans un milieu largement anglophone et la reconnaissance de son statut de langue de communication internationale indispensable (1998 : 183) – comme moins intime que ses liens à la langue arabe ou au français : « [m]ais je la [la langue anglaise] pratique sans état d'âme chaque fois qu'il le faut » (Angelovici et Dupuis-

13. 1881 : fondation de l'Université Saint-Joseph à Beyrouth ; 1886 : fondation de l'Université Américaine de Beyrouth. Maalouf a fait des études de sociologie à l'École des lettres à Beyrouth.

14. Le Liban est membre de l'Organisation internationale de la Francophonie et aurait dû accueillir, à l'automne 2001, le Sommet de la francophonie.

Déri, 1997 : 183). Comme l'anglais est tout de même la langue qu'il maîtrise le moins, l'arabe et le français se proposaient à lui comme langue d'écriture¹⁵.

LES LANGUES D'ÉCRITURE

À la suite de son père, Rushdi Maalouf, poète, journaliste et patron de presse, Amin Maalouf s'est destiné à une carrière journalistique¹⁶. Après des études de sociologie, il entre en 1971, à l'âge de vingt-deux ans, au quotidien libanais *An-Nahar* où il devient responsable de politique internationale et grand reporter. La langue dans laquelle il écrit ses articles est bien sûr l'arabe.

En juin 1976, quatorze mois après le début de la guerre civile, Maalouf quitte Beyrouth par refus de cette guerre fratricide et à cause des difficultés insurmontables rencontrées dans la vie quotidienne. Sa francophonie impliquant « naturellement » le choix d'une ville francophone, Paris ou Montréal, Paris fut choisie pour des raisons techniques – une question de visa¹⁷. En France, Maalouf est engagé par le groupe de presse *Jeune Afrique*, où il devient rédacteur en chef du magazine *Jeune Afrique*. En 1979, il accepte le poste de directeur de la rédaction au journal *An-Nahar arabe et international* établi à Paris. Finalement, il revient en 1982 à *Jeune Afrique* où il s'occupe du magazine *Jeune Afrique Économie*. Sa double compétence linguistique arabe-français et son intérêt pour l'histoire lui valent d'être choisi pour réécrire à partir de chroniques arabes contemporaines le récit des croisades qui deviendra le

15. « De mes trois langues, l'anglais est celle que je maîtrise le moins. Il me restait donc à choisir entre l'arabe et le français » (Angelovici et Dupuis-Déri, 1997 : 183).

16. « Fils de journaliste, j'ai toujours su que je serais journaliste ; je n'ai pas envisagé une seule fois un autre avenir » (Barrada, Gaillard et De Rochebrune, 1993 : 72).

17. « Paris était la destination "naturelle", en quelque sorte, pour un Libanais ayant fait ses études dans une école française. Cela dit, à l'époque j'hésitais entre Paris et Montréal » (Angelovici et Dupuis-Déri, 1997 : 185).

retentissant essai *Les Croisades vues par les Arabes* publié en 1983 (De Rochebrune, 1993 : 74). Encouragé par ce succès, Maalouf se lance dans l'écriture d'un premier roman, *Léon l'Africain*, tout en poursuivant une activité de presse intense. En 1985, il décide d'abandonner le journalisme pour se consacrer à l'écriture de fiction.

Pour Maalouf, la venue à Paris et la nécessité de gagner sa vie auront fait pencher la balance en faveur du français (Angelovici et Dupuis-Déri, 1997 : 183). Mais l'option pour le français, la décision « d'émigrer vers une autre langue que la [s]ienne »¹⁸, pour reprendre ses propres termes, ne relève pas seulement de ces facteurs externes. De fait, dès son adolescence, Maalouf adopte naturellement le français pour ses écrits intimes et ses textes de fiction :

dès ma jeunesse, presque tout ce que j'écrivais pour moi était en français ; tout ce que j'ai écrit de fiction, dès mes premières tentatives, était en français (Barrada, Gaillard et De Rochebrune, 1993 : 71).

*[Et puis] il existe de nombreux sujets dont je n'ai jamais parlé (avec mes amis, ma famille) qu'en français*¹⁹.

Cette relation intime et personnelle avec la langue française le conduit par ailleurs à formuler et à affirmer dans son essai *Les identités meurtrières*, paru en 1998, le besoin vital de toute personne de choisir, en plus de la langue maternelle et identitaire et de l'instrument de communication internationale, c'est-à-dire l'anglais, une deuxième langue. Celle-ci « serait, dès l'école, la principale langue étrangère, mais elle serait bien plus que cela aussi, la langue de cœur, la langue adoptive, la langue épousée, la langue aimée... » (1998 : 183).

La préférence de Maalouf pour la langue française a également été déterminée par les capacités de cette « langue laïque de la libre-

18. Maalouf dans une interview avec Djenane Karez Tager, dans *L'Actualité religieuse dans le monde*, 15 avril 1991, p. 40-45.

19. *Lire*, avril 1992, p. 55.

pensée » – pour reprendre une catégorie discursive de Dominique Combe (1995 : 80) – à exprimer certains sujets comme la religion ou l'histoire du monde musulman. La forte réglementation de la langue arabe par la religion, les formes de pensée et d'expression imposées, sont ressenties par Maalouf comme un « carcan étouffant »²⁰ :

Je dirais autre chose, par rapport au sujet. Comme je parle souvent, dans mes romans, de l'histoire du monde musulman, il est plus facile de le faire en français qu'en arabe. Quand je parle de l'islam, c'est généralement de façon positive, et avec le souci d'améliorer son image. Mais il y a une manière d'en parler qui n'est pas possible en arabe, du moins pour moi. Je peux parler du Prophète en français. En arabe, je serais contraint d'utiliser des formules hagiographiques. Je n'ai donc pas, en arabe, la liberté nécessaire au romancier. [Je ne dis pas que c'est impossible, puisque de bons romanciers s'expriment en arabe, mais] je considère que le roman a besoin d'une langue sécularisée. Quand j'écris en arabe, qui n'est pas encore une langue totalement sécularisée, je sens comme un poids sur ma main. Je perçois comme le contrôle d'une autorité présente et qui n'a rien à voir avec l'imaginaire (Barrada, Gaillard et De Rochebrune, 1993 : 72).

Le français, langue sécularisée, lui offre la possibilité de pallier à la fois le « déficit de modernité²¹ » de la langue arabe et d'éviter le décalage qui existe entre l'arabe parlé et l'arabe écrit. Cette diglossie entre l'arabe dialectal, la langue de tous les jours, et l'arabe littéral, fortement empreint de religion, pose des difficultés majeures à l'écriture de fiction.

Chaque fois que j'ai voulu écrire en arabe – et je me souviens d'avoir ébauché une pièce de théâtre –, dès qu'il

20. Entretien avec Djenane Kareh Tager (1991 : 43).

21. *Ibid.*

y avait un dialogue, je me heurtais à cette question : la langue écrite aurait semblé artificielle et la langue parlée n'est pas une langue qui s'écrit et elle est spécifique à chaque pays (cité dans Paquot, 1996 : 30).

Il n'exclut pourtant pas complètement d'écrire un jour un texte de fiction en arabe.

Cette dernière langue n'est par ailleurs pas complètement absente de ses textes en français, qui sont loin d'être unilingues. Il dit à ce propos :

Schématiquement, quand j'écris en français, la dimension arabe est présente et donne ce je-ne-sais-quoi de différent. Quand j'écris en arabe, la dimension occidentale apparaît. Je crois que j'ai, en arabe, une écriture plus cartésienne, rationnelle, fonctionnelle, rigoureuse, adéquate pour des textes de non-fiction. Si j'écrivais mes romans en arabe, on n'y trouverait pas la fantaisie, pourtant orientale, qui s'insinue dans mon style en français (Barrada, Gaillard et De Rochebrune, 1993 : 72).

Loin de considérer le passage de l'écriture journalistique en langue arabe à la l'écriture de fiction en langue française comme une fracture, Maalouf insiste sur la complémentarité de ces deux langues et sur leur dynamique de « contamination » réciproque.

LES LANGUES DANS L'ÉCRITURE LITTÉRAIRE

Pour relever les traces de la langue arabe qui transparaissent dans les textes écrits en français, j'ai retenu *Le rocher de Tanios*, roman qui a valu à Maalouf le prix Goncourt en novembre 1993.

Dans ce roman, le premier où Maalouf raconte explicitement son pays d'origine, le Liban, deux récits, deux niveaux temporels s'entremêlent dans un *patchwork* inextricable. D'une part, c'est l'histoire de Tanios, marginalisé par une naissance douteuse qui attire sur lui, sur ses proches et sur Kfaryabda, son village dans la Montagne libanaise du début du XIX^e siècle, une succession de calamités. Tanios est involontairement à l'origine du meurtre d'un haut

dignitaire religieux par son père Gérios qui veut ainsi reconquérir sa paternité, meurtre qui les force tous les deux à s'exiler à Chypre. Aux problèmes du village s'enchevêtrent les affrontements entre l'Égypte et l'Empire ottoman, entre la France et l'Angleterre, dans lesquels Tanios est amené à jouer un rôle de premier plan, affrontements qui se transforment imperceptiblement en différends entre communautés religieuses dont on connaît l'issue tragique. Par refus des logiques meurtrières qui tentent de l'accaparer, Tanios choisit finalement de disparaître.

D'autre part, le *je*-narrateur du *xx^e* siècle, également né à Kfaryabda et intrigué dès son enfance par un rocher portant le nom de Tanios, prend le lecteur pour témoin de la reconstitution de l'histoire de Tanios et de celle de son village, véritable travail archéologique mettant en œuvre des sources à la fois écrites et orales.

Le roman de Maalouf s'ancre dans une réalité orientale et arabophone que l'auteur a dû inscrire dans son texte en français. Cette « polyphonie fictive » (Combe, 1995 : 138), c'est-à-dire la présence simultanée de l'arabe dans la langue française et la recréation de l'univers oriental à l'intérieur de la langue française, s'appuie sur différents procédés stylistiques²². Les termes géographiques – la Montagne, Kfaryabda, Sahlaïn, Dayroun, Beyrouth, Beiteddine, Rivière du Chien, Saïda, Chypre, Famagouste, Limassol –, ainsi que la faune et la flore évoquées – le mûrier blanc, le curcuma, les figuiers, etc. –, permettent clairement de situer les lieux sur la rive orientale de la Méditerranée. De plus, le texte français est émaillé de 43 termes arabes typographiquement marqués par l'italique, termes qui indiquent l'ancrage du récit dans un environnement arabophone. Ces termes renvoient :

- à des titres et au statut social des protagonistes :
sayyedna le patriarche (p. 95)²³, kwéja (p. 38), bouna (p. 46), Khouriyé (p. 46) ;

22. Voir Mouillaud-Fraisse (1995) ; Goetsch (1987) ; Horn (1981).

23. Les indications de page se réfèrent à l'édition de poche du *Rocher de Tanios* ([1993] 1996).

- à la qualité de leurs relations :
« Khayyé Gérios ! » « mon frère ! » (p. 165), « Bayyé ! » « mon père ! » (p. 173), « yabné » « mon fils » (p. 20), « ya binté » « ma fille » (p. 20), etc.
- à des objets de la vie quotidienne :
saje (p. 33), tantour (p. 25), abaya (p. 89), kichk (p. 74), koumbaz (p. 71), etc.
- ou encore à des spécificités culturelles :
le *meghli* des réjouissances (p. 52), l'impôt *miri* (p. 78), *thar*, un cycle de vengeance qui fait référence à un code d'honneur (p. 67), etc.

La volonté de l'auteur de préserver l'intelligibilité du texte pour un public francophone, tout du moins non arabophone, est manifeste : les termes arabes ne sont pas seulement – la typographie aidant – clairement marqués comme termes non français, ils sont également traduits ou du moins paraphrasés. Par exemple :

- « Eux non plus ne voulaient pas déclencher un *thar*, un cycle de vengeance » (p. 67) ;
- « le mari de Lamia, sortant pour une fois de sa réserve, annonça à voix haute “*sabi !*” Un garçon ! » (p. 46) ;
- « À grande-peine il arriva à prononcer le mot “laych ?” – “pourquoi ?” » (p. 124) ;
- « [La cheikha] arborait en guise de coiffure un *tantour* à l'ancienne, haut tuyau d'argent qu'on plantait dans les cheveux à la verticale, et par-dessus lequel retombait un voile de soie, toilette si compliquée qu'elle se gardait bien de la défaire au moment de dormir » (p. 25) ;
- « Elle vint s'asseoir sur une pierre tout près du *saje*, la plaque de fer ronde et bombée sous laquelle crissait un feu de branches de genêts » (p. 33) ;

- « — Que dis-tu, *hajjé* ? On l'appelait ainsi parce que dans sa jeunesse, elle était partie en pèlerinage à Bethléem, voir la Sainte-Crèche » (p. 34).

L'arabe transparait également dans la langue française à travers des métaphores empruntées à l'imaginaire oriental comme « Elle était blême comme une branche de curcuma » (p. 47), ou encore à travers des expressions ou des citations directement traduites de l'arabe en français qui sont indiquées par des guillemets, comme :

- « [Gérios] était, comme on dit au village, “de ceux qui ne rient pas en présence d'un pain chaud” » (p. 27) ;
- « la terreur de son enfance, la “mère quarante-quatre”, autrement dit le mille-pattes » (p. 130) ;
- « On rapporte encore au village cette phrase qu'il répétait : “Il faut être un âne pour se coucher au côté d'une ânesse !” » (p. 23).

Pour signifier au lecteur l'univers arabophone dans lequel évoluent les protagonistes, la langue parlée est à plusieurs reprises tout simplement indiquée²⁴ :

- « *Dans le parler du gens du pays*, le même mot, *kaff*, désignait parfois la main et la gifle » (p. 18) ;
- « C'est ton sang noble qui parle par ta bouche, Saïd beyk ! *dit le pasteur en arabe, l'arabe un peu guindé des orientalistes* » (p. 90) ;
- « [Le pasteur] *salua son hôte de plusieurs formules arabes bien tournées*, sous le regard ébahi des villageois » (p. 99-100) ;
- « et le jeune homme les montra du doigt en essayant d'expliquer, *dans son turc approximatif*, que son père était sur le bateau » (p. 205) ;

24. Je souligne.

- « Wood parlait en anglais, mais en prononçant les noms locaux avec l'accent des gens de la Montagne » (p. 237).

En outre, le narrateur émaille souvent son récit de commentaires métalinguistiques détaillés :

- « – *Kwéjah* Gérios n'aura pas le temps d[e] prendre [du café], il faut qu'il parte à l'instant pour revenir avant la nuit.

C'est ainsi qu'il l'appelait quand il avait envie de lui faire plaisir, *khwéjah*, un vieux mot turco-persan qui désignait dans la Montagne ceux qui, dotés d'instruction et de fortune, ne travaillaient plus la terre de leurs mains » (p. 38) ;

- « En rentrant chez eux, plus tard dans la journée, ces hommes diraient à leurs épouses : "Ce matin, j'ai vu la main du cheikh." Non pas : "J'ai baisé la main du cheikh." Cela on le faisait certes, et en public, mais on avait pudeur à le dire. Non plus : "J'ai vu le cheikh", parole prétentieuse, comme s'il s'agissait d'une rencontre entre deux personnages de rang égal ! Non, "J'ai vu la main du cheikh", telle était l'expression consacrée » (p. 18) ;

- « [Le cheikh] émit de la langue ce claquement mouillé qui, dans le parler du village, signifie "non", mais elle avait la certitude qu'il mentait » (p. 32).

L'adoption de ces procédés stylistiques visant à recréer à l'intérieur de la langue française le contexte proche-oriental arabophone correspond à la volonté du *je*-narrateur de reconstruire, tel un archéologue, le plus fidèlement possible la mémoire de Tanios et de son village. Le souci d'authenticité du narrateur se reflète dans le soin qu'il apporte à l'exploitation de ses sources écrites et orales – la *Chronique montagnarde* du moine Elias, *La sagesse du muletier* de Nader²⁵, les *Éphémérides* du révérend

25. Voir la description de cette source dans le roman : « Sa part de secret, il [Nader] l'avait consignée sur un cahier qu'un jour, dans les années vingt de ce siècle, un enseignant de l'American University of

Jeremy Stolton, le récit de Gébrayel âgé de 96 ans²⁶ et dépositaire de la mémoire orale de Kfaryabda. Ces sources, dont l'auteur avouera le caractère fictionnel dans une note en fin d'ouvrage et dont certains extraits sont mis en exergue au début de chaque nouveau chapitre, sont abondamment commentées par le narrateur afin de légitimer ses choix, quitte à présenter deux variantes. Pensons à ces exemples :

- Le narrateur cite ainsi deux vers en version française et se demande : « À l'occasion de quelles noces villageoises ont été composés ces vers d'un poète populaire ? *La Chronique montagnarde*, qui les cite, ne le précise pas ; je ne serais pas étonné de découvrir un jour que c'est Lamia et Gérios qu'ils voulaient décrire » (p. 29) ;
- « Ce qui, dans cette liaison, pouvait paraître sordide – la pièce d'argent – dut lui paraître au contraire rassurant. À témoin cette phrase de *La sagesse du muletier* : “Tanios m'a dit : toutes les voluptés se paient, ne méprise pas celles qui disent leur prix” » (p. 196) ;
- « De ces journées d'angoisse et de confusion on trouve peut-être un écho voilé dans cette page du livre de Nader » (p. 198) ;
- « Ce n'est pas ainsi que j'aurais dû présenter la grande révolution sociale qui s'est produite dans mon village en ce temps-là. Pourtant, c'est ainsi que mes sources la révèlent, et c'est ainsi qu'elle est restée dans la mémoire des vieillards. Peut-être aurais-je dû maquiller un peu les

Beirut allait retrouver, par chance, dans le fouillis d'un grenier. Annoté et publié, avec une traduction anglaise, sous le titre *Wisdom on Muleback* (que j'ai librement transformé en « la Sagesse du muletier »), il ne circula que dans un milieu restreint où personne n'était en mesure de faire le rapprochement avec la disparition de Tanios » (p. 277).

26. Voir la présentation de Gébrayel dans le roman : « À travers les mots que je m'apprête à écrire, c'est souvent sa voix qu'il faudra écouter » (p. 11).

événements, comme d'autres l'ont fait avant moi. J'aurais sans doute gagné en respectabilité. Mais la suite de mon histoire en serait devenue incompréhensible » (p. 223) ;

- « Sous cette lueur incertaine commença le dernier jour dans l'existence de Tanios-kichk – son existence connue, tout au moins. Je me trouve cependant contraint d'interrompre sa course et de revenir en arrière pour évoquer à nouveau sa nuit dernière. J'ai tenté de la restituer du mieux que je pouvais. Il existe cependant une autre version de la même nuit que rien dans les sources écrites ne vient corroborer et qui – chose grave selon mes critères – n'a pas non plus le mérite de la vraisemblance. Si j'en parle quand même, c'est que le vieux Gébrayel m'en voudrait si je l'omettais » (p. 266).

Restituer les langues qui se croisent dans l'espace du récit, l'arabe, le turc, l'anglais, mais surtout « le parler des villageois », fait partie de cette stratégie de quête d'authenticité, de reconstitution d'une époque historique. Le narrateur se fait alors traducteur au sens propre du terme et l'acte de traduction est à plusieurs reprises explicitement mis en avant dans le texte :

- « Avant de renouer le fil de l'histoire, je voudrais m'arrêter un instant sur les lignes mises en exergue, et notamment sur ce mot énigmatique, *oubour*, que j'ai traduit par "passage". Nulle part, le moine Elias n'a jugé nécessaire d'en donner une définition : il revient pourtant sans arrêt sous sa plume, et c'est par recoupements que j'ai pu en cerner le sens » (p. 43) ;
- « C'est en tout cas bien après la mort de Nader qu'un universitaire les a retrouvés et édités sous un titre que j'ai traduit par "la Sagesse du muletier" » (p. 88).

La traduction, la capacité de traduire dont l'apprentissage des langues est un préalable incontournable, représente également un élément déterminant dans le récit de la vie du protagoniste Tanios.

Formé en anglais, en arabe, en français et en turc à l'école anglaise, celui-ci se voit, grâce à ses compétences linguistiques, investi d'une mission diplomatique d'une grande importance. Au nom de la Sublime Porte et de la Grande-Bretagne, il doit annoncer à l'émir dans sa langue maternelle sa destitution et son bannissement. Tanios – qui par cet acte de traduction entre dans la légende de son pays – sait déjouer son instrumentalisation en dépassant son mandat de traducteur et en se faisant acteur dans cette situation hautement politique. Plus important encore que le pouvoir que confère la connaissance de plusieurs langues – tous les représentants des puissances impériales parlent l'arabe, l'anglais et le français, la langue de la diplomatie –, plus déterminant que l'enjeu politique lié au fait que le protagoniste catholique fréquente l'école anglaise d'un village druze²⁷, est cependant l'ouverture sur le monde et la liberté individuelle que procurent le savoir et la maîtrise de plusieurs langues : « Ce n'était pas à l'école du pasteur qu'il allait, mais au seuil du vaste univers, dont il parlerait bientôt les langues et dévoilerait les mystères » (p. 120). Outre la reconstitution du contexte historique du XIX^e siècle, contexte marqué par le recoupement de l'appartenance confessionnelle avec l'allégeance à une puissance européenne (Combe, 1998 : 163), transparait dans le texte le regard à la fois dépassionné et favorable que Maalouf jette sur le plurilinguisme.

L'effort de traduction du *je*-narrateur va au delà de la simple restitution d'un mot arabe par un mot français ou une paraphrase française. En plus de la transposition de termes et d'expressions étrangères, il « traduit » la culture arabe en français. Il cherche explicitement à rendre intelligible la culture d'un village libanais du XIX^e siècle à un lecteur européen contemporain. « Si les explications que je viens de fournir semblent nécessaires aujourd'hui, les villageois de l'époque n'en auraient pas eu besoin » (p. 49).

27. Le fait que Tanios fréquente l'école anglaise constitue un acte politique de défiance du patriarche catholique et un geste de subversion favorablement accueilli par la puissance anglaise.

Les explications quasi ethnographiques qu'il fournit portent sur les us et coutumes en matière de prénoms (p. 47), les séances de condoléances, les rituels d'accueil des visiteurs (p. 89), la tradition des « diseurs de vers » (p. 64), c'est-à-dire des poètes populaires, la réception de la Révolution française (p. 86), etc. On peut donc considérer que le récit français fourni au lecteur est engendré par le texte culturel arabe, c'est-à-dire par la culture arabe transcrite dans les sources historiques. Le narrateur a d'ailleurs choisi d'organiser son texte en neuf « passages », une idée qui lui aurait été suggérée par une de ses sources, la *Chronique montagnarde*. Même si la langue arabe, au nom d'un effet de réel, ne fait qu'affleurer dans un texte rédigé dans un français parfaitement maîtrisé, on peut considérer que le substrat arabe constitue la matrice de l'œuvre française.

À travers cette double traduction, le *je*, dont les compétences interculturelles sont mises en scène tout au long du récit, s'établit clairement comme médiateur entre langues et cultures²⁸. On reconnaît par ailleurs facilement dans la figure du *je*-narrateur l'auteur du roman, Maalouf, dont on n'ignore ni la biographie interculturelle ni les aspirations de médiateur, ni du reste la parenté avec le personnage historique réel Maalouf-Kichk qui lui a inspiré l'histoire de Tanios et qu'il cite dans sa note à la fin du roman.

CONCLUSION

En conclusion, on peut constater que le bilinguisme de Maalouf se traduit dans *Le rocher de Tanios* par une certaine présence de la langue arabe dans le texte français. L'arabe affleure dans le texte selon des procédés stylistiques somme toute conventionnels dans le but de créer un effet de réel caractéristique du roman historique, qui est animé par le souci d'une reconstitution fidèle. En apportant de la « couleur locale » sous forme de légères touches linguistiques, les romans de Maalouf, qui mettent en scène l'Orient générateur d'un imaginaire puissant en Occident, risquent

28. Voir aussi Lüsebrink (1987).

de glisser vers un exotisme orientaliste. Une lecture attentive des comptes rendus du roman par la critique littéraire française vient par ailleurs confirmer cette lecture orientaliste et exotique du *Rocher de Tanios*²⁹. L'analyse du roman montre pourtant que le texte va au delà de la simple couleur locale, qu'il s'élabore – tout en le commentant – à partir d'un jeu complexe de traductions à la fois sur le plan linguistique et sur le plan culturel. Le message du roman – la mise en garde contre les enchaînements meurtriers provoqués par des replis idéologiques ou identitaires – peut en outre arriver si ce n'est à effacer, du moins à neutraliser les éléments exotiques du texte.

Tout en acceptant l'hospitalité de la langue française vers laquelle il s'est tourné très tôt, Maalouf ne renie pas pour autant sa langue maternelle, l'arabe. Même si son écriture n'exploite pas ces langues en présence de manière expérimentale, subversive, elle traduit malgré tout la spécificité libanaise de double culture³⁰ et illustre une francophonie non douloureuse.

29. « Maalouf le conteur nous offre les douceurs d'une civilisation exquise, comme s'il nous invitait à sa table. En ami. Le tombac de Perse, les pâtisseries au sirop de sucre, le café agrémenté de cardamom, tout invite à l'évasion » (Makarian, 1993 : 109). « Le récit d'Amin Maalouf est aussi captivant qu'un (bon) roman policier ou quelque'une des Mille et une nuits de Schéhérazade. Depuis Georges Schéhadé, Khalil Gibran et plus près de nous Vénus Khoury-Ghata, nous ne goûtions plus guère à ce plaisir délicat d'entendre des histoires parfumées au miel et à l'encens, les histoires d'un pays crucifié, dont la voix enchanteresse ne saurait se taire tout à fait » (Mourthé, 1993 : 92).

30. « La langue française est consciemment perçue et vécue par une majorité de Libanais comme le véhicule d'une culture qui leur permet d'exprimer leur spécificité et qui, dans sa conjonction avec la culture arabe, leur montre les voies d'un enracinement original et fécond dans cette région du monde. C'est pourquoi la francophonie est aujourd'hui une composante essentielle de l'identité culturelle libanaise » (Abou, 1994 : 413).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABOU, Sélim (1962), *Le bilinguisme arabe-français au Liban*, Paris, Presses universitaires de France.
- ABOU, Sélim (1979), « Le français au Liban et en Syrie », dans Albert VALDMAN (dir.), *Le Français hors de France*, Paris, Champion, p. 287-309. (Coll. « Créoles et Français régionaux ».)
- ABOU, Sélim (1994), « Les enjeux de la francophonie au Liban », dans Sélim ABOU et Katia HADDAD (dir.), *Une francophonie différentielle*, Paris, L'Harmattan, p. 411-424.
- ABOU, Sélim, Choghig KASPARIAN et Katia HADDAD (1996), *Anatomie de la francophonie libanaise*, Montréal, Éditions AUPELF-UREF.
- ANGELOVICI, Marcos, et Francis DUPUIS-DÉRI (1997), *L'archipel identitaire*, Montréal, Boréal.
- ARGAND, Catherine (2000), « Amin Maalouf. Entretien », *Lire*, n° 286 (juin), p. 30-35.
- BARRADA, Hamid, Philippe GAILLARD et Renaud DE ROCHEBRUNE (1993), « Amin Maalouf, le nomade des cultures. Interview avec Amin Maalouf », *Jeune Afrique Plus*, n° 1715, p. 68-78.
- CASTERAN, Christian (1990), « La bibliothèque d'Amin Maalouf », *Jeune Afrique*, septembre-octobre, p. 22-24.
- COMBE, Dominique (1995), *Poétiques francophones*, Paris, Hachette.
- COMBE, Dominique (1998), « Le Machrek : Syrie, Liban, Égypte », dans Charles BONN, Xavier GARNIER et Jacques LECARME (dir.), *Littérature francophone*, t. 1 : *Le roman*, Paris, Hatier, p. 157-178.
- DE CESSOLE, Bruno (1993), « Les mille et un jours d'Amin Maalouf », *Le Spectacle du monde*, n° 380 (novembre), p. 81-83.
- DE ROCHEBRUNE, Renaud (1993), « Comment Amin Maalouf devint écrivain », *Jeune Afrique*, n° 1715, p. 74-75.
- EDDÉ, Michel (1995), « La francophonie au Liban et au Proche-Orient. Un choix de société », *L'Année francophone internationale*, n° 4, p. 224.
- GOETSCH, Paul (1987), « Fremdsprachen in der Literatur. Ein typologischer Überblick », dans Paul GOETSCH (dir.), *Dialekte und*

- Fremdsprachen in der Literatur*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 43-68 (Coll. « ScriptOralia »).
- HORN, András (1981), « Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur », *Arcadia*, n° 16, p. 225-241.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1987), « Darstellungsmodi von Sprachgebrauch und Übersetzungsvorgängen in der westafrikanischen Literatur der Gegenwart », dans Paul GOETSCH (dir.), *Dialekte und Fremdsprachen in der Literatur*, Tübingen, Gunter Narr, p. 94-113. (Coll. « ScriptOralia »).
- MAALOUF, Amin (1986), *Léon l'Africain*, Paris, Jean-Claude Lattès.
- MAALOUF, Amin (1988), *Samarcande*, Paris, Jean-Claude Lattès.
- MAALOUF, Amin (1991), *Les jardins de lumière*, Paris, Jean-Claude Lattès.
- MAALOUF, Amin (1992), *Le premier siècle après Béatrice*, Paris, Jean-Claude Lattès.
- MAALOUF, Amin (1993), « Des gâteaux et des livres. Amin Maalouf, l'écolier sous les branches du cèdre », *La Vie*, n° 2520, 16 décembre.
- MAALOUF, Amin ([1993] 1996), *Le rocher de Tanios*, Paris, Le Livre de poche, n° 13891.
- MAALOUF, Amin (1996), *Les échelles du Levant*, Paris, Grasset.
- MAALOUF, Amin (1998), *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset.
- MAALOUF, Amin (2000), *Le périple de Baldassare*, Paris, Grasset.
- MAKARIAN, Christian (1993), « Un Orient se rapproche », *Le Point*, n° 1101 (23 octobre), p. 109.
- MOUILLAUD-FRAISSE, Geneviève (1995), « En espagnol dans le texte », dans Geneviève MOUILLAUD-FRAISSE, *Les fous cartographes. Littérature et appartenance*, Paris, L'Harmattan, p. 57-69. (Coll. « Minorités et Sociétés ».)
- MOURTHÉ, Claude (1993), « Histoires d'un pays crucifié », *Le Magazine littéraire*, n° 316 (décembre), p. 92.
- PAQUOT, Michel (1996), « Le Liban à travers ses guerres », *Avancées* (Belgique), octobre, p. 30.

ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

PERRIN, Gilbert (1998), « Amin Maalouf, écrivain : “Notre grand défi sera d’ordre culturel” », *La Vie*, n° 2774 (29 octobre), p. 11.

TAGER, Djenane Kareh (1991), « Amin Maalouf : “Le choc provoque un réveil” », *L’Actualité religieuse dans le monde*, 15 avril, p. 40-45.

WALTER, Georges (1986), « Le destin fabuleux de Léon l’Africain », *Ouest-France*, 17 mai, p. 16.

VIOLENCE ET ÉTRANGÉTÉ

LA LANGUE LITTÉRAIRE D'AGOTA KRISTOF

Eva Erdmann

Université d'Erfurt

TRILOGIE DE LA VIOLENCE

La trilogie d'Agota Kristof sur la guerre¹ a suscité dès sa publication des réactions vives, voire véhémentes, comme en témoignent les premiers comptes rendus des critiques littéraires. Pourtant, elle a connu un immense succès chez ses lecteurs². Les fortes réactions au sujet de la narration singulière du *Grand cahier*, premier volet de la trilogie, de *La preuve*, deuxième volet et du *Troisième mensonge*, troisième et dernier volet, s'expliquent à première vue par la conjonction d'un sujet sérieux et grave avec une perspective apparemment naïve, celle des deux frères jumeaux. Âgés d'environ huit ans au début du récit, ceux-ci recourent au pronom personnel « nous » pour présenter le premier volet. On a aussi souvent expliqué la qualité littéraire et le succès immédiat de

1. Parue aux Éditions du Seuil : en 1986 (*Le grand cahier*), 1988 (*La preuve*) et 1991 (*Le troisième mensonge*), puis en un seul volume relié, en 1991.

2. En langue française, la trilogie est publiée aujourd'hui dans sa cinquième édition. Elle est traduite dans la plupart des langues européennes ainsi qu'en japonais et dans d'autres langues internationales.

la trilogie par « l'authenticité » du sujet représenté, celui de la guerre et de la violence³.

Je voudrais quant à moi proposer une autre explication au succès de la trilogie et au nombre considérable d'éditions et de traductions qu'elle a connues, ces dix dernières années. Car la critique, dans l'appréciation de cette « authenticité », omet quelquefois de mentionner que la trilogie a été écrite par l'auteure dans une langue qui lui était étrangère. Or, cela signifie justement que la trilogie a été construite à l'aide de ce que j'appelle ici provisoirement une « expression artificielle ». La qualité littéraire, que les critiques ont voulu percevoir, et le style de la trilogie ont effectivement à voir avec la langue de l'auteure qui, encore une fois, est d'abord une langue étrangère. Ce succès de la trilogie est un succès de l'étrangeté de la langue.

DE LA BRUTALITÉ DU CONTE POPULAIRE

Agota Kristof refuse d'assigner à son récit un endroit précis ou même un temps historique déterminé. À première vue, la prose du *Grand cahier* n'indique ni lieu, ni temps spécifiques, mais se réclame plutôt d'une sorte de généralité spatiale et temporelle. Le lecteur n'est instruit ni du nom de la Grande Ville que la Mère quitte avec ses enfants pour les sauver, ni de l'époque historique durant laquelle ils vivent. C'est à peine si l'on peut reconnaître le contexte de l'Europe de la Seconde Guerre mondiale et si l'on peut y percevoir le conflit politique Est-Ouest. Même le vocabulaire n'aide en rien pour déchiffrer une situation concrète. Le lexique n'est ni compliqué ni spécifique, il correspond à un vocabulaire de base d'à peu près 2 000 mots (je n'ai pas fait le compte, je pense cependant que la quantité des mots différents utilisés dans la prose de la trilogie est même inférieure à 2 000). Il se compose des

3. Voir la page d'entrée du site Internet du ministère de la Culture française *Les milles facettes de la littérature française* : http://www.france.diplomatie.fr/label_france/DEUTSCH/LETTRES/MILLE/1000fa.html

champs sémantiques les plus élémentaires et les plus quotidiens : nourriture, corps, végétation, environnement, etc.

Le danger qui menace l'existence des enfants est exprimé d'entrée de jeu ; la Mère dit : « Il n'y a plus rien à manger chez nous, ni pain, ni viande, ni légumes, ni lait. Rien. Je ne peux plus les nourrir » (GC : 7)⁴.

Le lecteur se trouve dès le début de sa lecture dans un conte populaire, un genre certes ahistorique, mais qui, surtout, a toujours intégré la brutalité et la violence à une forme littéraire simple sur le plan structurel. Sur le plan linguistique, le conte populaire autorise la répétition (« Il était une fois... et ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », « mais Grand-Mère, pourquoi as-tu un si grand... ») et un lexique simple, c'est-à-dire aussi familier et quotidien que celui de Kristof. À cet égard, Agota Kristof, en choisissant le conte, a trouvé le genre le plus adapté à ses buts littéraires. À part son ahistoricité, *Le grand cahier* emprunte également au genre du conte la caractérisation de ses personnages : ils sont appelés soit par leur prénom, soit par leur rang social, soit par leur métier. De même, les personnages du drame de la trilogie sont la Mère (avec la majuscule), la Grand-Mère (avec les majuscules) et le Père (avec une majuscule). Exactement comme dans les contes, où la Grand-Mère est appelée « La Sorcière » par ses voisins et où la jeune fille de la voisine est appelée « Bec-de-Lièvre » du fait de son handicap, il y a ici M. le Curé (p. 72), le libraire (p. 29), le facteur (p. 63), le cordonnier (p. 66). Mais, les protagonistes ne s'appellent pas Hänsel et Gretel. Dans le premier volet, *Le grand cahier*, ils n'ont même pas de nom, ils s'appellent « nous » et racontent l'histoire de leur fuite, à double voix et à quatre mains. Dans le deuxième volet, *La preuve*, ils portent les noms de Lucas et de Claus. Dans cette anagramme, le lecteur peut déchiffrer un premier jeu linguistique, propre à l'écriture de l'auteure. L'exposition de ce premier jeu de langue, au deuxième volet de la trilogie seulement, n'est pas sans

4. Le texte de la trilogie est cité dans le texte de l'édition de poche (1995a). Dorénavant, les renvois seront signalés par le sigle GC (*Le grand cahier*) et TM (*Le troisième mensonge*) suivis du numéro de la page.

importance, dans la mesure où elle témoigne d'un progrès dans l'apprentissage de la langue étrangère (de plus en plus tangible au fil de notre lecture). *Le grand cahier* renonce encore à tout jeu de mot, double sens ou ambiguïté linguistique. Même si la trilogie suit les unités strictes du lieu, du temps et de l'action, toutes trois fictives, et semble être « classique » à cet égard, elle évolue, en ce qui concerne l'usage de la langue, et arrive à produire des énonciations de plus en plus complexes, depuis « l'histoire véridique »⁵ jusqu'à la fiction la plus élaborée. On peut également constater cette évolution au delà de la trilogie, dans la prose rédigée des années après (Kristof, 1995b).

Le recours au genre du conte aux fins d'une narration de la brutalité normale ou de la banalité de la brutalité (selon Hannah Arendt) présente un autre exemple récent et célèbre. Il s'agit du film de Roberto Benigni, *La vita è bella* (1998), qui a remporté la Palme d'or au festival de Cannes en 1998. Comme la trilogie de Kristof, *La vita è bella* a recours au conte pour nous raconter l'histoire du jeune Guido et de sa famille, tous prisonniers dans un camp de concentration durant la Seconde Guerre mondiale. La rencontre comique avec « la principessa » dans une des premières

5. Agota Kristof explique le développement imprévu de la trilogie : « le troisième [volet] ça dérange tout le monde parce qu'on ne retrouve pas vraiment la vérité. [...] Mais quand j'ai écrit le premier livre, j'ai pas pensé à ça. J'ai pensé que les jumeaux existaient... parce que je voulais parler de mon frère et de moi, donc c'était presque une histoire véridique. J'ai pas pensé que j'allais nier l'existence après, ça, c'est venu plus tard. J'ai pas tout prévu à l'avance, pas du tout ! » (Sarrey-Strack, 1994 : 186). Dorothee Röseberg constate également le changement de style, bien qu'elle ne tienne pas compte de la compétence linguistique qui en est responsable : « Der Erzählmodus der Autorin hat sich mit zunehmender Exil- und Schreibfahrigkeit in der Fremdsprache verändert. Der extrem knappe, harte und sachliche Stil, der *Das große Heft* kennzeichnet, ist in den Folgebänden konventionelleren Erzählformen gewichen und versöhnlicher geworden » (1998 : 8). « La forme narrative de l'auteure a changé avec l'expérience croissante de l'exil et de l'écriture en langue étrangère. Le style extrêmement restreint, dur et neutre, qui caractérise *Le grand cahier*, est devenu plus poétique et a fait place à des formes narratives plus conventionnelles dans les volumes suivants » (je traduis).

scènes du film, puis les interprétations « féériques » de la vie au camp de concentration par le père, relèvent du merveilleux. Le père traduit pour son fils les règles du camp en les transformant, dans la version italienne, en règles de jeu. L'enfant y croit d'autant plus volontiers que le vainqueur, d'après les interprétations du père, remportera un tank. Et c'est justement ce mélange, apparemment insolite, entre le genre fantastique du conte et la réalité traumatisante de l'holocauste que la critique a reproché à Benigni, malgré son succès auprès du grand public et des jurys. On peut supposer que Benigni, pour raconter l'extermination des Juifs dans les camps de concentration, a choisi le cadre du conte afin d'utiliser la brutalité immanente du genre, le choc esthétique ou l'esthétique choquante qui émane de la collision du fantastique avec la cruauté.

Le recours au conte se présente d'une manière différente dans la trilogie d'Agota Kristof. Bien sûr, il y a ici aussi une analogie entre la cruauté des thèmes empruntés au conte et la réalité représentée de la guerre. Mais, en lisant et relisant la prose de Kristof et en tenant compte de son usage d'une langue étrangère, on a plutôt tendance à croire que c'est la simplicité linguistique – inhérente tant au genre du conte qu'à la trilogie – qui est la raison principale du choix générique. Si, dans le film de Benigni, l'incompréhension de l'enfant italien des commandements criés en allemand par les officiers est une bénédiction, si la méconnaissance de la langue étrangère sauve le garçon et sa mère, dans la trilogie de Kristof, en revanche, les frères jumeaux n'ont que cette seule possibilité pour survivre à la guerre : apprendre une nouvelle langue.

EST-CE QUE LA TRILOGIE EST UN RÉCIT AUTOBIOGRAPHIQUE ?

On a souvent parlé de la trilogie d'Agota Kristof comme d'un récit autobiographique. Bien sûr, nous pouvons considérer, d'une part, le plan de la fiction. Deux enfants quittent leur ville puis leur pays natal pour vivre une enfance marquée par de douloureuses privations matérielles et affectives. D'autre part, sur le plan biographique, on sait que l'auteure hongroise a émigré en Suisse

romande, où elle sera obligée de travailler dans une usine pour gagner sa vie et celle de sa famille.

Mais la critique, en se référant hâtivement au récit autobiographique, n'a finalement pas assez pris en considération les conditions biographiques d'Agota Kristof. On a trop vite interprété la trilogie comme une façon de dépasser la situation de l'exil propre à l'auteure. Trop hâtivement, on a parlé de sa langue littéraire « réduite au minimum » comme effet de l'aliénation de l'exil, afin d'évoquer la vitalité restreinte et la dureté de la vie au temps de la guerre. Indépendamment de la biographie de l'auteure, joindre le récit d'une situation de guerre à une réduction linguistique plutôt qu'à un style métaphorique et travaillé tombe sous le sens. Du point de vue narratologique, il est plus facile d'expliquer la « langue réduite au minimum » d'Agota Kristof par les circonstances de l'action représentée que par sa biographie. Dans son livre sur les « modes de comportement de la froideur », modes analysés entre autres par le mouvement de la « Neue Sachlichkeit » de l'entre-deux-guerres, Helmut Lethen montre qu'à « l'expérience de la désorganisation sociale répond une tendance renforcée à la schématisation » (Lethen, 1994 : 10)⁶. La schématisation linguistique ici présente, au milieu d'une « désorganisation sociale », voire d'une « désintégration sociale », peut être comprise et lue comme une des variations des modes de comportement de la froideur.

Il ne s'agit ici ni de nier l'expérience traumatisante de l'immigration, ni les analogies évidentes entre la prose et la biographie de l'auteure. Il n'est nullement question de nier la transformation en littérature des souvenirs de l'auteure. Je voudrais simplement faire remarquer à quel point l'aspect linguistique de la prose d'Agota Kristof a été sous-estimé en regard du poids accordé au contenu, à l'action et à l'authenticité extraordinaire de son œuvre. Or, c'est justement sa langue qui est extraordinaire. Même s'il est connu de

6. Voir notamment les pages 110-115 de Lethen (1994) sur la position critique de l'anthropologue Helmuth Plessners à l'égard de l'expressionnisme allemand en tant que mouvement de l'expression authentique, qui pourrait servir ici de base pour une lecture non expressionniste de la prose d'Agota Kristof.

tous que l'auteure n'écrivait pas dans sa propre langue, très peu de lecteurs de la trilogie en ont tenu compte dans leur interprétation⁷. Et pourtant quelques interprètes ont très tôt insisté sur la dimension linguistique de la prose de Kristof : « *Le grand cahier* est un ouvrage dont la lecture peut être orientée dans une optique purement linguistique⁸ ». Plus la fiction investit l'écriture, à partir du *Troisième mensonge* surtout, ébranlant ainsi la croyance du lecteur, et plus la place de la langue comme thème de réflexion s'accroît – au détriment du thème de l'exil.

On a fait comme si Agota Kristof avait pu choisir son style, comme si elle avait eu le choix. Pourtant, Agota Kristof n'avait pas d'autre issue en ce qui a trait à la dimension linguistique de son expression littéraire. Elle pouvait, bien sûr, décider d'écrire ou de ne pas écrire en français, ce qui était équivalent au choix d'écrire ou de ne pas écrire du tout, étant donné que le hongrois n'était pas

7. Kerstin Heyd ignore entièrement l'écriture en langue étrangère dans son article (1994 : 277-291). Elle parle, à propos de « l'économie des moyens » (p. 277, citant Mariane Alaphant), d'une écriture féminine. Une interprétation féministe de la prose d'Agota Kristof contredit pourtant les commentaires de l'auteure même, dans lesquels elle prend explicitement ses distances envers une littérature féminine et féministe. Quand on lui demande, dans une interview, si « le monde qu'elle veut décrire est surtout un monde masculin », Agota Kristof répond : « Wissen Sie, ja, sie ist vor allem männlich, denn ich habe immer mit Männern gelebt, das heißt erst mit meinen zwei Brüdern, und später mochte ich sehr die Gesellschaft der Männer. Aber es ist auch eine Reaktion auf die Frauenliteratur und die feministische Literatur, die ständig nur Frauengeschichten erzählt : wie ich mich scheiden ließ, wie es mir gelungen ist, mich zu verwirklichen, wie ich dies gemacht habe, wie ich jenes gemacht habe, wie ich die Liebe überwinden konnte » (citée dans Nolte et Wendt, 1990 : 245). « Vous savez, oui, elle [l'histoire du *Grand cahier*] est surtout masculine, puisque j'ai toujours vécu avec des hommes, d'abord avec mes deux frères et ensuite j'ai beaucoup apprécié la présence des hommes. Mais c'est aussi une réaction à la littérature des femmes et à la littérature féministe qui n'arrête pas de raconter des histoires de femmes : comment j'ai divorcé, comment j'ai réussi à m'épanouir, comment j'ai fait ci, comment j'ai fait ça, comment j'ai surmonté l'amour » (je traduis).

8. Colette Sarrey-Strack (1994 : 182, note 6). Marie Bornand (1996) tient aussi compte du caractère linguistique de cette prose.

accepté comme langue d'expression littéraire en Europe occidentale, son nouveau lieu d'habitation. Or, le français est une langue qu'Agota Kristof a complètement ignorée avant sa fuite de Hongrie lors de la rébellion de 1956, et dont elle a dû apprendre chaque mot. Son « choix » du français était complètement arbitraire, aussi arbitraire que le signifiant saussurien. Elle n'avait pas de rapport au français avant son exil. Le français n'était ni une langue étrangère apprise à l'école, ni la langue des troupes d'occupation ou des colonisateurs, comme c'est le cas pour Léopold Sedar Senghor. Au même titre que la Suisse, la langue française était un lieu d'exil, « un accident de parcours » (Bornand, 1996 : 133). Il ne faudrait donc pas trop insister sur le passage de la langue hongroise à la langue spécifiquement française, mais parler plutôt de l'usage d'une langue étrangère d'une manière générale, ce qui signifie que la trilogie aurait pu être écrite aussi bien en suédois, en italien ou en anglais, selon la langue du pays d'accueil de l'auteure exilée. C'est ce qu'affirme d'ailleurs Kristof : « En fait, j'ai pas vraiment choisi le français, c'était l'obligation. Si j'étais partie en Suisse alémanique, j'aurais écrit en allemand » (Sarrey-Strack, 1994 : 188).

ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE. DE L'USAGE D'UNE LANGUE MORTE

Tirant toutes les conséquences de cette hypothèse, on peut même dire que la littérature de Kristof n'est pas un exemple de passage d'une langue à une autre, d'une langue connue à une langue étrangère. Le passage d'une langue à une autre n'est ni le sujet littéraire de la trilogie, ni un sujet autobiographique pour son auteure. Les différents usages des langues, familiers ou étrangers, se présentent d'une manière plus complexe.

Lorsqu'Agota Kristof a commencé à écrire *Le grand cahier*, elle avait déjà passé plus de vingt ans en Suisse. Mais elle n'avait pas acquis une maîtrise de sa langue d'exil. Dans une interview, elle décrit son analphabétisme :

Fünf Jahre nach meiner Ankunft in der Schweiz spreche ich Französisch, aber lesen kann ich es immer noch nicht.

Ich bin wieder zur Analphabetin geworden. Ich, die ich mit vier Jahren lesen konnte.

Ich kenne die Wörter. Wenn ich sie lese, erkenne ich sie nicht wieder. Die Buchstaben stimmen mit nichts überein. Ungarisch ist eine phonetische Sprache, mit dem Französischen ist es genau umgekehrt.

[...]

Das Kind wird bald sechs, sie wird in die Schule kommen. Auch ich fange mit der Schule, fange wieder damit an. Mit siebenundzwanzig schreibe ich mich in die Ferienkurse der Universität Neuenburg ein, um lesen zu lernen. Es sind Französischstunden für ausländische Studenten, für Engländer, Amerikaner, Deutsche, Japaner, Deutschschweizer. Die Aufnahmeprüfung ist schriftlich. Ich bin mies. Ich finde mich bei den Anfängern wieder (Köster, 1994 : 247)⁹.

Dans sa littérature et sa prose, Agota Kristof pratique donc une sorte de réanimation d'une langue morte (qui est morte pour elle) jusqu'à ce que les fonctions vitales de ce corps inanimé soient rétablies. Ce sont notamment le sujet, le verbe et l'objet ou l'attribut. La langue étrangère demande à l'auteure un usage contingent de la langue. Elle est obligée d'utiliser les mots et syntagmes qui sont à

9. « Cinq ans après mon arrivée en Suisse je parle français, mais je ne peux toujours pas le lire. Je suis redevenue analphabète. Moi, qui pouvais lire à l'âge de quatre ans. Je connais les mots. Quand je les lis je ne les reconnais pas. Les lettres ne correspondent à rien. Le hongrois est une langue phonétique, pour le français c'est exactement l'inverse.

[...]

L'enfant va bientôt avoir six ans, elle va rentrer à l'école. Moi aussi je retourne à l'école, je recommence. À vingt-sept ans je m'inscris aux cours de langue de l'Université de Neuenburg pour apprendre à lire. Il s'agit de cours de français pour des étudiants étrangers, des Anglais, des Américains, des Allemands, des Japonais, des Suisses allemands. Le test d'admission est à l'écrit. Je suis nulle. Je me retrouve parmi des débutants » (je traduis ; ce passage de l'interview avec Agota Kristof a été publié seulement en allemand).

sa disposition et ils sont peu nombreux. La structure principale de la syntaxe de la trilogie suit ce schéma : « Nous arrivons de la Grande Ville. Nous avons voyagé toute la nuit. Notre Mère a les yeux rouges », et ainsi de suite (GC : 7). Tous les chapitres, tous les paragraphes et toutes les phrases sont courts ; elle raconte au présent ou au passé composé, avec une syntaxe très simple. Et ce n'est pas la syntaxe simple des garçons-narrateurs ; c'est la syntaxe simple de l'auteur-narrateur. Car les garçons-narrateurs savent très bien se servir d'un français élaboré. Pour convaincre le libraire de leur donner du papier et des crayons sans payer, ils disent : « — Nous sommes disposés à effectuer quelques travaux pour vous en échange de ces objets. Arroser le jardin, par exemple, arracher les mauvaises herbes, porter des colis... ». Le libraire se fâche :

Il crie encore :

— *Je n'ai pas de jardin ! Je n'ai pas besoin de vous ! Et d'abord, vous ne pouvez pas parler normalement ?*

— *Nous parlons normalement.*

— *Dire à votre âge : « disposés à effectuer », c'est normal, ça ?*

— *Nous parlons correctement.*

— *Trop correctement, oui. Je n'aime pas du tout votre façon de parler ! Votre façon de me regarder non plus ! Sortez d'ici ! (GC : 30)*

Le passage de l'auteure à la langue étrangère se présente comme un passage du silence à l'expression. La langue littéraire que l'auteure « choisit » pour le récit de la guerre à la frontière Est-Ouest est exclusivement constituée d'un vocabulaire français et s'y restreint complètement : la langue littéraire de la trilogie est dépourvue de toute hétéroglossie. Kristof n'utilise ni son bilinguisme, ni ses connaissances rudimentaires de l'allemand ou de l'anglais. Il n'y a pas un seul mot « étranger » – c'est-à-dire pas un mot non français – qui apparaisse dans le texte, aucun néologisme, aucun anglicisme, aucun internationalisme. Même l'ordonnance de l'officier étranger n'a pas recours à sa langue ; il parle un français simpliste ou tordu : « Pas peur. Vous pas peur. Deux vous êtes ou moi trop

boire ? » (p. 23) ; « Grande Ville, beaucoup danger. Boum ! Boum ! » (p. 24). Pour leur part, les étrangers disent : « Ce soir, manger, boire, chanter avec copain. Fêter victoire contre l'ennemi » (p. 76). La langue enfantine des étrangers montre à l'évidence le monolinguisme puriste de la langue littéraire d'Agota Kristof. Dans le film de Benigni, par contre, les officiers allemands parlent forcément allemand et la narration bilingue est indispensable à l'action¹⁰.

Comme si Agota Kristof était responsable de la pureté de la langue française, elle élimine tout élément étranger au français. Une responsabilité dont elle se charge avec succès, et dont on la remercie de bonne grâce en intégrant ses textes dans les livres scolaires français et dans les examens de lycée à Neuchâtel¹¹. Pour la littérature du xx^e siècle, ce monolinguisme est frappant. Et il l'est d'autant plus que les auteurs bilingues appartiennent – tout au moins depuis Samuel Beckett – non seulement au répertoire classique, mais qu'ils trouvent aussi, de par leurs textes bilingues ou multilingues, une place assurée dans la littérature dite ou « postmoderne » ou « postcoloniale »¹².

L'usage d'un français purifié de toute agrammaticalité comme langue unique d'expression littéraire par une auteure qui n'avait aucune connaissance préalable du français doit s'expliquer par d'autres raisons que la sauvegarde d'une langue qui n'est pas la

10. Le scénario de Roberto Benigni et Vincenzo Cerami, *La vita è bella* (1998) est monolingue, c'est-à-dire entièrement en italien. Les indications concernant la réalisation soulignent les parties des officiers allemands par l'information introduisant les passages : « en tedesco ». Le film réalise la narration bilingue et fait comprendre les passages allemands par des sous-titres.

11. Voir l'interview de Sarrey-Strack avec Agota Kristof concernant *Le grand cahier* : « Même ici à Neuchâtel, c'était un sujet de baccalauréat il y a deux ans » (1994 : 186).

12. Peu importe les situations ou constellations à son origine, qu'il s'agisse de l'exil, de migrations, de voyages ou de procédés esthétiques, la littérature en langues étrangères a gagné dans les dernières décennies du xx^e siècle une nouvelle importance aussi dans la perspective de la critique littéraire et de l'histoire littéraire. De même, la littérature multilingue

sienne. Il s'agit effectivement moins de la sauvegarde que du processus de l'acquisition d'une langue.

J'avais aucune image, je n'ai jamais connu le français. J'avais aucune idée quand je suis arrivée ici, je ne savais pas un mot. L'allemand je l'ai un peu appris à l'âge de 10 ans, pendant deux ans. Au moins je savais comment c'était, à quoi ça ressemblait, mais le français pas du tout... je connaissais même personne qui parlait français. J'ai appris ici et d'abord seulement à l'oreille parce que je travaillais en usine. J'avais pas de livre, bon, j'avais un dictionnaire quand même ! (Sarrey-Strack, 1994 : 187-188).

Dans la trilogie, nous prenons part à un apprentissage semblable de la langue française, à son niveau le plus élémentaire. On pourrait répondre aux lecteurs choqués par cette représentation « authentique » de la violence dans la trilogie et par cette langue « réduite au minimum » ce que les frères Lucas et Claus répliquent à leur Grand-Mère lorsqu'elle leur demande pourquoi ils se battent l'un l'autre : « Ne vous inquiétez pas, ce n'est qu'un exercice » (GC : 20). *Le grand cahier* pourrait aussi bien avoir comme titre *Le grand exercice* ; ce serait une analogie avec les chapitres qui, à l'intérieur du livre, portent ces titres explicites : « Exercice d'endurcissement du corps », « Exercice d'endurcissement de l'esprit », « Exercice de mendicité », « Exercice de cécité et de surdité », « Exercice de jeûne », « Exercice de cruauté ». Les frères font des « exercice[s] d'habileté » (p. 71), des « exercice[s] d'immobilité » (p. 90). En plus de l'assimiler au conte, nous pouvons donc ranger la trilogie parmi les exercices littéraires et poétologiques de langue, genre auquel appartient entre autres *La disparition* de George Perec (1969) et auquel appartiennent, à la limite, toutes les expérimentations modernes avec des langues nouvelles, comme *Finnegan's Wake* de

gagne de l'importance par rapport aux généalogies littéraires, qui ont envisagé jusqu'alors la littérature comme agencements monolingues et comme agencements de langue nationale.

James Joyce (1922-1939). Ainsi, la littérature de Kristof et sa trilogie peuvent être rangées dans le contexte littéraire dit moderne, qui, par ses moyens esthétiques, conçoit la littérature comme un jeu, une pratique linguistique.

L'APPRENTISSAGE D'UNE LANGUE COMME MISSION CIVILISATRICE

De par sa composition, la trilogie peut être lue, malgré son contenu peu expérimental, dans la tradition des jeux de langue. À travers son action, elle nous apprend une autre façon d'utiliser la langue. Cette fois, cela n'a rien de ludique. Pour revenir à l'action, on peut la résumer ainsi : selon toute apparence, deux frères jumeaux perdent leur langue en quittant leur ville natale. Le temps de leur émigration (qui présente un fort caractère d'exode), ils emportent avec eux un dictionnaire.

Nous arrivons de la Grande Ville. Nous avons voyagé toute la nuit. Notre Mère a les yeux rouges. Elle porte un grand carton et nous deux chacun une petite valise avec ses vêtements, plus le grand dictionnaire de notre Père que nous nous passons quand nous avons les bras fatigués (GC : 7).

Qu'est-ce que cela peut être comme dictionnaire ? Un dictionnaire bilingue ou un dictionnaire monolingue ? Et quelle langue décrit-il ? Quelles langues ce dictionnaire traduit-il ? Le lecteur ne l'apprend pas. Il se demande en outre à quoi ce dictionnaire peut bien servir puisque les frères sont censés aller à la campagne, certes, mais dans le même pays. La nationalité des frères ou du territoire n'est pas indiquée. Un conte populaire est bien sûr supraculturel et supranational, ce qui est indiqué par le nom du genre même, le « conte populaire européen »¹³.

Ce dictionnaire que les enfants portent sous leur bras en quittant la Grande Ville joue ensuite un rôle essentiel dans les

13. Max Lüthi ([1962] 1996 : 25 – je traduis). Voir aussi Lüthi (1947).

tentatives de surmonter la guerre. La barbarie de la guerre est rendue manifeste par le retour à un état précivilisé et sauvage ; les enfants, la Grand-Mère et toute la population de la campagne participent à un tel retour. L'habitante la mieux adaptée à cette condition de vie est la Grand-Mère, qui pourtant ne sait ni lire ni écrire, qui ignore toute hygiène corporelle et vit dans une sorte de darwinisme naturel.

Les enfants, eux aussi, deviennent « sauvages » et vivent pauvrement dans des conditions ignobles. Le chapitre « La saleté » (GC : 18s.) montre leur transformation en « animaux ». Par cette opposition extrême entre la civilisation de la Grande Ville, la vie de leur première enfance et la paix d'une part, et la campagne et la guerre d'autre part, le lecteur comprend à quoi peut servir un dictionnaire quand on est à la campagne, à l'intérieur du même pays. Les enfants ne sont pas abandonnés et exposés à une langue étrangère, mais ils sont exposés à une condition de vie archaïque et prélangagière. Leur première rencontre avec leur Grand-Mère se présente ainsi :

Bientôt, elle se met à parler une langue que nous ne connaissons pas. Ce n'est pas la langue que parlent les militaires étrangers, c'est une langue tout à fait différente. Dans cette langue inconnue, Grand-Mère se pose des questions et elle y répond. Elle rit parfois, ou bien elle se fâche et elle crie (GC : 13).

La Grand-Mère se déplace et se comporte comme un animal. Elle ne parle aucune langue humaine. Le texte introduit ici une différence, importante pour une réflexion sur la langue étrangère comme langue propre à la création littéraire. Il s'agit de la différence entre une « langue inconnue » et une « langue étrangère », différence qui est peu compréhensible par la simple nomination de ces termes, mais qui est expliquée dans la narration de la trilogie. Car le lecteur découvre dans le texte de la trilogie que les enfants apprennent sans aucune difficulté la langue étrangère de l'officier. Cependant ils ne comprendront jamais la langue de leur Grand-Mère. Kristof consacre tout un chapitre à l'épisode de « La langue

étrangère » (GC : 93s.) : là, il est question d'un autre dictionnaire – d'un vrai, contrairement au dictionnaire apporté de la Grande Ville qui n'est qu'un dictionnaire symbolique, représentant la perte de la langue et la nécessité de l'appropriation d'une langue comme acte de civilisation. Mais cet autre dictionnaire que possède l'officier étranger est, par-delà une représentation symbolique, très utile :

L'officier nous apporte un dictionnaire dans lequel on peut apprendre sa langue. Nous apprenons les mots ; l'ordonnance corrige notre prononciation. Quelques semaines plus tard, nous parlons couramment cette langue nouvelle. Nous ne cessons de faire des progrès (GC : 93).

Voilà l'histoire heureuse de l'apprentissage d'une langue étrangère mené à bon terme. Un tel apprentissage ne peut réussir que dans une langue étrangère. (Comme d'ailleurs a réussi l'apprentissage, par l'auteure, de la langue française). L'apprentissage de la langue est voué à l'échec lorsqu'il est mené avec le dictionnaire du Père apporté par les enfants. Ils en font un usage tout différent et moins heureux. Ce dictionnaire-Père contient leur propre langue et, même s'ils la pratiquent contre la barbarie, ce dictionnaire leur demande des exercices barbares et inhumains. La langue qui leur est propre ne fait pas revenir la civilisation. Alors que les frères parlent la langue étrangère de l'officier bientôt couramment et qu'ils arrivent à communiquer dans cette langue, ils ne parviendront en revanche à s'exprimer ni dans leur propre langue ni dans leur propre pays.

Si une langue étrangère peut être apprise, transférée et emportée à d'autres endroits, la langue propre ne se laisse pas transporter ailleurs. On voit alors que l'*étrangeté* apparaît comme un dispositif de la mobilité, qui tire son avantage par rapport à la langue propre à chacun : la langue étrangère peut être transportée, elle est mobile. La langue propre est immobile et reste attachée à son territoire. Le propre comme propriété reste toujours lié à un territoire. Dans sa narration, Kristof souligne cette différence décisive entre l'usage d'une langue qui nous est propre et l'usage d'une langue étrangère. Paradoxalement, l'usage de la langue propre n'est qu'un premier degré dans la constitution civile et dans le choix de l'usage de

toutes les langues possibles. Il est un premier degré dans un procès de civilisation ; mais l'usage de sa propre langue n'est pas encore apte à susciter la communication, ni la culture, comme nous allons le voir, parce que l'écriture et la littérature se réalisent exclusivement dans la langue étrangère.

L'usage que les deux frères font de leur propre langue est un usage strictement non communicatif et désindividualisant. C'est à l'aide de leur dictionnaire apporté de la Grande Ville qu'ils accomplissent « leurs études » :

Pour nos études, nous avons le dictionnaire de notre Père et la Bible que nous avons trouvée ici, chez Grand-Mère, dans le galetas.

Nous avons des leçons d'orthographe, de composition, de lecture, de calcul mental, de mathématiques et des exercices de mémoire.

Nous employons le dictionnaire pour l'orthographe, pour obtenir des explications, mais aussi pour apprendre des mots nouveaux, des synonymes, des antonymes.

La Bible sert à la lecture à haute voix, aux dictées et aux exercices de mémoire. Nous apprenons donc par cœur des pages entières de la Bible (GC : 32).

Cette bibliothèque qui comprend deux volumes, un dictionnaire et la Bible, représente un premier acte de législation qui, à son tour, est despotique, et les études, dans cette bibliothèque réduite à la base culturelle de l'Occident, deviennent des actes et des exercices d'obéissance et d'assujettissement.

LA LANGUE FAUSSE DE LA VÉRITÉ

La mission civilisatrice d'une langue est décrite dans la trilogie comme un usage radicalement forcé et inhumain. L'usage de la propre langue est soumis aux lois culturelles dans l'exacte mesure où il réfute d'une manière violente chaque expression individuelle. L'énonciation individuelle est remplacée par la vérité de la langue. Les frères décrivent leur exercice de composition ainsi :

— Pour décider si c'est « Bien » ou « Pas bien », nous avons une règle très simple : la composition doit être vraie. Nous devons décrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons. Par exemple, il est interdit d'écrire : « Grand-Mère ressemble à une sorcière » ; mais il est permis d'écrire : « Les gens appellent Grand-Mère la Sorcière. »

— Il est interdit d'écrire : « La Petite Ville est belle », car la Petite Ville peut être belle pour nous et laide pour quelqu'un d'autre.

De même, si nous écrivons : « L'ordonnance est gentil », cela n'est pas une vérité, parce que l'ordonnance est peut-être capable de méchancetés que nous ignorons. Nous écrirons donc simplement : « L'ordonnance nous donne des couvertures. »

Nous écrirons : « Nous mangeons beaucoup de noix », et non pas : « Nous aimons les noix », car le mot « aimer » n'est pas un mot sûr, il manque de précision et d'objectivité. « Aimer les noix » et « aimer notre Mère » cela ne peut pas vouloir dire la même chose. La première formule désigne un goût agréable dans la bouche, et la deuxième un sentiment.

Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues ; il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits (GC : 32-34).

Dans la langue allemande, il y a un mot, « Sprachgewalt », qui est difficile ou impossible à rendre en français. Littéralement, on pourrait traduire par « violence de la langue », mais cela ne serait pas exact. « Sprachgewalt » veut dire « pouvoir linguistique » et on parle de la « Sprachgewalt » d'une œuvre pour indiquer son génie d'élocution et sa capacité rhétorique, ou on dit qu'une personne est « sprachgewaltig » pour indiquer qu'elle maîtrise très bien sa langue et qu'elle l'emploie d'une manière habile. Or, l'usage que les frères font de la vérité de leur langue donne un sens nouveau à

l'expression de la « Sprachgewalt ». Ce sens affirme la signification primaire d'une langue violente et violant ceux qui la parlent. La langue qui leur est propre ne sert, dans la narration d'Agota Kristof, ni à l'expression des besoins, ni à celle des sentiments des frères, elle sert à l'établissement des lois et des règles et aboutit à la domination de la douleur. Cette fonction répressive qu'Agota Kristof met en scène a été postulée d'une manière semblable, quoique théorique, par Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui ont interrogé le préjugé selon lequel le langage serait informatif et communicatif.

La maîtresse d'école ne s'informe pas quand elle interroge un élève, pas plus qu'elle n'informe quand elle enseigne une règle de grammaire ou de calcul. Elle « enseigne », elle donne des ordres, elle commande. Les commandements du professeur ne sont pas extérieurs à ce qu'il nous apprend, et ne s'y ajoutent pas. Ils ne découlent pas de significations premières, ils ne sont pas la conséquence d'informations : l'ordre porte toujours et déjà sur des ordres, ce pourquoi l'ordre est redondance. [...] L'unité élémentaire du langage – l'énoncé –, c'est le mot d'ordre. Plutôt que le sens commun, faculté qui centraliserait les informations, il faut définir une abominable faculté qui consiste à émettre, recevoir et transmettre les mots d'ordre. Le langage n'est même pas fait pour être cru, mais pour obéir et faire obéir (Deleuze et Guattari, [1980] 1992 : 96).

LA LIBERTÉ DE L'ÉCRITURE ET DU MENSONGE

À l'opposé des exercices d'ordre que pratiquent les frères, à l'opposé de cet exercice d'une fausse vérité, se situe l'écriture de l'auteure : une écriture comme exercice de langue étrangère, qui obéit, bien sûr, aux ordres de la nouvelle grammaire, du lexique et de la syntaxe, mais qui apprend aussi à se défaire de la vérité linguistique et à mentir, à devenir fiction et littérature. La liberté de l'écriture consiste à pouvoir mentir. Le troisième volet de la

trilogie, *Le troisième mensonge*, révèle les deux autres comme pure fiction. La guerre n'était pas cruelle, la Mère n'avait pas quitté les enfants, ce n'étaient pas les enfants qui avaient tué leur père pour obtenir leur liberté.

La cruauté de la violence de la guerre est en fait révélée comme un jeu cruel avec la langue. L'auteure joue avec ses lecteurs. Et pourtant, même si, à la fin de la trilogie, la fiction dévoile clairement qu'elle n'est qu'une fiction, le lecteur n'est pas obligé d'être étonné qu'on lui ait raconté un conte de guerre et d'orphelins. Sur le plan poétologique, la trilogie réalise, dans sa narration, le passage d'un état barbare à une écriture qui passe par des actes de législation et de civilisation, qui bascule de la pureté de la langue à la fiction.

La prose d'Agota Kristof nous montre deux usages différents de la langue. Nous apprenons, à travers sa biographie et l'analyse de son écriture, l'usage qu'elle fait d'une langue étrangère comme auteur-narrateur. C'est un usage qui se présente d'abord comme une série d'exercices – exercices de langue, de grammaire et de vocabulaire –, mais qui mène bientôt à la maîtrise des figures plus raffinées que sont la blague et le mensonge. Pureté et vérité linguistiques n'existent que dans la langue étrangère. Narration et mensonge ne sont possibles que dans une langue familière. L'usage de la langue étrangère aide à maîtriser l'écriture et le travail littéraire ; cette langue est un usage productif et créateur. « Il n'est pas nécessaire de faire des études pour devenir écrivain. Il est juste nécessaire de savoir écrire sans faire trop de fautes, je veux bien apprendre à écrire votre langue correctement, mais cela me suffit » (*TM* : 84-85). Le lecteur apprend à travers l'action de la trilogie quel est le second mode d'usage de la langue. C'est un usage strictement normatif, objectif et désindividualisant. Dans ce second mode d'usage de la langue auquel s'assujettissent les frères jumeaux, c'est la reproduction d'une vérité de la langue qui est visé, langue qui se révèle finalement inhumaine. Le premier mode d'usage désigne au contraire un apprentissage de la langue étrangère toujours pénible, mais qui aboutit à une familiarité et à une intimité de l'auteur avec ses mots et ses narrations. Bien sûr, le

ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

médium primordial de la littérature reste la langue. Après la lecture de la prose d'Agota Kristof, on peut même ajouter : bien sûr, le médium primordial de la littérature reste la langue étrangère.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BENIGNI, Roberto, et Vincenzo CERAMI (1998), *La vita è bella*, Turin, Einaudi.
- BORNAND, Marie (1996), « Agota Kristof, une écriture de l'exil », dans Danielle DELTEL et Catherine VERDONNET (dir.), *Littérature féminine en Suisse romande*, Nanterre, Université de Paris-X, p. 133-165.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI ([1980] 1992), *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, t. II, Paris, Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1996), *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée.
- HEYD, Kerstin (1994), « Sparsamer Gebrauch sprachlicher Mittel als Merkmal zweier weiblicher Schreibweisen : Agota Kristof und Leslie Kaplan », dans Wolfgang ASHOLT (dir.), *Intertextualität und Subversivität. Studien zur Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich*, Heidelberg, Winter, p. 277-291.
- KÖSTER, Juliane (1994), « Die getreue Beschreibung der Tatsachen », dans *Diskussion Deutsch. Zeitschrift für Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer in Ausbildung und Praxis*, p. 235-247.
- KRISTOF, Agota (1986), *Le grand cahier*, Paris, Seuil.
- KRISTOF, Agota (1988), *La preuve*, Paris, Seuil.
- KRISTOF, Agota (1991), *Le troisième mensonge*, Paris, Seuil.
- KRISTOF, Agota (1995a), *Le grand cahier ; La preuve ; Le troisième mensonge*, Paris, Seuil.
- KRISTOF, Agota (1995b), *Hier*, Paris, Seuil.
- KRISTOF, Agota (1998), *L'heure grise et autres pièces*, Paris, Seuil.
- LEENHARDT, Jacques (1991), « Existe-t-il un lecteur européen ? », *Lendemain*, n° 63, p. 86-94.
- LE ROUX, Monique (1991), « Ne pas faire théâtre du tout ! », *La Quinzaine littéraire*, 16 octobre, p. 28.
- LETHEN, Helmut (1994), *Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.

- LÜTHI, Max (1947), *Das europäische Volksmärchen*, Berne, Francke.
- LÜTHI, Max ([1962] 1996), *Märchen*, Stuttgart, Metzler.
- MASPERO, François (1989), « Une “bonne” plaisanterie », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} avril, p. 6-7.
- NOLTE, Verena, et Gunna WENDT (1990), « “Wenn man uns nicht direkt umbringt, sterben wir nicht an den Ereignissen”. Ein Gespräch mit Agota Kristof », *Frankfurter Rundschau*, 18 août, p. 245.
- RIESZ, János (1998), *Französisch in Afrika. Herrschaft durch Sprache*, Francfort-sur-le-Main, IKO-Verlag.
- RÖSEBERG, Dorothee (1993), « Lesen als Risiko. Kontroversen um den Roman *Le grand cahier* von Agota Kristof. Ergebnisse vergleichender Leseforschung », dans Irmgard OSOLS-WEHDEN, Giuliano STACCIOLI et Babette HESSE (dir.), *Sprache und Literatur in der Romania. Tradition und Wirkung*, Berlin, Berlin Verlag Spitz, p. 334-350.
- RÖSEBERG, Dorothee (1998), « Agota Kristof », *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, novembre, p. 1-10, A1, B1, C1, D1.
- SARREY-STRACK, Colette (1994), « Agota Kristof : écrivain étrangère de langue française. Portrait et Entretien », *Lendemain*, n^{os} 75-76, p. 182-190.

DES « FRANCOPHONES INVOLONTAIRES » :
PETITE HISTOIRE DU CHOIX
DE LA LANGUE D'ÉCRITURE EN BELGIQUE

Rainier Grutman

Université d'Ottawa

Pourquoi évoquer la Belgique dans un ouvrage consacré à l'écriture en langue étrangère ? Vue de loin, du Canada par exemple, mon pays adoptif, la Belgique ne ressemble-t-elle pas à la France ? Ses écrivains, d'Amélie Nothomb à Franz Weyergans, de Jean-Philippe Toussaint à Dominique Rolin, ne s'intègrent-ils pas harmonieusement au marché parisien ? Historiquement parlant, la littérature « belge » n'est-elle pas la doyenne parmi les littératures dites « francophones », celle qui, la première, sut attirer l'attention de la France sur une démarche originale (dans le cadre du symbolisme et du surréalisme) ? Or, cette soi-disant spécificité culturelle ne se fond-elle pas dans une ressemblance encore plus profonde, plus fondamentale ?

Une telle conception, sans être absolument fausse, a le défaut de négliger une composante importante de la Belgique, facilement oubliée lorsqu'il est question de culture : sa majorité non francophone. L'un des grands paradoxes de l'histoire de la Belgique est que celle-ci s'est d'emblée pensée comme un État francophone (et continue encore souvent de se présenter comme tel à l'étranger) alors que la plupart de ses habitants n'avaient pas (et n'ont toujours

pas) le français comme langue maternelle¹. Depuis 1846 (date du premier recensement linguistique), la proportion des francophones est restée remarquablement constante, oscillant entre 43,9 % (au recensement de 1920) et 41,7 % (selon une analyse de la population des écoles primaires pour l'année scolaire 1975-1976). Pendant toute cette période, une majorité d'environ 57 % des Belges (chiffre obtenu en 1847, 1956-1957, 1965-1966, 1970-1971 et 1975-1976) s'identifient comme néerlandophones, c'est-à-dire que, selon l'époque, la région et le niveau social, leur langue usuelle est soit le néerlandais soit un dialecte germanique qui lui est proche². On comprend mieux dès lors pourquoi il est justifié de parler de la Belgique dans le cadre proposé.

THÉMATIQUE FLAMANDE ET LANGUE FRANÇAISE

En effet, je viens d'y faire allusion, bien que l'image francophone de la Belgique véhiculée à l'étranger repose jusqu'à un certain point sur un paradoxe, ce pays s'est longtemps pensé comme tel. Apparue comme structure étatique au lendemain d'une révolution, en 1830, à une époque où les idéologies romantiques de la nation battaient leur plein, la Belgique a voulu se doter d'une identité nationale. Cela s'est fait par un compromis, par une « transaction implicite » (Halen, 1996 : 135). D'une part, les Flamands acceptaient le français comme la langue du Royaume entier : c'est ce qu'impliquait la Constitution de 1831, progressivement amendée jusqu'à entériner le bilinguisme officiel un siècle plus tard. D'autre

1. J'emprunte ces données statistiques aux tableaux présentés dans McRae (1986 : 36-43).

2. Le terme « flamand », utilisé en Belgique comme à l'étranger, désigne en toute rigueur les seuls dialectes parlés à l'ouest de l'Escaut. Les autres dialectes germaniques sont soit brabançons (ceux du centre), soit limbourgeois (ceux de l'est). Une confusion comparable existe pour le « wallon » : on ne devrait appeler ainsi que les dialectes romans parlés au pays de Liège et de Namur ; ceux de Mons et de Tournai ressortissent au picard, ceux du sud des Ardennes au lorrain. Cette situation historiquement complexe s'est considérablement simplifiée, de telle sorte que les Flamands parlent aujourd'hui néerlandais et les Wallons français.

part, les francophones acceptaient « jusqu'à un certain point de passer pour des Flamands » du point de vue culturel parce que le passé artistique (peinture, musique) et architectural de la Flandre était déjà reconnu à l'étranger. Ainsi, pour ne donner qu'un seul exemple, le Bruxellois francophone Charles De Coster signait « Karel » (soit l'équivalent flamand de son prénom) ses contributions à l'*Uylenspiegel*, hebdomadaire illustré par Félicien Rops.

Ce compromis ne doit pas nous scandaliser. Aux yeux de la bourgeoisie pragmatique du XIX^e siècle, solidaire des deux côtés de ce qui ne s'appelait pas encore la frontière linguistique, il ne pouvait être question de légitimer le tohu-bohu des dialectes qui avaient cours en Belgique, dialectes bas-germaniques dans la partie septentrionale du pays, romans dans sa partie méridionale. Par ailleurs, il était clair également que l'adoption du français comme *koinè* politique ne devait pas s'accompagner de l'importation des valeurs de la France républicaine. Ce qui explique une certaine exaltation, voire une surévaluation, de l'ingrédient flamand dans le cocktail belge : sous la plume du même De Coster, en 1861, « l'antique élément germanique » devient rien de moins qu'une « digue puissante contre l'envahissement des tendances françaises » ([1861] 1959 : 72). Une fois ce contenu évacué, le code français pouvait accueillir le « mirage nordique », véritable « mythe fondateur » (Klinkenberg, 1991 : 105) de la littérature francophone de Belgique.

Toutefois, la formule ainsi obtenue (thématique flamande et langue française) laissait dans l'ombre au moins deux traits saillants de la réalité belge : la thématique non flamande et la langue non française. Elle passait sous silence non seulement les œuvres où il était question de la Wallonie (et dans une moindre mesure Bruxelles, ville rattachée à la Flandre par son histoire), mais aussi celles qui étaient écrites en néerlandais. Comme tout schéma identitaire, celui-ci simplifiait une réalité plus complexe. Dans ce cas-ci, il s'agissait en outre d'une identité extérieure, d'une façade dirigée vers Paris surtout. La capitale française réserverait encore longtemps un accueil favorable à l'exotisme flamand ou pseudo-flamand, même lorsque ce procédé sera définitivement dépassé en

Belgique : en témoigne le succès parisien du théâtre de Ghelderode et des chansons de Jacques Brel après la Seconde Guerre mondiale. En faisant semblant que tous les écrivains belges avaient des origines flamandes ou mixtes, la littérature « belge » telle qu'elle a été inventée au XIX^e siècle faisait l'impasse sur une double situation de diglossie.

LA DIGLOSSIE (LITTÉRAIRE)

Le terme que je viens d'employer, « diglossie », permet d'éviter un certain nombre de malentendus, notamment ceux que provoque le mot « bilinguisme », plus répandu mais en même temps plus ambigu. Apparu dans le jargon des psychologues et des pédagogues, ce dernier a rapidement quitté son domaine de spécialisation pour désigner toute forme individuelle de contact linguistique, en sous-entendant généralement un certain équilibre. Ainsi hésite-t-on à qualifier de bilingues des écrivains qui ont à leur actif une seule excursion en langue étrangère, comme William Beckford (*Vathek*) ou Oscar Wilde (*Salomé*), pour réserver cette appellation à ceux dont une partie appréciable de la production totale louvoie entre deux langues. Or, l'observateur quelque peu attentif s'aperçoit vite que la répartition de ces langues prend rarement la forme d'un véritable dédoublement : Samuel Beckett, autotraducteur systématique en qui l'on a pu voir la quintessence du bilinguisme, constituerait plutôt l'exception qui confirme la règle. Tantôt le hasard biographique fait qu'un auteur passe d'une langue à une autre, créant ainsi des périodes successives (comme les périodes russe et anglo-américaine chez Vladimir Nabokov, polonaise et anglaise chez Joseph Conrad, tchèque et française chez Milan Kundera), tantôt l'on observe une division du travail littéraire, où telle langue est réservée à la littérature canonique, telle autre aux genres moins prestigieux ou encore aux écrits non littéraires, à visée purement communicative. Au delà des choix individuels se profile de la sorte un contexte collectif, car les règles selon lesquelles s'opère la distribution des langues sont dictées par une tradition, non par un individu, aussi puissant fût-il. Même Alphonse X de Castille, qui,

au XIII^e siècle, fit de l'espagnol la langue de sa cour, composait en galicien ses poésies lyriques (les *Cantigas de Santa María*), suivant un usage établi par les troubadours de son royaume (Ribera Llopis, 1982 : 107-113 ; Lapesa, 1986 : 246).

C'est précisément pour rendre compte de cette dimension collective du contact linguistique que les hellénistes ont créé, il y a environ un siècle, le terme de diglossie (Fernández, 1995). Du point de vue étymologique, c'est bien sûr le strict équivalent du bilinguisme, mais du point de vue conceptuel, il s'oppose au terme plus ancien. D'abord, il ne désigne pas la simple alternance mais la superposition conflictuelle de deux (ou plusieurs) variétés linguistiques. Ces dernières peuvent être typologiquement proches, comme c'est le cas de l'arabe du Coran et de l'arabe dialectal, des grecs dits *katharévoussa* et *dhimotiki*, du *Schriftdeutsch* et du suisse alémanique, du français et du créole haïtien (pour reprendre les quatre situations décrites par Charles Ferguson, le propagateur du terme³). Selon lui, les variétés légitimes dominent au temple, au parlement, à l'université, au téléjournal et en poésie, tandis que les codes inférieurs émaillent les conversations quotidiennes, les téléromans et la littérature populaire. Cette différenciation fonctionnelle constitue la deuxième caractéristique de la diglossie ; Joshua Fishman y voit même le trait le plus fondamental du phénomène. Loin de s'en tenir aux « sociétés qui utilisent à la fois des variétés dites vulgaires et d'autres classiques », Fishman considère également comme diglossiques des « sociétés qui emploient différents dialectes ou registres, [voire] diverses *variétés linguistiques fonctionnellement différenciées pour l'un ou l'autre motif* » (Fishman, 1971 : 88). Détail important à retenir, l'emploi d'une variété plutôt qu'une autre est régi par des conventions sociales ; il ne dépend pas, ou très peu, de l'initiative individuelle.

En littérature aussi, l'on peut concevoir l'existence de situations diglossiques. C'est même sous cet angle précis qu'il convient de faire une distinction entre la Flandre et la Wallonie. En pays wallon, le français standard s'était progressivement superposé aux

3. Voir Ferguson (1959).

dialectes d'oïl sans créer de contentieux comparable au conflit sociolinguistique opposant le français aux parlers germaniques. À de rares exceptions près, en poésie surtout mais également au théâtre, l'expression littéraire y recourait au seul français. Autrement dit, la diglossie y était purement *formelle* : la compétence bilingue qu'il faut supposer aux auteurs wallons se traduisait par une performance unilingue en français. En Flandre par contre, à cause des différences morphologiques entre les codes en présence mais surtout pour des raisons à la fois sociodémographiques et idéologiques, la diglossie était plutôt *fonctionnelle*, c'est-à-dire fondée sur une répartition de deux langues d'écriture⁴. Contrairement aux dialectes romans, ceux de la Flandre n'avaient pas totalement été exclus du champ littéraire, même s'ils ne pouvaient prétendre à un traitement égal.

Diglossie oblige, il existait entre les langues d'écriture qu'avait à sa disposition le Flamand du ^{xix}^e siècle une hiérarchie plus ou moins nette. Les causes de celle-ci étaient en partie locales, mais en partie seulement. Il est vrai que le français s'était implanté depuis que l'aristocratie flamande avait commencé à se servir de cette langue au Moyen Âge : mais l'on se gardera en même temps d'en exagérer l'impact dans une population encore très largement analphabète. Pour les écrivains et les intellectuels en général, c'est plutôt l'audience internationale obtenue par une œuvre publiée en français qui conférait plus de prestige à cette langue. Le résultat de cette double pression, locale et internationale, a été qu'en pays flamand, comme le constate un voyageur dès le ^{xvii}^e siècle, « les personnes de qualité » font du français « une étude particulière, jusqu'à négliger tout à fait leur langue naturelle, et à se faire honneur de ne jamais l'avoir apprise » (Bouhours, [1671], cité par Brunot, 1966 : 215). En 1864, Charles Baudelaire résumera la situation à sa façon : « tout le monde *affecte* de ne pas savoir le flamand. C'est de bon goût. La preuve qu'ils le savent très bien, c'est qu'ils *engueulent* leurs domestiques en flamand » (Baudelaire, [1864] 1980 : 880). On ne pourrait formuler plus clairement

4. Selon la distinction faite par Mackey (1976 : 30, 42).

une idée que la sociolinguistique redécouvrira au xx^e siècle, à savoir que la pratique d'une langue va toujours de pair avec une attitude à l'égard de cette même langue et de ses locuteurs⁵.

INSTRUMENT OU SYMBOLE ?

On n'insistera jamais assez sur l'importance de cette corrélation entre pratique langagière et attitude linguistique. C'est même elle qui nous fournit un premier élément d'explication dans le dossier de l'écriture française en Flandre.

Depuis la découverte romantique des langues nationales, en effet, celles-ci ne sont plus, pour le citoyen comme pour l'écrivain, de simples instruments de communication, mais également des symboles (au sens étymologique du mot, c'est-à-dire des signes de reconnaissance et de ralliement). Alors que l'expression de soi et de sa culture, principe fondamental de la poétique romantique, exige l'emploi de la langue natale, le désir de communiquer avec le plus grand nombre peut compromettre l'usage de cette même langue si son audience est trop restreinte. En réalité, dans des contextes diglossiques, il arrive rarement qu'une seule et même variété soit à la fois l'instrument de communication le plus efficace et le symbole le plus puissant. Généralement, ces qualités sont réparties sur plusieurs variétés. Pour l'écrivain flamand, elles étaient au nombre de trois, situation que permet de visualiser le tableau suivant :

5. Ainsi, le refus d'apprendre une langue est souvent lié à une image négative de cette dernière qu'on aurait intériorisée (voir la défaveur où est tombé l'allemand depuis la Seconde Guerre mondiale, y compris dans les sciences ; inversement, la popularité de l'espagnol, de l'italien et de l'anglais ne peut être dissociée de l'idée positive qu'on se fait de ces cultures).

LA TRIGLOSSIE EN FLANDRE

	DIMENSION INSTRUMENTALE	DIMENSION SYMBOLIQUE
la <i>scripta</i> flamande	-	+
le français	++	+ puis -
le néerlandais	+	- puis +

En théorie, l'écrivain flamand avait le choix entre trois options ; en pratique, celles-ci s'avéraient presque aussi insatisfaisantes les unes que les autres⁶. D'abord, il pouvait se conformer à un certain idéal romantique en écrivant dans la langue du terroir, choix qui lui était plus ou moins facilité par l'existence d'un important corpus médiéval en moyen néerlandais (à forte coloration brabançonne). Or, cette *scripta* était non seulement archaïque mais encore peu usitée en dehors du domaine culturel : l'écrivain qui s'inscrivait dans cette lignée se condamnait à n'avoir qu'une poignée de lecteurs. En optant pour la variété standardisée de son dialecte, pour le néerlandais tel qu'il avait pris forme aux Pays-Bas, le Flamand risquait de s'attirer les foudres d'un clergé catholique prompt à réduire la langue néerlandaise en un instrument du protestantisme⁷, ce qui était une autre façon de s'aliéner une bonne partie des lecteurs (on aura deviné que cette situation a complètement changé depuis). Restait donc le français. En choisissant la langue d'usage des couches aisées et éduquées, il s'adressait au monde entier tout en se conformant à l'image que le jeune Royaume belge s'était donnée de lui-même (selon les modalités déjà évoquées).

Nous possédons plusieurs témoignages d'écrivains qui entérinent ce consensus diglossique en faveur du français. Le plus curieux est qu'ils proviennent non seulement d'auteurs flamands

6. Cette tripartition s'inspire de Klinkenberg (1989).

7. Sur les liens entre l'ultramontanisme et le particularisme linguistique, on pourra lire Willemyns (1995).

« francographes⁸ », mais également d'écrivains qui ont choisi d'écrire en néerlandais.

Dans une conférence sur « Le bilinguisme » rédigée en plein conflit mondial, Émile Verhaeren tient un plaidoyer en faveur du plurilinguisme par le biais de l'enseignement : « il importe surtout en notre Europe moderne que le don des langues soit fait au plus grand nombre d'hommes possible »⁹. Or, cela s'appliquerait tout particulièrement aux ressortissants des « petits peuples ». S'ils ont bien sûr « le droit [...] de parler leur idiome, il faut travailler de plus en plus à leur faire comprendre que leur plus urgent intérêt les doit pousser à apprendre et à pratiquer un mode de parler moins restreint » (Verhaeren [1915], cité dans Gullentops, 1999 : 30-31). La solution proposée par Verhaeren n'est rien d'autre qu'une division du travail discursif typique de la diglossie au sens le plus classique : « Que leur vie sentimentale s'exprime au besoin dans un patois, mais que leur vie intellectuelle se fortifie grâce à la connaissance et à l'usage d'une langue universelle. Le monde doit somme toute leur être plus précieux que leur province » (p. 30). À l'époque où il écrit ces lignes, en 1915, la question linguistique était sur le point de secouer la société belge. Là où, pendant la plus grande partie du XIX^e siècle, le Mouvement flamand avait été un projet d'édification littéraire qui ne présentait aucune menace réelle pour la « belgeoisie » régnante, il s'était peu à peu révélé une force d'émancipation sociale. Pendant la jeunesse de Verhaeren, le français avait été la seule langue officielle et en même temps le ciment de la Belgique. Toute atteinte portée à cette suprématie était à ses yeux une façon de remettre en question l'unité de la patrie, dont il était lui-même devenu l'un des symboles.

Curieusement, le même son de cloche s'entend parfois dans la littérature flamande proprement dite. Chez le romancier et

8. Combe (1995 : 16) évite ce néologisme, « plus juste mais peu élégant ». N'est-ce pas ce qu'on a dû penser du terme « francophone » quand il était nouveau ? Comme l'étymon « graphein » ne me paraît pas moins élégant que « phonein », je me servirai à l'occasion du néologisme.

9. Verhaeren (1999 : 30-31). Je remercie David Gullentops d'avoir attiré mon attention sur cette publication.

dramaturge naturaliste Cyriel Buysse, par exemple, qui essaya de percer en français, encouragé en cela par Maurice Maeterlinck et Camille Lemonnier. Dans un texte rédigé en français, mais où il se définit comme un « Flamand de naissance et de caractère, écrivant en néerlandais », Buysse dit concevoir « que le dialecte flamand, en sa fruste saveur, puisse tenter la plume d'un curieux littéraire ou l'étude d'un philologue fureteur ». Et d'ajouter aussitôt avec exaspération : « quelle arme triste pour la conquête des idées et la conquête du pain, en un pays comme la Belgique ! » (Buysse [1897] 1974b : 817-818). Il est vrai que cette condamnation apparaît dans une lettre au directeur de l'*Étoile belge* (datée du 5 février 1897). Mais l'on croirait à tort que Buysse cherche à flatter les francophones dans le sens du poil : il venait de commettre dans l'*Amsterdammer* du 17 janvier 1897, en néerlandais et aux Pays-Bas donc, une attaque en règle contre les flamingants, taxés d'arri-visme. Tout en prétendant faire la promotion du néerlandais, dit-il, ces derniers ne peuvent s'empêcher eux-mêmes de parler français, « la langue ordinaire des classes civilisées » ([1897] 1974a : 304), dans leurs réunions familiales, en faisant des courses dans les magasins de Gand et même, « ô comble », en sortant de leurs séances académiques. En fin d'article, Buysse encourage ses lecteurs à « reconnaître l'influence grande et souvent si salutaire de la langue et des idées françaises ». On peut se les approprier sans sacrifier son originalité flamande. Car, termine-t-il, « le Flamand est une langue pauvre, petite, et un écrivain de talent ne peut que regretter profondément qu'il ne dispose pas d'un meilleur véhicule pour la diffusion des idées. Voilà pourquoi, loin de lui en vouloir, on ne peut faire autrement que l'applaudir quand il réussit à maîtriser une langue plus grande » (Buysse [1897] 1974a : 307 – je traduis).

LE RÔLE DE L'ENSEIGNEMENT

Dans l'esprit de Buysse, cette réussite est liée à l'enseignement. Il ne voit pas du tout comment un être « sain d'esprit » pourrait approuver l'idée d'une « éducation qui aurait le néerlandais comme langue véhiculaire » : vis-à-vis de ses contemporains,

le jeune Flamand se trouverait dans une situation comparable à celle « d'un poulet malade, sans ailes, par rapport à un vol d'oiseaux puissants qui, dès leurs premiers coups d'aile, seraient haut et loin en avant » ([1897] 1974a : 305 – je traduis). C'est en effet vers l'enseignement qu'il faut se tourner pour découvrir un deuxième facteur, plus objectif que le poids symbolique accordé aux langues en contact : celui de la maîtrise effective de l'instrument de communication.

Des sociologues comme Renée Balibar et Pierre Bourdieu ont étudié l'impact de l'institution scolaire sur le développement de la compétence langagière et plus largement culturelle. Ils en concluent que l'école fournit un accès privilégié aux moyens d'écriture ainsi qu'au patrimoine littéraire. Or, de ce point de vue, le flamand tel que pouvaient le connaître les écrivains du XIX^e siècle paraît déficitaire. En fait, pour plusieurs d'entre eux, il était naturel et logique d'écrire en français, y compris si ce n'était pas la langue parlée à la maison, pour la simple raison qu'ils avaient été alphabétisés en français.

De leur propre aveu, les écrivains flamands ont une maîtrise insuffisante du code linguistique néerlandais. Le témoignage le plus lucide à ce sujet nous est fourni par un Anversois né en 1899 qui fit ses débuts en poésie mais dont on a surtout retenu la prose (les romans et les essais). Dans son autobiographie intellectuelle, Marnix Gijzen (pseudonyme de Jan-Albert Goris) fait le constat suivant :

Il va de soi que les écrivains de ma génération éprouvent beaucoup de difficultés à manier le néerlandais correctement. À la maison je n'ai entendu parler que le dialecte anversois, à l'école j'ai seulement « bénéficié » d'un enseignement en français, tandis qu'on y sabotait systématiquement le néerlandais. (Une heure de cours par semaine chez les Célestins, pendant la période de confession hebdomadaire, donc en fait vingt minutes.) [...] Le résultat en a été, pour moi du moins, que j'écrivais le néerlandais plus ou moins comme une langue morte,

comme le latin si j'en avais eu une connaissance convenable. Nous appartenons aux francophones involontaires, et il suffit de relire la prose de van Ostayen¹⁰ pour noter quels ravages peut causer notre éducation francisée dans l'usage de la langue néerlandaise (1965b : 76 – je traduis).

Vingt-cinq ans plus tôt, dans une *Histoire de la littérature flamande depuis 1830*, il avait déjà noté cette coloration de la prose par la syntaxe cartésienne du français : « pour des écrivains flamands qui avaient sans exception été éduqués en français et qui devaient apprendre le néerlandais comme une langue étrangère, à côté de leur dialecte, ce n'était pas une mince tâche que de présenter une argumentation convenable en prose » (Gijzen, 1940 : 140 – je traduis). Au xx^e siècle, beaucoup de ces « francophones involontaires », comme il les appelle si judicieusement, ont quand même opté pour le néerlandais, en dépit des difficultés signalées, réservant souvent le français à l'écriture non littéraire (comme Gijzen lui-même, auteur d'une thèse remarquée en histoire¹¹). Mais ce choix paraît davantage motivé par l'attachement symbolique à la langue du peuple flamand qu'à la maîtrise réelle qu'ils en auraient eue. L'appropriation du néerlandais n'allait pas sans effort pour les Flamands (dé)formés dans des écoles entièrement ou partiellement francophones.

Dans certains cas, bien sûr, et à Bruxelles encore plus (long-temps) que dans la partie flamande de la Belgique, l'école française se trouvait être le prolongement d'un milieu familial déjà gagné au français. Mais cette continuité était peut-être moins systématique qu'on ne l'a souvent prétendu : même Verhaeren et Maeterlinck semblent bien avoir connu un dialecte flamand avant d'aller à l'école. Dans la conférence déjà citée, le premier déplore qu'« à l'âge du collège, l'instruction ne se faisant qu'en une seule langue, la mémoire [de l'enfant] se dépouille » des langues éventuellement parlées « à l'âge de cinq ou six ans » (Verhaeren [1915], cité dans

10. Il s'agit du poète expressionniste anversois Paul van Ostayen.

11. Voir Goris (1925).

Gullentops, 1999 : 31). Le poète pensait-il à lui-même, lui qui avait complètement perdu la pratique du parler anversoïse de Saint-Amand ? Quant au traducteur de Ruusbroec, il lisait le néerlandais sans difficulté et pouvait même réciter dans le texte la chanson médiévale du sieur Halewijn¹². Il approuvait également, et dans des termes non équivoques, le choix de son ami Buysse de faire carrière dans l'autre langue du pays : « Je crois que vous avez très bien fait de revenir carrément à notre flamand maternel » (cité dans Gunnesson, 2000 : 63).

Or, le compromis établi au XIX^e siècle favorisait le transfert des classes aisées au français et évacuait en pratique la question du choix linguistique. Celle-ci ne se poserait pas tant et aussi longtemps que l'enseignement du néerlandais resterait lettre morte en Flandre. Dans un pays sans université néerlandophone (celle de Gand sera la première en 1930), il paraissait unimaginable de former des jeunes en une langue autre que le français. D'où le paradoxe : plus les Flamands se scolarisaient, plus ils se francisaient.

Pour pouvoir parler d'un choix véritable, il fallait une double évolution : un travail interne de codification de la langue commune aux Pays-Bas et à la Belgique septentrionale ; puis un travail externe de valorisation socioculturelle de l'outil d'écriture ainsi forgé. Or, ce dossier était bloqué depuis 1883. En 1932 seulement, une loi importante, obligeant toute école située en pays flamand à adopter le néerlandais comme langue officielle, allait faciliter ce travail. Les jeunes Flamands ne seraient plus initiés au monde par le biais de la langue française, mais apprendraient à manier le néerlandais dans toutes les occasions de la vie publique et dans tous les domaines du savoir. Petit à petit, on formerait ainsi des écrivains pour qui le néerlandais ne serait plus une langue étrangère et, phénomène quantitativement plus important, on créerait un marché de lecteurs néerlandophones. Cela favoriserait à son tour la

12. L'anecdote est rapportée par Gijsen (1965a : 51-52), qui rencontra le Prix Nobel en 1940 lors de sa visite à l'Exposition universelle de New York. Il observe également que, contrairement à sa femme, « Maeterlinck parlait français avec un net accent gantois » (p. 51).

(re)connaissance et la diffusion de la littérature flamande : jusqu'à ce jour, cette dernière est enseignée beaucoup plus systématiquement en Flandre que sa contrepartie ne l'est dans le reste de la Belgique.

Bien sûr, l'évolution ainsi décrite n'a pu être que graduelle : toute réforme de l'enseignement tarde une génération à faire sentir ses effets. Mais, quand le Brugeois Hugo Claus (né en 1929) fait ses débuts dans les années 1950, une page est tournée : voilà quelqu'un qui, un demi-siècle plus tôt, aurait pu être un candidat à la création littéraire en français (langue qu'il maîtrise bien par ailleurs). L'évolution ne fut pas non plus uniforme. En Flandre même, dans les grandes villes et le long de la frontière linguistique, des écoles privées francophones se maintiendraient jusque dans les années 1960, voire au delà. Toutefois, comme l'infrastructure du réseau scolaire avait été modifiée, d'autres enfants francophones deviendraient bilingues¹³, renversant en partie une tendance qui avait dominé tout le XIX^e siècle et même une partie du XX^e.

À Bruxelles cependant, le chef de famille continuait à décider du choix de l'école, ce qui encourageait en pratique l'assimilation des néerlandophones, bon nombre de ceux-ci préférant scolariser leurs enfants en français pour en faciliter la promotion sociale. Michel de Ghelderode (né Adolphe Martens en 1898, ce qui en fait l'exact contemporain de Gijzen) constitue sans doute l'exemple le plus célèbre de ce processus. S'étant lui-même heurté au « plafond de verre » que ne connaissaient que trop bien les Flamands venus s'établir dans la capitale, son père l'envoya à l'Institut Saint-Louis et allait même jusqu'à interdire qu'on parlât flamand à la maison (Beyen, 1979 : 331). Francisé par son père et par l'école, Ghelderode n'accusera pourtant ni l'un ni l'autre. S'étant fait connaître d'abord par des pièces créées en traduction néerlandaise (par le Vlaamsch Volkstoneel [Théâtre Populaire Flamand]) et souvent restées inédites dans leur langue d'origine, ce Bruxellois francophone exagérait volontiers son ascendance flamande, conformé-

13. Voir Willems (1997).

ment au compromis culturel déjà évoqué. Les traducteurs flamands, écrit-il en 1936,

n'ont fait que restituer mes productions à leur public naturel. C'est la grande consolation de ma vie d'écrivain désaxé, bizarrement isolé entre les Flamands dont il n'écrit pas la langue et entre les Français dont il écrit (à sa manière) la langue mais qui ne le supportent pas et ne le peuvent comprendre. [...] [E]n moi tout est flamand, sauf la langue que j'utilise accidentellement. Je n'ai pas pu choisir non plus. Je n'accuse personne (Ghelderode, 1996 : 63).

Tout en s'apitoyant sur « [s]a vie d'écrivain désaxé », il se construira une Flandre nostalgique. Francophone involontaire lui aussi, il se sait exclu du projet nationaliste d'une Flandre unilingue, mais il s'attache, obstinément parfois, à la Flandre du passé. Dans sa correspondance, il s'identifie souvent comme un « Flamand hors de la Flandre, mais Flamand dans le temps, et exprimant cette Flandre, vivant magiquement par elle, et n'existant pas en dehors d'elle » (p. 65). Dans ce pays imaginaire, la loyauté linguistique est une question somme toute secondaire. Ghelderode rêve du flamand un peu comme Franz Kafka avait rêvé du yiddish. Nul regret chez lui d'avoir été détourné de son « public naturel ». Quoi qu'il en dise, il s'accommode fort bien du français, même si c'est un français qu'il juge inférieur à celui de Paris. Au journaliste néerlandophone qui l'interroge sur ses sympathies pour le Mouvement flamand, il répond plutôt :

Une question que vous ne me posez pas : si j'ai tenté d'écrire en langue flamande ? À diverses reprises. Je lis et comprends tout, je ne parle que du patois. C'est dans l'enfance qu'une langue se forge. Je pourrais arriver par l'étude à écrire une langue de journaliste ou de professeur. Je préfère poursuivre ma destinée dans le malentendu, qui ne gêne que les médiocres, à présent que je suis parvenu à me créer un langage que les puristes français

méprisent mais qui constitue pour moi un instrument d'expression suffisant (p. 65)¹⁴.

Bien entendu, on n'a gardé aucune trace de ces tentatives. À l'époque où il donne cette réponse, en 1936, le Parlement belge vote une série de lois linguistiques qui changeront le pays à tout jamais. Ghelderode est conscient de son statut à la fois excentrique, anachronique par rapport à cette évolution. La tradition des Flamands francophones, qui avait fourni à la littérature « belge » quelques-uns de ses plus beaux fleurons (Camille Lemonnier, Verhaeren, Maeterlinck, Charles Van Lerberghe, Max Elskamp, Georges Eekhoud) et à laquelle il entend rattacher son propre projet d'écriture, est sur le point de s'éteindre.

EN GUISE DE CONCLUSION

Au fil des réformes de l'enseignement en Flandre, un nombre croissant de jeunes gens a accès à une langue néerlandaise non seulement standardisée mais encore socialement valorisée. Après la Seconde Guerre mondiale, le français deviendra ainsi la « première langue étrangère » pour l'écrivain flamand, qui continue parfois à s'en servir pour ses écrits non littéraires, mais c'est dorénavant un enrichissement culturel plutôt qu'un appauvrissement et une menace. Il n'ira plus spontanément grossir les rangs des lettres francophones en raison de la valeur sociale dérisoire de son patois natal, comme cela avait été le cas pendant le premier siècle de littérature « belge ». Pour les nombreux écrivains d'origine néerlandophone qui ont écrit en français à cette époque, le français était la première, voire la seule langue d'écriture. S'ils en connaissaient et appréciaient d'autres, c'était la seule que la plupart d'entre eux maîtrisaient vraiment. En 1902, Eekhoud avait beau conseiller à ses jeunes confrères de délaisser le français au profit du néerlandais, il aurait été parfaitement incapable d'en faire autant.

14. Qu'il me soit permis de renvoyer le lecteur à mon article sur « Michel de Ghelderode, metteur en scène épistolaire » (Grutman, 1996).

DES « FRANCOPHONES INVOLONTAIRES »

Pour ces francophones involontaires, écrire en français était peut-être obéir à la loi du moindre effort, mais c'était également la solution la plus naturelle à une époque où la littérature n'avait pas encore le cachet démocratique qu'elle a aujourd'hui.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAUDELAIRE, Charles ([1864] 1980), « Pauvre Belgique », dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont. (Coll. « Bouquins ».)
- BEYEN, Roland (1979), « Ghelderode », *Biographie nationale de Belgique*, vol. 41, n° 1, p. 330-359.
- BOUHOURS, Dominique (1966), *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), cité par Ferdinand BRUNOT, *Histoire de la langue française*, t. V : *Le français en France et hors de France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin.
- BUYSSE, Cyriel ([1897] 1974a), « Flamingantisme en flaminganten », *Verzameld Werk*, éd. A. van Elslander et A.M. Musschoot, vol. 7, Bruxelles, Manteau, p. 302-307.
- BUYSSE, Cyriel ([1897] 1974b), « Flamands et flamingants », *Verzameld Werk*, éd. A. van Elslander et A.M. Musschoot, vol. 7, Bruxelles, Manteau, p. 817-818.
- COMBE, Dominique (1995), *Poétiques francophones*, Paris, Hachette.
- DE COSTER, Charles ([1861] 1959), « Spectacle européen. Flamands et Wallons », l'*Uylenspiegel* du 27 janvier, cité d'après *Charles De Coster journaliste. 44 articles politiques de l'auteur d'Uylenspiegel*, préface de Camille Huysmans, Bruxelles, Esseo, p. 70-73.
- EKKHOUD, Georges (1902), « Chronique de Bruxelles », *Mercure de France*, tome XLIV (octobre), p. 243-251.
- FERGUSON, Charles (1959), « Diglossia », *Word*, n° 15, p. 325-340.
- FERNÁNDEZ, Mauro (1995), « Los orígenes del término diglosia : historia de una historia mal contada », *Historiographia Linguistica*, vol. 22, n°s 1-2, p. 163-195.
- FISHMAN, Joshua (1971), *Sociolinguistique*, trad. française de A. Verdoodt, Bruxelles/Paris, Labor/Nathan.
- GHELDERODE, Michel de (1996), *Correspondance de Ghelderode*, t. IV : *1936-1941*, édition établie, présentée et annotée par Roland Beyen, Bruxelles, Labor.

- GIJSEN, Marnix (1940), *De literatuur in Zuid-Nederland sedert 1830*, Bruxelles/Anvers/Louvain, Standaard.
- GIJSEN, Marnix (1965a), « Omgang met Maeterlinck », *Scripta manent*, Amsterdam, Meulenhoff, Nijgh & Van Ditmar, p. 50-57.
- GIJSEN, Marnix (1965b), *Zelfportret, gevleid, natuurlijk*, Bruges, Desclée De Brouwer.
- GORIS, Jan-Albert (1925), *Étude sur les colonies marchandes méridionales (Portugais, Espagnols, Italiens) à Anvers de 1488 à 1567. Contribution à l'histoire des débuts du capitalisme moderne*, Louvain, Librairie universitaire.
- GRUTMAN, Rainier (1996), « Michel de Ghelderode, metteur en scène épistolaire », *Textyles*, n° 13, p. 151-161.
- GUNNESSON, Ann-Mari (2000), « Les écrivains flamands et le champ littéraire en Belgique francophone », thèse de doctorat inédite, Institut d'études romanes, Université de Göteborg (Suède).
- HALEN, Pierre (1996), « “La Flandre est un songe” : construction et déconstruction identitaires au Royaume de Belgique », dans Bogumil JEWSIEWICKI et Jocelyn LÉTOURNEAU (dir.), *L'histoire en partage. Usages et mises en discours du passé*, Paris, L'Harmattan, p. 129-150.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1989), « Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen », dans Árpád VÍGH (dir.), *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*, Pécs, Presses de l'Université de Pécs, p. 65-79.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1991), « La génération de 1880 et la Flandre », dans Jean WEISGERBER (dir.), *Les avant-gardes littéraires en Belgique : au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, Bruxelles, Labor, p. 101-110.
- LAPESA, Rafael (1986), *Historia de la lengua española*, 9^e éd., Madrid, Gredos.
- MACKEY, William F. (1976), « Langue, dialecte et diglossie littéraire », dans Henri GIORDAN et Alain RICARD (dir.), *Diglossie et littérature*, Bordeaux-Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, p. 19-50.

- McRAE, Kenneth D. (1986), *Conflict and Compromise in Multilingual Societies*, vol. 2 : *Belgium*, Waterloo (Ontario, Canada), Wilfrid Laurier University Press.
- RIBERA LLOPIS, Juan M. (1982), *Literaturas catalana, gallega y vasca*, Madrid, Playor.
- VERHAEREN, Émile (1999), « Le bilinguisme », conférence inédite rédigée vers 1915 et reproduite en annexe à David GULLENTOPS, « Émile Verhaerens multilinguïsme en multiculturalisme voor Vlaanderen », *Nieuw Tijdschrift van de Vrije Universiteit Brussel*, p. 17-38.
- WILLEMS, Dominique (1997), « Le français en Flandre », dans Daniel BLAMPAIN, André GOOSSE, Jean-Marie KLINKENBERG et Marc WILMET (dir.), *Le français en Belgique*, Louvain-la-Neuve, Duculot, p. 259-272.
- WILLEMYS, Roland (1995), « De tweede generatie Westvlaamse particularisten », *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, Gand, 2-3, p. 1-36.

QUAND LES « PASSEURS DE LANGUE »
DEVIENNENT « PASSEURS DE CULTURE »

INTÉGRATION DES AUTEURS ÉTRANGERS ORIGINAIRES
D'ESPACES NON FRANCOPHONES EN FRANCE¹

Véronique Porra

Université de Bayreuth

Écrire en langue étrangère, pour reprendre l'intitulé du présent ouvrage, c'est réactiver de manière singulière certains problèmes traditionnellement liés à la question de la traduction et de l'altérité et qui, essentiellement depuis le XVIII^e siècle, ont fait l'objet de nombreux traités et débats². C'est un des aspects qui ressort exemplairement de la production romanesque des auteurs d'expression française originaires d'espaces non francophones de ces dernières années. À l'instar des traducteurs, ils sont « passeurs de langue »³, privilégiés cependant en ceci qu'il y a identité entre auteur et

1. Cet article reprend de façon partielle des développements de ma thèse d'habilitation : « “Langue française – langue d'adoption”. Discours et positionnements des romanciers d'expression française originaires d'espaces non francophones dans le champ littéraire français, 1945-2000 » (2000).

2. Voir notamment à ce sujet les études de Steiner ([1975] 1998) et Berman (1984).

3. Sur la notion de « passeur de langue », voir également Alain Ricard (1993) et Jean-Marc Moura (1999).

traducteur ou plus exactement entre auteur et « passeur » et donc passeurs sans intermédiaire :

- soit qu'ils pratiquent l'autotraduction, à l'instar par exemple de l'auteur grec Vassilis Alexakis ;
- soit qu'ils contrôlent eux-mêmes les traductions de leur œuvre comme ce fut le cas de Milan Kundera, qui, entre 1986 et 1995 (date à partir de laquelle il rédige ses romans directement en français⁴), revoit lui-même l'ensemble des traductions de ses textes français ;
- soit qu'ils écrivent, pour la majeure partie d'entre eux, directement en français, à l'instar de Kundera depuis 1995, mais de bien d'autres encore que nous aurons ici l'occasion d'évoquer, procédant ainsi, pour reprendre un terme employé par Sherry Simon dans sa contribution au présent volume, à une « traduction sans original ».

PASSEURS SANS INTERMÉDIAIRES : LA TENTATION DE L'INTERPRÉTATION ETHNOGRAPHIQUE

Révélateurs de leur culture d'origine de manière idéale, en direct, les auteurs sont d'autant plus volontiers interprétés en ce sens qu'ils viennent d'horizons difficiles à aborder sur les plans linguistique, imaginaire ou culturel pour le lecteur français.

Régulièrement, on accorde à ces récits d'auteurs étrangers directement écrits en langue française une valeur d'authenticité particulière. L'exemple de Kundera est riche d'enseignements sur cette valorisation du texte comme document authentique. Si l'on analyse le paratexte des éditions originales de ses derniers romans, on constate que figure, dans la liste des ouvrages de l'auteur déjà publiés, sous les titres initialement écrits en tchèque puis traduits en français par un tiers, la mention suivante : « Entre 1985 et 1987 les traductions des ouvrages ci-dessus ont été entièrement revues par l'auteur et, dès lors, ont la même valeur d'authenticité que le texte

4. *La lenteur* (1995) ; *L'identité* (1998).

tchèque. » Nous avons à l'évidence ici affaire à une forme de fixation identitaire qui laisse sous-entendre que les traductions originales ne seraient pas authentiques⁵ et, donc, que le discours authentique ne serait pas seulement d'ordre linguistique, mais tendrait également vers la dimension anthropologique. Cette tentative de l'interprétation, entretenue par les éditions Gallimard à des fins commerciales sur cette page de présentation, perce en bien d'autres endroits de la vie littéraire française.

Une partie de la réception voit en effet dans ces écrits des témoignages de l'âme nationale de chacun, d'autant plus fidèles qu'on ne passe pas par le prisme de l'intermédiaire qu'est le traducteur. C'est ainsi par exemple que Dominique Fernandez, dans *Le Nouvel observateur*, voit dans *Le testament français* d'Andreï Makine (1995) une expression de l'« âme russe en français » (1995 : 54).

Cette tentative de voir dans la littérature étrangère en langue française un reflet fidèle de l'âme de l'Autre rendue accessible par l'adoption du moyen de communication que constitue la langue est sans aucun doute à rattacher à une longue tradition d'interprétation ethnographique des écrits. Certains de ces accents ne sont pas sans rappeler ceux de quelques essais théoriques sur la littérature coloniale de la période de l'entre-deux-guerres : ainsi Eugène Pujarniscle, dans son *Philoxène ou de la littérature coloniale* (1931), appelait-il de ses vœux une littérature indigène. Il expliquait alors :

Un Européen ne peut saisir la matière exotique qu'en se déseuropéanisant. Or cette déseuropéanisation, qui ne peut être réalisée par les Européens qu'au prix de longs et patients efforts, se trouve réalisée d'avance par l'indigène. Rien ne le sépare de l'objet de son étude : objet et sujet, ici, se confondent (Pujarniscle, 1931 : 185).

5. Sur l'aspect de fixation identitaire inhérent à ce concept d'authenticité, voir notamment les remarques générales de Jean-Pierre Warnier dans les études portant sur l'authenticité des marchandises, particulièrement dans Warnier et Rosselin (1996).

Certes, on objectera à juste titre que le contexte a changé et que les conditions d'émergence des littératures « indigènes » en langues européennes étaient fondamentalement différentes. De par leur ancrage dans un contexte spécifiquement colonial, ces littératures étaient en effet soumises au principe de la relation dominant/dominé ; citons pour exemple de cet état de fait les réserves alors émises sur la capacité des indigènes à utiliser la langue française et sur le bien-fondé de leur donner la parole⁶. Dans la suite de son texte, Pujarniscle souligne en effet ces réserves : de telles considérations ne seraient effectivement pas pertinentes pour l'analyse d'auteurs contemporains issus de régions non francophones et ayant choisi le français comme langue d'expression. Ceux-ci témoignent en effet, pour la plupart d'entre eux, d'une orthodoxie linguistique proche du conservatisme. L'exemple de l'auteur d'origine argentine Hector Bianciotti est sans aucun doute ici le plus parlant : membre de l'Académie française depuis 1996, il se fait aussi souvent que possible le héraut de la pureté de la langue française, tant au niveau de sa production romanesque que des discours qu'il tient régulièrement dans de nombreux métatextes.

Nous avons déjà eu l'occasion de signaler que la tentation de l'interprétation à caractère ethnographique est proportionnelle au « degré d'étrangeté » de l'auteur concerné. Ce sont bien évidemment les cultures ressenties comme mystérieuses, voire impénétrables à la perception occidentale, qui suscitent le plus souvent ce genre de déviances de l'interprétation.

En effet, pour de grandes parties de la critique, il y a des degrés dans l'étrangeté et donc des degrés dans l'importance de la fonction de passeur. Ce que l'on a remarqué pour la sphère russe avec Makine est encore plus flagrant pour le domaine chinois. Vient bien évidemment s'ajouter le mystère des idéogrammes, toujours ressenti par l'imaginaire occidental comme un cryptage linguistique venant doubler l'étrangeté culturelle. Celui-ci est d'ailleurs

6. Sur les grandes lignes et la complexité de ce débat, voir la topologie des craintes dressée par Riesz (1997).

entretenu discrètement par certains de ces auteurs, tels Ya Ding⁷ ou Shan Sa dans son dernier ouvrage, *Les quatre vies du saule* (1999). En effet, tous deux conservent le système idéogrammatique pour numéroter leurs chapitres. Cela présente pour eux l'avantage d'ancrer leur production dans la tradition chinoise et de répondre aux attentes d'un public occidental toujours fasciné par le mystère de la calligraphie ; pour autant, en vertu de sa fonction essentiellement symbolique, cet acte ne porte en rien atteinte à une compréhension de l'œuvre par le lecteur français, puisque ces idéogrammes ne sont pas intégrés comme facteurs d'opacité dans le sens général de l'œuvre.

Mais c'est surtout François Cheng, avec *Le dit de Tianyi* en 1998, qui vient occuper de façon paradigmatique cette position idéal-typique du passeur de culture. Cela tient tout d'abord à certains traits de sa biographie : avant d'être passeur de culture par l'intermédiaire du roman, Cheng a tout d'abord été « passeur », terme par lequel on a désigné le « passeur de langue », à savoir le traducteur. En effet, Cheng a traduit de nombreux classiques français en chinois. La réception s'arrête longuement, dans un premier temps, sur cet aspect de l'œuvre de l'auteur, qui a par ailleurs livré des études sur l'art de la calligraphie, ainsi qu'un recueil de poèmes qu'il a lui-même calligraphiés. Cette seconde composante soulignée par la critique met en évidence l'importance de ce paramètre dans l'imaginaire français concernant la Chine. Enfin, une grande partie de son roman, tant au niveau thématique que structurel, donne à lire ce « passage ». Tout d'abord parce que le protagoniste principal, Tianyi, qui pour une part est porteur de traits autobiographiques, passe de la sphère culturelle de l'enfance chinoise à la sphère française de l'émigration, avant de retourner vers ses origines dans un mouvement cyclique qui le plonge alors dans les horreurs des persécutions politiques et des camps de « rééducation ». La structure ternaire de l'ouvrage, scindé en trois périodes (« Épopée du départ », « Récit d'un détour », « Mythe du

7. Voir notamment *Le sorgho rouge* (1987) et *Le jeu de l'eau et du feu* (1990).

retour »), rend parfaitement ces transitions de sphères culturelles et ce qu'elles impliquent au niveau de la structuration de la personnalité et de l'identité du protagoniste :

- elle est d'abord, pour le lecteur français, dévoilement de certains aspects de la culture et de la mentalité chinoises, aspect conscient et voulu par l'auteur qui se plaît en de nombreux endroits à livrer des passages entiers sur les spécificités culturelles de la Chine ;
- elle est ensuite dévoilement de la perception de la culture française par un Chinois, épisode qui nous fait pénétrer dans le domaine de l'interprétation culturelle de la France vue par l'étranger, une perspective que seul l'étranger peut nous donner, à moins d'en livrer une fiction à l'instar de Montesquieu dans les *Lettres persanes* ;
- elle est enfin l'occasion pour le lecteur français de pénétrer dans l'univers concentrationnaire chinois – du moins l'interprète-t-il ainsi –, mais aussi de poursuivre le parcours intérieur d'un Chinois écartelé désormais entre deux cultures puisque irrémédiablement marqué par son expérience française.

Ainsi rejoint-on partiellement les propos de Pujarnisclé sur les contingences d'une écriture de la double appartenance qui ne peut provenir que de l'auteur « indigène » pris entre deux sphères culturelles. Cheng devient ainsi ce messager, ce passeur culturel sans égal. Et bien qu'il connaisse la consécration des instances de légitimation – il reçoit notamment le prix Femina à l'automne 1998 –, ce témoin privilégié ne vient pas non plus occuper le terrain des auteurs nationaux. En raison de la spécificité de sa position d'écriture, il peut satisfaire les attentes et en tirer la reconnaissance à laquelle il aspire, tout en échappant aux rancœurs que pourrait susciter une véritable position de concurrence dans le champ littéraire. C'est dans cet esprit qu'il faut lire la majeure partie des comptes rendus et critiques de l'œuvre qui paraissent alors dans les plus grands quotidiens et hebdomadaires français. Ici, aucune voix

discordante dans les articles consultés. Tous s'accordent pour saluer le roman, mais surtout, tous soulignent en Cheng ce « passeur » idéal. Les métaphores utilisées sont sans ambiguïté : pour *Libération*, il est ce « passeur en France de la culture chinoise [...] érudit et passeur entre deux mondes » (Gaudemar, 1998). Le *Figaro Magazine* intitule son article « Le passe-muraille », ajoutant à la dimension culturelle la dimension politique du passage, et reprend la métaphore du pont : « il n'a cessé depuis lors de jeter des ponts entre les deux rives » (Le Saux, 1998).

Ainsi tout un système métaphorique se met en place, et notamment celui de la route et du pont. Une métaphorique que l'on retrouvera par exemple en toute logique un an plus tard dans la réception des *Quatre vies du saule* de Shan Sa. Le *Figaro Magazine* commente par exemple : « L'éternelle jeunesse de ses héros est celle des images qui l'habitent. En les faisant passer d'une langue à l'autre, la romancière trace une route subtile et secrète entre Orient et Occident » (Lapaque, 1999). On note par ailleurs, et cela est particulièrement parlant, que la majeure partie des comptes rendus du *Dit de Tianyi* reproduisent une citation de Claude Roy tirée d'une lettre que celui-ci avait adressée à Cheng ; l'auteur et critique français y écrivait alors : « La phrase de Kipling : "L'Orient et l'Occident ne se rencontrent jamais" est une grosse erreur ; vous en êtes le vivant démenti ». *Le Monde*, en particulier, la place véritablement et littéralement au centre du compte rendu qu'il publie (Douin, 1998) : non seulement la citation de Claude Roy est reprise dans le texte, mais c'est elle qui paraît en caractères gras sous la photographie de l'auteur qui figure au centre de l'article. Il est en outre intéressant de constater que cette citation est également reprise entre autres dans *Le Figaro Magazine* (Le Saux, 1998).

La propension à l'interprétation ethnographique qui, nous l'avons vu, est héritée d'une longue tradition, se révèle être une figure à double face. D'un côté, elle permet de n'en pas douter l'émergence régulière et favorable de l'Autre dans le champ littéraire français et cette forme d'exotisme littéraire contribue aussi à élargir le champ de la perception culturelle comme vraisemblablement nulle part ailleurs. De l'autre, lisant une « identité collective »

dans une expression individuelle qu'elle a en partie suggérée par les pressions exercées sur la production du texte par ses propres attentes, elle est aussi le visage fondamentalement négatif de toute pensée essentialiste. Reposant à la base sur la notion d'authenticité, l'interprétation ethnographique témoigne tout à la fois d'une perception nationaliste de l'Autre. Ainsi que le montre Iain Chambers dans son ouvrage *Migrancy, Culture, Identity* (1994), cette assignation à une identité « authentique » est l'expression même de la persistance d'un imaginaire impérialiste : par ce biais, on exige somme toute la confirmation d'une image, celle d'une identité intacte opposée à la fragmentation de l'identité occidentale des sociétés capitalistes :

Through these paradoxes the Occident continues to secure itself as subject, the origin and destination of critical discourse, while simultaneously ignoring the processus and mediations – imperialism, neocolonialism, capitalism, the Western media – that violently brought those differences, those « natives », those other cultures, into our world, simultaneously shaping and distributing them (Chambers, 1994 : 72).

C'est précisément cette interprétation culturaliste fondamentalement réductrice que Kundera, par exemple, récusé à propos de son œuvre, entre autres lorsqu'il dénonce le préjugé « d'ordre esthétique [qui] met en cause l'art du roman et sa finalité », expliquant que « [c]ertains veulent d'abord y chercher un témoignage sur un pays, sur une société »⁸.

Mais outre le fait que ce genre d'interprétation réduit une œuvre littéraire à la simple prise en considération des conditions externes de son énonciation, il se révèle de surcroît incompatible avec le mouvement intrinsèque à ces œuvres. L'expression littéraire d'un tel passage linguistique et culturel s'avère par trop complexe pour se laisser réduire à des lectures de type culturaliste ou ethnographique.

8. « La “parole” de Kundera », *Le Monde*, 24 septembre 1993, p. 33.

LES RÉFÉRENTIELS OU LES MÉANDRES DE LA « RETERRITORIALISATION »

Outre la translation d'une sphère linguistique à une autre, l'auteur transfuge de langue vit une translation de sphère culturelle, impliquant aussi, pour reprendre la terminologie deleuzienne dans l'acception descriptive de *Mille Plateaux* (Deleuze et Guattari, 1980), une « reterritorialisation » dans la sphère d'accueil venant faire suite à la « déterritorialisation » initiale qu'implique la démarche d'exil. L'étude plus poussée du corpus romanesque⁹ a permis de distinguer les techniques principales de reterritorialisation dans l'espace littéraire d'accueil que l'on peut ici résumer en cinq points principaux :

- Le premier point, décisif, est bien évidemment le changement de langue, qui s'accompagne d'un double changement par rapport au vécu de l'acte littéraire : tout d'abord la modification de la relation entre la langue pratiquée et la réalité vécue (ce que l'auteur d'origine grecque Alexakis évoque au début de *Paris-Athènes* lorsqu'il explique qu'il lui serait impossible de parler des bistrots parisiens en grec – 1989 : 13) ; et le changement de public (et l'on ne peut ignorer que l'auteur, de par cette démarche même, vient se confronter à d'autres attentes). Passage difficile, il est souvent thématisé au sein même des romans et se double de paratextes venant étayer tout un imaginaire de la langue française fonctionnant selon l'axe argumentatif du mythe de l'Universalité et se conjuguant en termes de génie, de clarté, etc.
- Le deuxième point est l'intégration thématique ou la citation, comme prise de repère, de ce que Pierre Nora a appelé des « lieux de mémoires » (1984-1992) ou de mythes ou discours d'identification de l'identité nationale. La référence à ces « mythologies », au sens barthésien du terme,

9. Voir notre étude « “Langue française – langue d'adoption” [...] » (2000).

peut se faire selon diverses modalités, dont nous ne citons ici que les trois principaux paradigmes : la reprise orthodoxe qui relève de la croyance telle qu'elle se donne à lire de façon idéal-typique dans *Le testament français* de Makine en 1995 ; la citation d'ordre ludique, telle qu'elle apparaît par exemple dans *L'Algarabie* de Jorge Semprun en 1981 avec une réécriture fantaisiste du mythe de Paris et de Mai-68 ; enfin le traitement délibérément mythoclas-tique proposé par Kundera dans *La lenteur*, qui, en 1995, dénonce les discours humanitaires relatifs aux droits de l'homme, à l'engagement et à la liberté comme des impostures d'intellectuels ou de politiciens en mal de publicité. Mais quelle qu'en soit la modalité, il y a bel et bien dans ces cas-là, par le simple fait de la citation du mythe et du travail littéraire qui l'intègre au système axiologique de l'œuvre, positionnement par rapport à un repère imaginaire fondamental de la sphère d'accueil.

- Le troisième point est, chez certains auteurs, la prise de repères systématique par rapport aux auteurs canonisés ou reconnus comme tels par l'imaginaire collectif français. Le meilleur exemple est sans aucun doute la référence extrêmement fréquente à Marcel Proust, qu'elle soit explicite, comme chez Makine et Semprun, ou allusive, à l'instar entre autres de son expression dans *Le soldat de papier* de Luba Jurgenson (1989) : on note en effet grand nombre d'ouvrages imitant la célèbre « scène de la madeleine » par exemple ou le début de *Du côté de chez Swann*¹⁰. On pourrait également citer la référence récurrente à Paul Valéry, sous le patronage duquel Bianciotti place notamment sa trilogie autobiographique (1992, 1995, 1999), ou la fréquence des allusions aux *Fables* de La Fontaine.
- Le quatrième point consiste en l'intégration discursive d'éléments non discursifs à caractères sociaux. L'une des

10. Voir par exemple Semprun (1963).

techniques employées par les auteurs pour s'intégrer à la communauté identitaire consiste en une appropriation du contexte par le truchement d'allusions identifiables. Cette intégration au discours de repères ouvertement destinés à la dimension herméneutique de l'œuvre est par exemple flagrante dans ce que l'on appelle le « cycle français » de Kundera. Ainsi, dans *La lenteur* (1995), trouve-t-on un épisode dans lequel un politicien avide d'écho médiatique donne démonstrativement, devant les caméras de télévision, un baiser à un malade du sida, dans le but – déclaré – de prouver qu'il n'y a aucun danger de contamination :

Ainsi le député Duberques et l'intellectuel Berck déjeunèrent-ils dans un célèbre restaurant parisien avec un groupe de sidéens ; le repas se passa dans une excellente atmosphère et, afin de ne manquer aucune occasion de donner le bon exemple, le député Duberques avait invité les caméras à l'heure du dessert. Dès qu'elles apparurent sur le seuil, il se leva, s'approcha d'un malade, le souleva de sa chaise et l'embrassa sur sa bouche encore pleine de mousse au chocolat (Kundera, 1995 : 24-25).

Outre une acerbe critique de la récupération médiatique du phénomène, ce passage contient une allusion clairement identifiable à un « incident » ayant émaillé le sidathon du 7 avril 1994 – l'année même de la genèse de l'ouvrage de Kundera, qui paraît en janvier 1995 – au cours duquel l'actrice Clémentine Célarié avait effectivement embrassé un malade du sida, sans que celui-ci ne s'y attende. Si Kundera transpose cet épisode dans le domaine politique, il n'en garde pas moins les aspects qui avaient alors suscité d'amples polémiques et qui sont restés dans l'imaginaire collectif français, à savoir le mauvais goût évident de l'action, l'aspect médiatique utilitaire sous prétexte d'action humanitaire, et le scandale teinté d'envie provoqué par la situation.

Au début de *L'identité*, Kundera a recours à cette même technique d'intégration, toujours dans le registre de la dérision. Dans un hôtel de la côte normande, la principale protagoniste du roman, Chantal, surprend des bribes de la conversation de deux serveuses. Il y est question d'une disparition. Remarquant la présence de l'intruse, l'une des commères s'adresse alors à Chantal :

— Vous connaissez l'émission à la télé sur les gens disparus ? Perdu de vue, ça s'appelle.

— Oui, dit Chantal.

— Peut-être avez-vous vu ce qui est arrivé à la famille Bourdieu. Ils sont d'ici (p. 10).

Derrière la première allusion, celle, immédiatement identifiable, qui concerne l'émission « Perdu de vue », en apparaît une autre plus discrète et adressée assurément à un lectorat plus intéressé par la sphère intellectuelle. Le nom de famille de la personne disparue, Bourdieu, ainsi que sa mise en relation avec une émission télévisée telle que « Perdu de vue », n'est assurément pas à mettre sur le compte du hasard. Un lecteur plus averti y déchiffrera l'intégration ironique de la querelle ayant opposé Pierre Bourdieu au monde de la télévision et qui correspond précisément à la période de rédaction du roman de Kundera.

C'est au même principe que recourt Virgil Tanase dans son ouvrage *C'est mon affaire* (1983) lorsqu'il évoque la soirée du 10 mai 1981, date de l'élection de François Mitterrand à la Présidence de la République :

L'immense mélancolie qui m'envahit le soir du 10 mai 1981 n'était donc pas le fait des jeunes musiciens de fortune qui s'abritaient de la pluie sous mon balcon donnant du côté de la Bastille et d'où il m'était aisé de constater à quel point les sonneries de fête avaient dégénéré depuis Boulez. Elle était encore moins le résultat d'un choix politique puisque, au point où j'en étais, je me disais que

je trouverais toujours un bout de corde quelles que soient les réformes économiques envisagées – une façon plutôt rhétorique de considérer la question car j’espérais pour ma part tirer bon profit des balles qui, même au plus noir de la crise, ne font jamais défaut aux pays en train de se construire un avenir globalement radieux. Mis à part quelques dissimilitudes de goût, je n’avais aucune raison de ne pas descendre moi aussi dans la rue pour danser la samba à la lueur des torches, au son des poubelles transformées en tam-tams et des klaxons qui exprimaient de manière déchirante la confiance du peuple dans les valeurs démocratiques (Tanase, 1983 : 73s.).

Ce genre d’intégration discursive d’éléments initialement non discursifs assume une fonction de reterritorialisation du récit à trois niveaux : dans le temps (datation), dans l’espace (localisation) et dans la position idéologique (dénonciation des gestes humanitaires comme imposture chez Kundera ; indications d’orientation politique antimitterandienne chez Tanase). Par ces mentions, les auteurs non seulement se situent dans un contexte spatio-temporel identifiable parce que spécifique à la culture d’adoption et ayant marqué l’imaginaire collectif national de façon suffisamment puissante pour être immédiatement reconnues, mais ils se situent aussi idéologiquement dans ce nouvel espace en vertu de la position adoptée par le narrateur à l’égard de la mise en discours de l’élément social ainsi invoqué. C’est précisément cette mise en discours d’un élément social et non discursif qui donne à ces éléments leur propriété de territorialisation. Cette territorialisation discursive est donc également à lire comme un phénomène d’intégration à un imaginaire national à l’intérieur duquel on tente de se situer non plus en surface, mais en profondeur à travers l’implication textuelle.

- Le cinquième point enfin, le plus complexe peut-être, concerne les dialogismes intertextuels. Dans nombre de romans, on remarque, en parallèle, l'institution d'un dialogisme textuel entre le corps du roman et un texte issu du patrimoine littéraire français. Ce dialogue entre les unités textuelles, et à travers elles les sphères d'appartenance, ressortit dans un premier temps à ce que l'on a coutume d'appeler des phénomènes d'intertextualité, au sens large du terme. Cependant, au delà de l'intertextualité de surface, se tisse, dans ces entrelacs textuels, tout un réseau de significations. Dans son étude *Le moment critique de la fiction*, Robert Dion a justement analysé, sur la base d'un corpus de littérature québécoise, la littérature de fiction en ce qu'elle représente « un point de vue sur la littérature », un « foyer d'interprétation du corpus littéraire, ce qui revient en somme à la considérer comme un *genre (de la) critique* » (1997 : 12). Dépassant ainsi la dimension de l'auto-réflexivité, Dion entreprend « de comprendre comment elles développent et intègrent la lecture, non pas *localement* mais à l'échelle du texte entier, d'un autre texte littéraire qu'elles tirent du corpus [...] ou qu'elles inventent pour le besoin de la cause » (p. 13) et de « trouver comment, dans chaque texte particulier, l'acte interprétatif se réalise de manière spécifique et comment il est porté par la fiction » (p. 14). Devant la fréquence de ces phénomènes d'intertextualité « exhibée » (p. 13) entre texte du roman et textes plus ou moins fictionnalisés ou critiqués du patrimoine littéraire et culturel français chez nos auteurs, il convient ici, dans une démarche similaire mais inverse, de s'interroger sur la lumière jetée par ces textes français sur l'entreprise littéraire et, dans la perspective du processus de la reterritorialisation de l'œuvre, sur les enjeux esthétiques impliqués. On peut ici par exemple mentionner l'intertextualité précisément exhibée entre *Les samourais* (1990) de Julia Kristeva et *Les mandarins* de Simone de Beauvoir, intertextualité dans laquelle on peut voir, chez Kristeva, une

volonté de situation dans le champ littéraire et intellectuel français qui fonctionne tout à la fois dans la perspective de l'héritage (convergences « exhibées » avec *Les mandarins* qui est, il ne faut pas le nier, l'un des grands textes du patrimoine romanesque de l'après-guerre, couronné d'ailleurs par le prix Goncourt en 1954) et dans celle de la valorisation de son potentiel différentiel (à travers des principes de divergence) ; citons également sans nous y arrêter les entrelacs textuels de *La lenteur* (1995) de Kundera, qui croise son texte avec celui du récit libertin de Vivant Denon, *Point de lendemain* ([1777] 1987), dans le but, semble-t-il, de faire partiellement assumer au texte français – et par là même à la tradition dont il est issu – le poids du jugement moral ; n'oublions pas Nancy Huston qui, dans *Instruments des ténèbres* (1996), intègre à son roman, par un système d'alternance, des épisodes d'une généalogie familiale du Berry (Alabergère, 1993) et livre ainsi une parabole de sa propre recherche de situation dans le champ littéraire d'adoption.

BALZAC ET LA PETITE TAILLEUSE CHINOISE OU LA RÉFÉRENCE AU PRIX DE LA COHÉRENCE

L'exemple le plus révélateur de certains de ces phénomènes d'intégration, parce que peut-être le plus extrême, nous a récemment été livré par le cinéaste Dai Sijie dans son premier roman, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, lui aussi directement écrit en français et publié en janvier 2000. On note ici une intégration de la lecture et de l'interprétation du texte balzacien au niveau de l'intrigue et de la vie chinoise en une sorte d'imprégnation onirique de la réalité par la fiction balzacienne. Enfants de parents déclarés « ennemis du peuple » par la Révolution culturelle, le narrateur et son ami Luo (le seul d'ailleurs à porter un nom dans ce roman) sont envoyés en rééducation dans la région reculée de la montagne du Phénix du Ciel. Conscients de n'avoir qu'une chance minime de réintégrer un jour la société, les deux protagonistes organisent leur

vie tant bien que mal. C'est ainsi qu'ils sont amenés à faire la connaissance de deux personnages qui vont s'avérer essentiels pour la suite de leurs destinées : un jeune fils d'intellectuels, lui-même en rééducation dans la même région, appelé le Binoclard du fait qu'il se distingue des autres par d'épaisses lunettes ; et la fille du tailleur du village voisin, que le lecteur ne connaîtra que sous le nom de la Petite Tailleuse. Ayant découvert par hasard que le Binoclard cachait une mystérieuse valise (« une valise de laquelle émanait une lointaine odeur de civilisation » – 2000 : 53)¹¹, les deux protagonistes n'auront de cesse de découvrir ce qu'elle contient ; puis, ayant deviné qu'il s'agissait de livres interdits et plus précisément de livres occidentaux, de s'appropriier ces livres. Après un marché conclu avec le Binoclard, ils auront accès au premier de ces livres qui sera pour eux une immense source de fascination : *Ursule Mirouët* de Balzac est en effet pour eux la découverte de l'amour et de la sensualité :

Imaginez un jeune puceau de dix-neuf ans, qui somnolait encore dans les limbes de l'adolescence, et n'avait jamais connu que les bla-bla révolutionnaires sur le patriotisme, le communisme, l'idéologie et la propagande. Brusquement, comme un intrus, ce petit livre me parlait de l'éveil du désir, des élans, des pulsions, de l'amour, de toutes ces choses sur lesquelles le monde était, pour moi, jusqu'alors demeuré muet (Sijie, 2000 : 62).

C'est alors que Luo, épris de la Petite Tailleuse qu'il trouve cependant « pas civilisée, du moins pas assez pour [lui] ! » (p. 32), entreprend, par la révélation balzacienne, de la faire accéder à cette

11. On retrouve ici deux *topoi* fondamentaux, récurrents dans ce genre de production littéraire : le motif de la valise tout d'abord, indice de nomadisme par excellence, adjuvant merveilleux en ce qu'elle contient l'essence même de l'autre culture désirée, et qui apparaissait déjà par exemple dans *Le testament français* de Makine ; puis l'adhésion explicite à l'idéologie de la « mission civilisatrice » de la France « nation culturelle » par excellence, qui irrigue grand nombre de ces discours.

dimension qui lui manque. Balzac a à ce point fasciné les deux jeunes gens qu'*Ursule Mirouët* déterminera leur vie jusqu'à devenir – au sens littéral du terme – une seconde peau. Dans sa fascination pour le texte balzacien, le jeune narrateur – qui doit rendre le livre au Binoclard – entreprend de le recopier. À défaut de papier, il en reproduit alors quelques chapitres sur la peau de mouton de sa veste. C'est par l'intermédiaire de cette peau que la Petite Tailleuse sera initiée au texte balzacien par Luo. Après lui avoir lu le texte, Luo lui fait revêtir cette peau qui la métamorphose. Ainsi Luo raconte-t-il l'épisode à son ami :

Ce vieux Balzac, continua-t-il, est un véritable sorcier qui a posé une main invisible sur la tête de cette fille ; elle était métamorphosée, rêveuse, a mis quelques instants avant de revenir à elle, les pieds sur terre. Elle a fini par mettre ta foutue veste, ça lui allait pas mal d'ailleurs, et elle m'a dit que le contact des mots de Balzac sur sa peau lui apporterait bonheur et intelligence (Sijie, 2000 : 67).

Les deux amis finiront par dérober la valise. La lecture devient alors leur principale occupation et fascination. Tandis que Luo poursuit sa passion balzacienne, le narrateur découvre *Jean-Christophe* de Romain Rolland.

La peau interviendra encore une fois de façon décisive dans la destinée des protagonistes¹² lorsque le narrateur, en l'absence de son ami, découvrira que la Petite Tailleuse attend un enfant de Luo. Les conditions politiques et sociales rendent l'avortement tout à la fois indispensable et impossible. Le narrateur se rend alors en ville et cherche à prendre contact avec un médecin susceptible de

12. Sijie reprend ici l'un des grands motifs de la littérature. On retrouve ce symbole de la peau, synthèse d'un destin, tant dans le conte « Peau d'âne » que dans *La peau de chagrin* de Balzac. Par ailleurs il rejoint là, par le travail même de ce motif, tout à la fois son identité orientale par la reprise de la mythologie de la calligraphie sur la peau et son identité de cinéaste. Rappelons que ce complexe thématique est au centre du film de Peter Greenaway, *The Pillow Book* (1996).

procéder à l'opération. Il réussira à le convaincre d'enfreindre la loi en lui promettant le livre de Balzac, prouvant au médecin incrédule qu'il l'a en sa possession en lui montrant l'écriture sur sa veste.

Ces romans occidentaux, et plus particulièrement *Ursule Mirouët* de Balzac, contribuent à plusieurs niveaux à structurer la narration jusqu'à la limite de la cohérence romanesque :

- au niveau tout d'abord de ce que Dion a appelé la dimension critique de la fiction romanesque : sont en effet inclus dans le cours du récit de brefs résumés et commentaires des œuvres littéraires ;
- au niveau de la modification du roman français par la tradition orale chinoise, lorsque, chargé par son ami de veiller sur la Petite Tailleuse pendant son absence, le narrateur passe de l'acte de lecture à celui du conteur ;
- au niveau de la détermination de l'action ensuite.

Non seulement le roman, balzacien essentiellement, vient assumer la fonction de fil conducteur de l'intrigue, mais il est également partie intégrante et déterminante de cette intrigue même, devenant l'élément révélateur supraculturel du sens de la vie : la découverte de l'amour. Balzac incite indirectement les deux jeunes amants à la volupté – avec pour résultat qu'un avortement est par la suite nécessaire ; mais plus encore, c'est le départ de la Petite Tailleuse qui est ici révélateur : la métamorphose balzacienne de la Petite Tailleuse a si bien réussi qu'elle va jusqu'au bout et décide de partir. Poussés à outrance, ces croisements textuels traduisent non seulement une volonté de reterritorialisation, mais témoignent surtout d'une allégeance culturelle sans pareille, dimension d'ailleurs unanimement saluée par la critique, qui ne prend pas la mesure de l'artificialité du montage des motifs et célèbre, dans cet ouvrage, sa qualité de « témoignage ».

CONCLUSION

La tentation de l'interprétation ethnographique, on le voit aux exemples cités, est pour le moins simpliste puisqu'elle prend cette littérature au premier degré comme un reflet fidèle et authentique sans tenir compte ni du deuxième terme de l'esprit nomade, celui du but, ni des contingences du « marché des biens symboliques », pour reprendre l'expression consacrée par Bourdieu (1991). La plupart du temps, ces auteurs socialisés en France ou dont le sort littéraire mais aussi financier dépend de l'institutionnalisation de leur discours en France, adaptent leurs récits – ou tout au moins forcent le trait – tout à la fois en fonction de leur propre besoin de situation dans un nouvel espace mais aussi en fonction des attentes du public et du lectorat. Makine en est un parfait exemple, qui reprend un à un les grands mythes d'identification nationale, notamment celui de la langue française dans son *Testament français*. Il en va de même pour Cheng et nombre d'auteurs de ces littératures « entrantes » : en rapprochant, en entrelaçant les sphères culturelles, ils assurent le caractère d'altérité de leur œuvre et ouvrent la voie à une perception dans la lignée de l'exotisme ; mais en recourant à des références connues, ils ôtent le potentiel d'insécurité généré par l'Autre, toujours difficile à appréhender.

Par ailleurs, quiconque écrit en France et cherche à s'y faire publier doit satisfaire à certaines règles du marché (ne serait-ce qu'à un certain goût pour l'exotisme ou l'engagement politique). Et celui qui ne joue pas le jeu de bon gré y est contraint par l'éditeur, pas forcément d'ailleurs de façon explicite, mais tout simplement parce que ce dernier est soumis aux lois du marché. Un manuscrit qui n'est pas susceptible d'être vendu (donc, tout simplement, qui ne correspond pas aux attentes) n'est pas édité. Cela suffit la plupart du temps à convaincre un auteur de retravailler, ne serait-ce que légèrement, son « âme ».

Tant le besoin de reterritorialisation littéraire (qu'elle relève de la stratégie ou de la création littéraire) que la pression, voire les contraintes exercées par le marché des biens symboliques, excluent l'interprétation à sens unique, à plus forte raison l'interprétation à

caractère anthropologique, dont Heidegger, dans *Holzwege*, a justement relevé l'aspect fixateur¹³ antithétique du nomadisme que vivent ces auteurs au sein même de leur création littéraire. En somme une telle lecture serait moins lecture de l'œuvre qu'actualisation de sa propre relation/perception de l'Autre.

Autant d'éléments qui incitent à aborder ces passeurs et ces passages avec beaucoup de prudence méthodologique puisqu'ils remettent en cause bon nombre de principes fondamentalement ancrés dans la perception critique, au premier rang desquels ce que Jean-François Bayart (1996) a analysé dans un ouvrage récent en termes d'« illusion identitaire ». En somme, il convient de ne jamais perdre de vue que nous ne sommes pas en présence de « témoignages » révélateurs d'identités fixes et immuables : ce sont là des œuvres littéraires fondamentalement marquées tout à la fois par les signes d'un nomadisme, mais aussi, à l'inverse, d'une « domestication » dont il est difficile de dire si elle relève d'un désir de fusion ou d'une intégration/assimilation forcée, parce qu'exigée par la sphère d'accueil.

13. « Anthropologie ist jene Deutung des Menschen, die im Grunde schon weiß, was der Mensch ist und daher nie fragen kann, wer er sei : Denn mit dieser Frage müßte sie sich selbst als erschüttert und überwunden bekennen. Wie soll dies der Anthropologie zugemutet werden, wo sie doch eigens und nur die nachträgliche Sicherung der Selbstsicherheit des Subjectum zu leisten hat ? » Heidegger ([1950] 1977 : 111), cité par Chambers (1994).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALABERGÈRE, André (1993), *Aux temps des laboureurs en Berry. Notes généalogiques, chroniques des campagnes d'Ancien Régime*, Bourges, Cercle Généalogique du Haut-Berry.
- ALEXAKIS, Vassilis (1989), *Paris-Athènes*, Paris, Seuil.
- BAYART, Jean-François (1996), *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard.
- BEAUVOIR, Simone de (1954), *Les mandarins*, Paris, Gallimard.
- BERMAN, Antoine (1984), *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard.
- BIANCIOTTI, Hector (1992), *Ce que la nuit raconte au jour*, Paris, Grasset.
- BIANCIOTTI, Hector (1995), *Le pas si lent de l'amour*, Paris, Grasset.
- BIANCIOTTI, Hector (1999), *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, Paris, Grasset.
- BOURDIEU, Pierre (1991), *Les règles de l'art*, Paris, Seuil.
- CHAMBERS, Iain (1994), *Migrancy, Culture, Identity*, Londres/New York, Routledge.
- CHENG, François (1998), *Le dit de Tianyi*, Paris, Albin Michel.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI (1980), *Mille Plateaux Capitalisme et Schizophrénie*, t. II, Paris, Minuit.
- DENON, Vivant ([1777] 1987), *Point de lendemain*, Paris, Desjonquères. (Coll. « XVIII^e siècle ».)
- DING, Ya (1987), *Le sorgho rouge*, Paris, Stock.
- DING, Ya (1990), *Le jeu de l'eau et du feu*, Paris, Flammarion.
- DION, Robert (1997), *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Essais critiques ».)
- DOUIN, Jean-Luc (1998), « La déchirante sérénité de François Cheng », *Le Monde (des livres)*, 2 octobre, p. IV.
- FERNANDEZ, Dominique (1995), « Un testament français "à la russe" », *Le Nouvel observateur*, 26 octobre-1^{er} novembre, p. 54.

- GAUDEMAR, Antoine de (1998), « Les tribulations d'un Chinois en Cheng », *Libération*, 5 novembre, supplément littéraire, p. VI-VII.
- HEIDEGGER, Martin ([1950] 1977), *Holzwege*, dans *Gesamtausgabe*, vol. 5, Francfort-sur-le-Main, Klostermann.
- HUSTON, Nancy (1996), *Instruments des ténèbres*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac. (Coll. « Endroit où aller ».)
- JURGENSON, Luba (1989), *Le soldat de papier*, Paris, Albin Michel.
- KRISTEVA, Julia (1990), *Les samouraïs*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- KUNDERA, Milan (1995), *La lenteur*, Paris, Gallimard.
- KUNDERA, Milan (1998), *L'identité*, Paris, Gallimard.
- LAPAQUE, Sébastien (1999), « La filière chinoise », *Le Figaro Magazine*, 11 septembre, p. 139.
- LE SAUX, Bernard (1998), « François Cheng – Le passe-muraille », *Le Figaro Magazine*, 14 novembre, p. 112-113.
- MAKINE, Andreï (1995), *Le testament français*, Paris, Mercure de France.
- MOURA, Jean-Marc (1999), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France.
- NORA, Pierre (1984-1992), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard (7 vol.).
- PORRA, Véronique (2000), « “Langue française – langue d’adoption”. Discours et positionnements des romanciers d’expression française originaires d’espaces non francophones dans le champ littéraire français, 1945-2000 », thèse d’habilitation inédite, Université de Bayreuth.
- PUJARNISCLE, Eugène (1931), *Philoxène ou de la littérature coloniale*, Paris, Firmin Didot.
- RICARD, Alain (1993), *Littératures d’Afrique noire*, Paris, Karthala.
- RIESZ, János (1997), « “Le français sans danger”. Zu einem Topos der kolonialen Sprachpolitik Frankreichs », dans Dirk NAGUSCHESKI et Jürgen TRABANT (dir.), *Was heißt hier « fremd » ? Studien zu Sprache und Fremdheit*, Berlin, Akademie Verlag, p. 207-228.
- SA, Shan (1999), *Les quatre vies du saule*, Paris, Grasset.
- SEMPRUN, Jorge (1963), *Le grand voyage*, Paris, Gallimard.

- SIJIE, Dai (2000), *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Paris, Gallimard.
- STEINER, Georges ([1975] 1998), *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel.
- TANASE, Virgil (1983), *C'est mon affaire*, Paris, Flammarion.
- WARNIER, Jean-Pierre, et C. ROSSELIN (dir.) (1996), *Authentifier la marchandise. Anthropologie critique de la quête d'authenticité*, Paris, L'Harmattan.

II

DES LANGUES EN TRANSPARENCE

LANGUES EN CONTACT
ET HÉTÉROGLOSSIE LITTÉRAIRE :
L'ÉCRITURE DE LA CRÉOLITÉ

Ralph Ludwig

Université Martin-Luther Halle-Wittenberg

Hector Poulet

Capesterre-Belle-Eau/Guadeloupe

INTRODUCTION

LITTÉRARISATION DE SITUATIONS

DE CONTACT ET IMPLICATIONS IDENTITAIRES

La littérature mondiale connaît diverses formes de transposition littéraire de situations de contact linguistique, situations qui peuvent influencer de manière décisive sur la création littéraire. Les deux formes étudiées principalement en linguistique de contact sont le *code-switching* et le *code-mixing*.

Commençons par ce qu'on pourrait appeler le *code-switching littéraire*. Celui-ci a toujours été présent dans la littérature romane. Nous pouvons nous référer à l'exemple très connu du genre poétique arabe la « *muwaššaha* », qui englobe une strophe – appelée « *jarcha* » – en ancien espagnol (c'est-à-dire l'espagnol « *mozarabe* »). Pour citer un exemple moderne et proche de l'école littéraire sur laquelle nous nous pencherons plus précisément ici – à

savoir la créolité – nous avons choisi le passage suivant, tiré d'un texte romanesque du poète haïtien Magloire-Saint-Aude :

*Il avait passé la nuit dans un dancing, avec une mulâtresse dominicaine. Très ardente, elle l'avait éreinté. Le poète obscur voyait le corps nu de la femme, étendu sur le lit, et sa chevelure parfumée inondant ses seins. Elle l'appelait : « Indio-Indien ». Il songea : « Qu'est-ce qu'elle doit faire en ce moment ? » La tristesse des lendemains d'orgie s'insinuait en Desruisseaux, l'enveloppait. Son cœur était mou. Quand il porta sa cigarette à ses lèvres, sa main tremblait. Il se dit :
— Ah, fo'm fout-li youn l'aut'coup !*

Ce texte remplit clairement les critères du *code-switching* : « charnière » syntaxique nette, différence fonctionnelle pragmatique liée à l'alternance des codes, phrase alternée entièrement créole, etc.¹. Ce type de *code-switching* littéraire est assez répandu dans la littérature antillaise, traditionnelle et moderne ; Joseph Zobel, par exemple, l'utilise largement dans son roman *Diab'-la* (1946, voir p. 54).

Tournons-nous maintenant vers la deuxième forme – plus complexe – de contact linguistique, c'est-à-dire le *code-mixing*. Ce procédé est utilisé de manière systématique par la poésie chicano, comme dans cet exemple bien connu :

Poema en tres idiomas y caló

Españotli titlan Englishic,
titlan náhuatl titlan Caló
; Qué locotl !
Mi mente spirals al mixtli,
buti suave I feel cuatro lenguas in mi boca.
Coltic sueños temostli
Y siento una xóchitl brotar
from four diferentes vidas.

1. Voir les critères de Shana Poplack et David Sankoff, discutés dans Milroy et Muysken (1995a) ; Díaz, Ludwig et Pfänder (2002 : 402-403).

I yotl distictamentli recuerdotl
cuandotl I yotl was a maya,
cuandotl, I yotl was a gachupinchi,
when Cortés se cogió a mi great tatarabuela,
cuandotl andaba en Pachucatlán.

I yotl recordotl el tonatiuh
en mi boca cochi
cihuatl, náhuatl
teocalli, my mouth
micca por el English
e hiriendo mi español,
ahora cojo ando en caló
pero no hay pedo

porque todo se vale,
con o sin safos.

[Poem in Three Idioms and Caló

Spanish between English
between Nahuatl, between Caló.
How mad !
My mind spirals to the clouds
so smooth I feel four tongues in my mouth.
Twisted dreams fall
and I feel a flower bud
from four different lives.

I distinctly remember
when I was a Maya,
when I was a Spaniard,
when Cortez raped my great great grandmother
when I walked over the Southwest.

I remember the sun
in my mouth sleeps
woman, Nahuatl
temple my mouth,
killed by the English
and wounding my Spanish,

now I limp walk in fractured Spanish
But there is no problem
for everything is valid
with or without safeties.]

(José Antonio Burciaga, cité dans Arteaga, 1997 : 89s.)

Ce texte révèle parfaitement les caractéristiques du *code-mixing* : changements de code après des unités courtes à l'intérieur d'une même unité syntaxique, glissements sémantiques, adaptation phonologique et morphologique.

Et le *code-switching* et – surtout – le *code-mixing* littéraires ont des implications identitaires :

Chicano literary production can be read as the response to such discursive activity [discours autoritaire et hégémonique nord-américain]. Chicano poetry has opted for hybridization, a linguistic mestizaje, incorporating the languages and discourses at play in America. It tends to reject the monologue of either autocolonial, assimilationist, English-only verse or the monologue of nationalist Spanish-only verse. Instead, it opts for a multiple tongue, multivoiced literature of the border. The hegemony of Anglo-American representation and subjectification is dialogized by a mestizaje of heteroglot texts that assert Chicano heterogeneity and American heteroglossia (Arteaga, 1997 : 88s.).

Avant de clore cet éventail de diverses littérisations de contact linguistico-culturel, il convient d'insister sur la problématique de l'utilisation de la distinction entre *code-switching* et *code-mixing* sur le plan littéraire, en nous servant d'un autre cas : celui du roman *Ulysses* de James Joyce². On y retrouve également une forme de contact linguistique littérisé, mais cette fois-ci

2. Pour l'interprétation de Joyce, nous devons beaucoup à la discussion avec Sabine Volk-Birke.

essentiellement au niveau du style et des différents registres à l'intérieur d'une même langue³ :

** Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him on the mild morning air. He held the bowl aloft and intoned :*

— Introibo ad altare Dei.

Halted, he peered down the dark winding stairs and called out coarsely :

— Come up, Kinch ! Come up, you fearful jesuit !

Solemnly he came forward and mounted the round gunrest. He faced about and blessed gravely thrice the tower, the surrounding land and the awaking mountains. Then, catching sight of Stephen Dedalus, he bent towards him and made rapid crosses in the air, gurgling in his throat and shaking his head. Stephen Dedalus, displeased and sleepy, leaned his arms on the top of the staircase and looked coldly at the shaking gurgling face that blessed him, equine in its length, and at the light untousured hair, grained and hued like pale oak.

Buck Mulligan peeped an instant under the mirror and then covered the bowl smartly.

— Back to barracks ! he said sternly.

He added in a preacher's tone :

— For this, O dearly beloved, is the genuine christine : body and soul and blood and ouns. Slow music, please. Shut your eyes, gents. One moment. A little trouble about those white corpuscles. Silence, all.

He peered sideways up and gave a long slow whistle of call, then paused awhile in rapt attention, his even white

3. La question du contact entre différents niveaux et registres d'une même langue historique entre également dans le champ de recherche de la linguistique de contact ; voir Díaz, Ludwig et Pfänder (2002).

teeth glistening here and there with gold points. Chrysos-tomos. Two strong shrill whistles answered through the calm (Joyce, 1993 : 3).

Dans ce passage, Joyce mélange éléments textuels appartenant au rituel liturgique de la messe catholique et éléments de style populaire. Ainsi, Buck Mulligan se moque de l'écrivain Stephen Dedalus qui avait reçu une éducation jésuite. Il y a, entre autres, un *switching* très net (marqué par exemple par la formule méta-communicative « he [...] intoned ») de l'anglais informel (ou standard) à la formule liturgique qui ouvre la messe « Introibo ad altare Dei ». Cette phrase contraste fortement avec l'énonciation suivante « Come up, Kinch ! Come up, you fearful jesuit ! ».

Le contact devient beaucoup plus subtil lorsqu'il dit « For this, O dearly beloved... ». Dans ce passage discursif, il reprend le style liturgique, tout en le soumettant à une certaine ironie à l'intérieur de la citation. De même que les insignes du prêtre – rôle dans lequel il se projette – sont remplacés par des équivalents faisant partie de la sphère intime quotidienne (sa robe de chambre jaune, la mousse à raser, etc.), son langage – tout en suivant exactement le modèle linguistique et interactif liturgique – renvoie à des éléments populaires ; ainsi, « gents » fait allusion à la dénomination anglaise des « toilettes pour hommes ».

Il résulte de cette courte analyse que la littérarisation d'un changement de langue, ou de style, peut impliquer non seulement la reprise d'éléments linguistiques différents, mais aussi leur transformation. Les langues et les registres contrastifs deviennent ainsi – de manière extrêmement « artificielle » (au sens positif du terme) – pièces d'une mosaïque complexe. Cette forme d'utilisation littéraire du contact linguistique se distingue clairement de la communication quotidienne en situation de contact. L'opposition *code-switching/code-mixing* ne peut donc pas être employée sans réflexion supplémentaire sur le plan littéraire, même si elle fournit un point de départ utile pour l'interprétation de diverses formes d'écriture « hybride » ; nous reviendrons plus loin sur ces définitions.

UN MOUVEMENT DE LA LITTÉRATURE ANTILLAISE

Nous nous pencherons ici sur l'*écriture* de la créolité pour voir qu'elle est à situer dans ce même champ culturel, identitaire et esthétique-littéraire.

Le mouvement littéraire de la créolité est né à partir de la publication de deux romans martiniquais : *Chronique des sept misères* de Patrick Chamoiseau (1986) et *Le nègre et l'amiral* de Raphaël Confiant (1988) ; Confiant renonce ainsi, après une longue phase de réflexion, à l'écriture romanesque en créole, écriture qu'il avait privilégiée auparavant⁴. Il s'agit de se servir d'un français profondément imprégné par la langue créole (voir *infra*) et non d'un français standard, incorporant éventuellement quelques citations créoles, c'est à dire un *switching* modéré, tel que la littérature antillaise l'a pratiqué avant. Les réflexions théoriques de ces deux auteurs convergent dans *Éloge de la créolité*, manifeste également signé par le linguiste martiniquais Jean Bernabé (1989)⁵.

La créolité a – au moins – deux visées. Premièrement, elle cherche à préserver la culture créole, culture qui se trouve en Martinique et en Guadeloupe dans une situation de contact, voire de conflit avec la culture française officielle. Deuxièmement, elle propose une certaine analyse de l'évolution macroculturelle du monde actuel, ainsi qu'un modèle identitaire et social pour gérer cette évolution, modèle basé sur l'expérience historique de la créolisation antillaise et qui fait figure, en quelque sorte, de précurseur de la globalisation actuelle. Ces deux visées convergent dans une écriture que Confiant a qualifiée très récemment d'« hétéroglossique » (voir *infra*).

Avant d'entamer une étude plus précise de cette écriture, il convient de considérer de plus près les deux points de départ de la

4. Le premier roman en français de Confiant est en fait *Eau de café*. Publié tardivement en 1991, le manuscrit a cependant été achevé dès 1984. Confiant, qui ne voulait pas « trahir » l'écriture en créole à ce moment-là, a finalement été poussé à la publication, notamment par Chamoiseau.

5. Pour un panorama plus complexe de la créolité, voir Ludwig (à paraître).

réflexion de la créolité, c'est-à-dire l'évolution linguistico-culturelle des Petites Antilles françaises d'une part, et les analyses du champ de la « globalisation » d'autre part.

ÉVOLUTIONS LINGUISTIQUES DES PETITES ANTILLES FRANÇAISES (MARTINIQUE, GUADELOUPE) : FRANCOPHONIE ET CRÉOLOPHONIE

Il est indéniable que la Guadeloupe et la Martinique sont tributaires de deux langues et cultures : du français, langue scripturale appartenant à la culture du colonisateur, et du créole, langue essentiellement orale, issue de la société de plantation. Les premières attestations du francocréole antillais datent du XVIII^e siècle⁶.

Les créoles guadeloupéen et martiniquais doivent plus de 80 % de leur vocabulaire au français, tout comme l'essentiel du vocabulaire français est dérivé du latin. La grammaire du créole est cependant bien différente de celle du français. Le créole a une morphologie réduite et ne possède que peu de suffixes.

De l'évolution de la société coloniale et postcoloniale résulte une bipartition du monde socioculturel antillais qu'on appelle traditionnellement (avec quelques restrictions) diglossique. Néanmoins, le schéma diglossique a considérablement évolué depuis le milieu des années 1970 environ (voir Ludwig, 1996a : 18s.). La variété basse (« low variety », Charles Ferguson) – le créole – est réservée au domaine informel, privé, oral. La variété haute (« high variety ») – en Martinique et en Guadeloupe : le français standard – appartient au domaine formel, public et à la « haute littérature »⁷.

Cependant, le schéma diglossique n'explique pas entièrement la situation linguistique de la Martinique et de la Guadeloupe. Cela tient, entre autres raisons, à l'existence d'un français régional divergent du français standard. Nous devons un bel échantillon de

6. Voir Hazaël-Massieux ([1994] 1996).

7. C'est l'enseignement public obligatoire qui constitue la principale instance de transmission de la variété haute aux Antilles françaises, le système scolaire ayant déjà été instauré dans la première moitié du XX^e siècle par le gouvernement colonial.

ce français régional à l'auteur guadeloupéen Germain William, qui a, dans sa courte narration intitulée *Aurélien a paré le saut* (1980), reconstruit la forme qu'avait ce français régional pendant les années 1930. William appelle cette variété – jadis relativement fixe et stable – le « francole » ; en voici un extrait :

En final de compte, comme il n'avait pas de tuyau, il n'avait jamais pu attraper aucune petite place, et sa vie était faite de tribulations sur tribulations. Et pourtant, pour bête Aurélien n'était pas bête. Il n'était pas même plus bête que ses trois frères et ses quatre sœurs qui avaient fait tous leur chemin. Même la plus grande, Gilraldose, qui était née coiffée, mais qui n'avait pas dépassé la peau de « Frédéric va à l'école », avait un lolo qui marchait tout-long-aller comme une usine (William, 1980 : 12).

Cette forme essentiellement orale du français tire ses particularités des interférences phoniques, lexicales, grammaticales et idiomatiques avec le créole. Il s'agit donc d'un *code-mixing* typique. Dans une analyse linguistique plus poussée, nous pourrions démontrer que le « francole » existe toujours aujourd'hui. Ce qui a évolué depuis les années 1930 et même depuis les années 1950-1970, c'est l'effacement des séparations entre français antillais, français scriptural traditionnel et créole.

D'une part, le créole occupe une place de plus en plus importante dans le domaine communicatif formel, scriptural ; nous nous référons par exemple au discours électoral, ou à certaines émissions de radio ou de télévision (voir Ludwig 1996a : 20s.).

D'autre part, l'entrée de la télévision française dans pratiquement tous les ménages et toutes les cases – facteur qui s'ajoute à l'amélioration du système scolaire – entraîne une meilleure maîtrise du français et donc une diminution décisive du nombre de locuteurs créoles monolingues, ainsi qu'une utilisation croissante du français dans le domaine informel.

Aujourd'hui, le français régional des Antilles françaises est un produit instable, fluctuant, caractérisé par un *code-switching*

fréquent et l'existence de plusieurs formes de *mixing*, c'est-à-dire d'*interlectes* ou de *mésolectes*. Dans ce type de discours interlectal, nous retrouvons à la fois un *code-switching* et un *code-mixing*. Du moment où le *mixing* augmente, la frontière entre créole et français s'amenuise, si bien que le *switching* contribue au *mixing*⁸.

En tout cas, la conscience linguistique antillaise semble accepter plus facilement l'idée d'un standard divergent du *bon usage* traditionnel, et la création littéraire antillaise peut maintenant s'appuyer sur une acceptation plus facile du français antillais. Telle est l'opinion de Confiant :

Aujourd'hui, l'idée d'un français antillanisé a fini par s'imposer. En 1986-88, ce n'était pas le cas. La nécessité de définir une norme endogène du français est admise par le plus grand nombre, y compris dans les bastions du conservatisme linguistique que sont l'école et la presse écrite (Confiant, Ludwig et Poulet, 2002 : 156-157).

Toutefois, Hector Poulet a raison de souligner la persistance d'un concept normatif plus traditionnel :

Mais les oppositions sont encore tenaces. Ceux qui considèrent qu'il ne s'agit là que de « français banane » continuent leur combat d'arrière-garde et ce n'est pas demain la veille que disparaîtront dans la marge des copies d'élèves, en guise de correction des professeurs, les « créolismes ! » rageurs (Confiant, Ludwig et Poulet, 2002 : 157).

8. Pour différents types d'interférences et d'interlectalisation entre créole et français antillais, voir Ludwig (1996a, 1996c, 2000).

APERÇU DE QUELQUES CONCEPTS INTERCULTURELS :
« GLOBALISATION », « MONDIALISATION »,
« MÉTISSAGE » ET « HYBRIDATION »

La créolité propose des concepts socioidentitaires à une société mondiale touchée par des processus macroculturels qui sont, en quelque sorte, semblables au brassage social qu'a produit la colonisation. Elle est ainsi aujourd'hui, plus de dix ans après la naissance du mouvement, confrontée aux concepts descriptifs sous lesquels on regroupe ces évolutions. Le terme le plus répandu, voire utilisé de manière inflationnaire, est celui de la « mondialisation » ou de la « globalisation » :

La « mondialisation » ou « l'internationalisation » de la société sont des termes à la mode et qui ont été largement répandus par la presse parlée et écrite. L'interprétation de ces termes varie largement suivant où l'on se trouve et à qui on parle. Pour certains, il s'agit d'une augmentation des mouvements de population, dont l'origine est le tourisme international et les flux migratoires. Pour d'autres, il s'agit de réorientations commerciales avec des préoccupations accrues des parts de marchés étrangers. Pour d'autres encore, il s'agit de l'internationalisation de l'appareil de production et des activités de recherche et de développement. Enfin, une majorité de gens pensent, qu'en plus des facteurs mentionnés précédemment, la « mondialisation » se traduit par une uniformisation des modes de vie, des styles et des cultures. À cela faudrait-il sans doute rajouter l'apparition de moyens de communication puissants et dont le coût d'utilisation est relativement faible (Durand, 1997 : 226)⁹.

Le brassage biologico-génétique, « racial » qui s'est produit de manière accrue à partir de la colonisation et des processus

9. Pour d'autres définitions de la globalisation/mondialisation, voir Cohen (1996 : 11, 20) ; Stratmann (1999 : 100s.).

migratoires modernes aboutit au « *mestizaje* »/« *métissage* ». Cette dénomination s'est surtout répandue depuis l'Amérique hispanique¹⁰ et est parfois employée, de manière métaphorique, comme désignation de formes communicatives et culturelles synthétiques (ainsi, il est question de « langage métissé », etc.). Comme exemple de définition, citons son application à la condition des chicanos :

As the border figures the Chicano in cultural difference, so Indianness figures the Chicano in racial difference. For while Chicano subjectivity comes about because of Anglo-American conquest of Northern Mexico, the Chicano body comes about because of mestizaje. And the original birth of that body comes about in the Spanish conquest of the Indians and in the raping of Indian women. From that violent colonial encounter, Mexican-Indians mixed with Spaniards to produce the hybrid race, the mestizo (Arteaga, 1997 : 10).

The Chicano is racially hybrid, a mestizo, half European and half Indian. This configuration is accurate in the national mythology of Mexico and Aztlán and is founded on a historical fact : the first mestizos were the offspring of Spanish conquistadors and Indian women. But the reality of mestizaje is much more complex. For while the miscegenation had to begin in a one to one ration, Spaniard male to Indian female, the subsequent course of the mestizaje was overwhelmingly Indian. [...]

So what is the point of this, what does the racial hybridization mean ? It means that the body, the physical manifestation of the Chicano, is itself a product of hybridity. Mestizaje means that the mestizo is the confluence of different races, in the senses of descending from an

10. Ce terme – dérivé du latin « *mixtus* », transformé en latin vulgaire « *mixticius* » – est attesté dès le XII^e siècle en espagnol, en portugais et en français ; pour différents emplois et sources, voir par exemple le *Léxico del mestizaje en Hispanoamérica*, édité par Alvar (1987).

original hybrid begetting, of continually procreating mestizo offspring, and of simply being, in the present incarnation, multiracial. Hybridity is a fundamental physical reality of chicanismo. And a consequence of essential hybridity is subjective ambiguity. The mestizo can therefore be both indio and hispano : white Hispanic according to the U.S. census bureau and Indian according to relative composition of the gene pool. But the ambiguity is most significant not so much in the either/or racial binarism, that is, in not quite being either, as in the profound ambiguity of being both. For the body that is the product of diverse roots is more than the sum of those roots : there is something additional in being hybrid (Arteaga, 1997 : 11).

Arteaga, dans cette définition, utilise le concept d'*hybridité* comme terme générique, désignant à la fois la condition génétique du chicano (« *racially hybrid* ») et sa conscience identitaire. En effet, le terme d'*hybridité/hybridation* semble apte à désigner à la fois certaines formes de conscience identitaire, tout comme des formes de mise en rapport, voire de brassage, de systèmes de valeurs sociales. Nestor García Canclini fournit l'explication suivante :

Así como no funciona la oposición abrupta entro lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario desconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su hibridación puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado : la historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo « culto » ; el folclor y la antropología, consagrados a lo popular ; los trabajos sobre comunicación, especializados en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor : que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles.

Se encontrarán ocasionales menciones de los términos sincretismo, mestizaje y otros empleados para designar procesos de hibridación. Prefiero este último porque abarca diversas mezclas interculturales – no sólo las raciales a las que suele limitarse « mestizaje » – y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que « sincretismo », fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales (García Canclini, 1992 : 14s.).

UNE RÉACTION CULTURELLE ET LINGUISTICO-LITTÉRAIRE : LA CRÉOLITÉ

IDENTITÉ CRÉOLE ET ALTÉRITÉ DANS LA DIVERSALITÉ :
LA RÉFLEXION DE LA CRÉOLITÉ

Nous avons déjà mentionné le fait que le mouvement de la créolité vise d'une part la reconnaissance de la culture créole et, d'autre part, la définition de l'expérience de la créolisation comme modèle qui peut régir, voire contrecarrer, en quelque sens, la globalisation¹¹.

La reconnaissance de la culture créole implique une prise de conscience des valeurs qui lui sont propres, ainsi que leur conservation dans la mémoire collective :

Nous faisons corps avec notre monde. Nous voulons, en vraie créolité, y nommer chaque chose et dire qu'elle est belle. Voir la grandeur humaine des djobeurs. Saisir l'épaisseur de la vie du Morne Pichevin. Comprendre les marchés aux légumes. Élucider le fonctionnement des conteurs. Réadmettre sans jugement nos « dorlis », nos « zombis », nos « chouval-twa-pat », « soukliyan » (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1989 : 40).

Les membres de la créolité ressentent le contact culturel antillais comme rapport conflictuel. Selon Chamoiseau, qui a été vive-

11. Voir Bernabé, Chamoiseau, Confiant (1989) ; Ludwig (1994) ; Ludwig (à paraître).

ment critiqué pour le verdict cité ici, le rapport entre créolité et francité reste un rapport de domination :

Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ?

Comment écrire, dominé ? (Chamoiseau, 1997 : 17)

Les dominations nouvelles plongent les imaginaires dans une nasse invisible. Agression sans attaque. Conquête indiscernable. Né de notre Culture – j'appelle ainsi nos réactions-productions-émotions dans l'aléa de l'existant –, l'imaginaire devient maître de nos rapports au monde, lesquels le produisent à leur tour. C'est une autorité immanente, collective-individuelle, individuelle-collective, qui conditionne l'être, détermine l'inconscient, organise le conscient, régent la frange haute du conscient où se tiennent le Vrai, le Juste, le Beau, le vouloir-être, le vouloir-faire... (p. 275).

Néanmoins, le contact culturel forcé qu'ont établi la colonisation et l'esclavage a créé très tôt, aux Antilles, une société qui a vécu une expérience interculturelle, laquelle – analysée et théorisée – devient modèle pour le monde moderne bouleversé par des processus de globalisation. Bernabé, Chamoiseau et Confiant formulent la thèse suivante dans l'*Éloge de la créolité* : « Le monde va en état de créolité » (1989 : 52).

Par conséquent, la créolité implique non seulement une *solidarité géopolitique* particulière avec les sociétés de la Caraïbe ainsi qu'une *solidarité anthropologique* avec les peuples africains marqués par la colonisation (p. 32), elle représente également une valeur anthropologique générale, puisque l'*identité mosaïque*¹², à

12. L'*identité mosaïque* correspond à l'*identité-relation* de Glissant ; voir par exemple Glissant (1990 : 158).

laquelle aboutit la créolité, s'avère être la véritable issue des processus identitaires modernes¹³.

Confiant a récemment défini le rapport entre « créolité », « mondialisation » et « mestizaje » de la manière suivante :

La créolité se distingue très nettement des concepts de globalisation et mondialisation, et on peut même dire qu'elle est une alternative à ces derniers. En effet, la globalisation/mondialisation vise à unifier la planète sous le joug de l'impérialisme culturel nord-américain et européen, alors que la créolité cherche à préserver les diversités à l'intérieur du processus irréversible d'unification du monde. La créolité se distingue aussi du « mestizaje » dans la mesure où elle ne s'intéresse pas du tout à l'aspect biologique du mélange des peuples d'une part et où, d'autre part, elle ne conçoit pas le résultat de ce mélange comme un tout, comme une nouvelle réalité parfaitement définie, mais comme une réalité hétérogène et sans cesse en mouvement (Confiant, Ludwig, Poulet, 2002 : 154).

La réflexion de la créolité inclut aujourd'hui l'impact des médias électroniques modernes. « La créolité d'aujourd'hui réfléchit à l'impact d'internet sur les relations entre les peuples. Elle cherche à imaginer les moyens de préserver les identités différentes par le biais du web » (Confiant, Ludwig, Poulet, 2002 : 155).

LANGUES LITTÉRAIRES EN CONTACT
ET SITUATION DE CONFLIT CULTUREL :
CHOIX LINGUISTICO-ESTHÉTIQUES

L'écriture de la créolité s'inspire du créole pour construire une surface linguistique française (elle a entre-temps été consacrée par l'attribution de plusieurs prix littéraires). Les auteurs en question caractérisent leur attitude par rapport au français en ces termes :

13. Pour une critique de la créolité, voir par exemple Corzani, Hoffmann, Piccione (1998 : 151s.).

Nous n'avons plus peur [...] d'habiter la langue française de manière créole ; non pas de la décorer avec des petits mots créoles pour créer une espèce de français folklorique et régionaliste, il ne s'agit pas du tout de cela. Il s'agit de récupérer toute la rhétorique de la langue créole et d'essayer de la greffer à travers un matériau linguistique français (Confiant, dans Chamoiseau et Confiant, 1992 : 14).

Cette vision d'un français hybride, non conforme au *bon usage* traditionnel, et convoyeur de la langue et de la culture créoles, s'inscrit aujourd'hui dans l'idée d'une écriture hétéroglossique :

La diversalité s'exprimera en littérature par l'utilisation, de plus en plus fréquente de plusieurs langues, à l'intérieur d'un même texte. Soit ces langues se côtoieront, soit elles se mélangeront. De toutes façons, il s'agit d'aboutir à une spectacularisation de l'hétéroglossie (Confiant, Ludwig, Poulet, 2002 : 156).

Poulet propose d'élargir cette hétéroglossie aux structures textuelles, aboutissant à un brassage de genres ; cette idée est d'ailleurs déjà – tout au moins partiellement – mise en œuvre par deux auteurs antillais clés pour la créolité, à savoir l'Haïtien Frankétienne et le Martiniquais Glissant :

La diversalité en littérature, outre ce travail sur les langues, tel que le rap, et l'apparition de nouvelles langues littéraires, pourra aussi se manifester par l'irruption sur la scène littéraire d'un mélange de genres, qui ne seront plus ni roman, ni récit historique, ni théâtre, mais tous ces genres confondus en un « nouveau » nouveau roman (Confiant, Ludwig, Poulet, 2002 : 156).

Penchons-nous maintenant sur une analyse plus concrète du début d'un des derniers romans de Confiant, intitulé *L'archet du colonel* (1998) :

PREMIER CERCLE

À l'Univers entier

Le dernier Cri de l'Innocence et du Désespoir

C'est dans les plus beaux jours d'un siècle à jamais célèbre par le triomphe des lumières et de la philosophie qu'une classe d'infortunés qu'on veut anéantir se voit obligée d'élever sa voix vers la postérité, pour lui faire connaître, lorsqu'elle aura disparu, son innocence et ses malheurs.

***14

Il y avait beau temps qu'Amédée Mauville n'accourait plus à sa fenêtre, le cœur en chamade, le plat des mains enfiévré par une soudaine et délicieuse rousinée de sueur, chaque fois qu'irruptionnait le chant des vidangeuses. Celles-ci devenaient les maîtresses des rues du beau mitan de Fort-de-France dans ce bref empan de songe qui séparait la chute du jour de la nuit close. « Une miette de temps, oui... », pestait Da Ernestine qui, armée d'un balai en feuilles de coco, sarabandait d'une pièce à l'autre, du rez-de-chaussée au second et dernier étage d'où l'on apercevait à ce moment-là, par une lucarne, une mer étrangement immobile. C'est qu'il fallait faire la chasse aux mauvais esprits, aux zombies, à toute une tralée d'incubes surtout qui, à l'entendre, mouvementaient ses nuits depuis que son homme n'était point revenu de la Grande Guerre. Là-bas, dans les Dardanelles – un pays de froid et de neige éternelle, à ce qu'il paraît –, s'était produit un vaste tuage d'hommes de toutes nations et maints Nègres d'ici-là, comme l'Hector de Da Ernestine, un beau Nègre dont la membrature faisait les femmes-

14. Les astérisques représentent la coupure et la page blanche qui séparent la première partie – la citation en devise – et la suite, c'est-à-dire le début de la narration romanesque.

matadors crier-à-moué d'admiration, y avait perdu, ô cruelle soudaineté !, la vie. De lui, elle ne conservait qu'une lettre du Gouvernement qui témoignait de sa bravoure et remerciait sa fiancée pour le sang que le « fier caporal avait admirablement versé pour la Patrie ».

Le premier élément textuel consiste en une citation du début de la célèbre déclaration de Delgrès, ancien officier français de couleur qui a trouvé la mort à Matouba en se battant pour l'abolition de l'esclavage¹⁵. Malgré la place que tient la figure de Delgrès dans la mémoire culturelle antillaise, le ton pathétique de cette déclaration contraste avec le style imprégné d'oralité antillaise du début de la narration. Nous y retrouvons les processus de Joyce. De même que Joyce relativise le langage liturgique (sans le détruire pour autant), Confiant réinterprète le style scriptural et patriotique de Delgrès. Nous pouvons y voir un élément du grotesque qu'a décrit Bakhtine dans l'œuvre de Rabelais, une mise en rapport du sacré et du profane, du spirituel et du corporel, du haut et du bas de la hiérarchie sociale, etc.¹⁶.

Dès la première phrase de la narration romanesque, et tout au long de cette page, mais également tout au long du livre, un lecteur averti sent le créole sous-jacent : « Il y avait beau temps

15. Voir Bangou ([1962] 1987, I : 165-175) ; Pluchon (1982 : 307-321).

16. Voir Bakhtine (1988). García Canclini souligne que l'hybridation ne détruit pas les antipodes, mais qu'elle les relativise par une mise en rapport : « La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubica el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes. El trabajo del artista y el del artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por la lógica del mercado. Cada vez pueden sustraerse menos a la información y la iconografía modernas, al desencantamiento de sus mundos autocentrados y la reencantamiento que propicia la espectacularización de los medios. Lo que se desvanece no son tanto los bienes antes conocidos como cultos o populares, sino la pretensión de unos y otros de conformar universos autosuficientes y de que las obras producidas en cada campo sean

qu'Amédée Mauville n'accourait plus à sa fenêtre, le cœur en chamade, le plat des mains enfiévré par une soudaine et délicieuse rousinée de sueur, chaque fois qu'irruptionnait le chant des vidangeuses. » Dans ce « il y avait beau temps », tout francophone perçoit immédiatement la collision entre « il y a bien longtemps » et « il y a belle lurette » ; mais un créolophone reconnaît de surcroît « *té ni bon enpé tan* », ce qui, littéralement, reviendrait à dire « il y avait un bon peu de temps ». Nous constatons donc que « il y avait beau temps » n'est ni tout à fait créole, ni tout à fait français, et qu'il s'agit ici soit d'une réminiscence de l'auteur, soit d'une volonté de se situer au confluent de plusieurs langues.

Dans la même phrase, nous avons « une soudaine et délicieuse rousinée de sueur » ; nous assistons là à un détournement de la « rousinée de pluie », c'est-à-dire « *on rouziné lapli* » créole. Cette pratique du détournement est assez courante. Ici, l'auteur n'a pas inventé le mot « rousinée », mais il sait que tout francophone reconnaîtra intuitivement un diminutif de « la rosée » du matin, et par conséquent déchiffrera « une rousinée » comme une petite rosée. C'est par ce même type de chevauchement et de détournement que le titre du roman *Les gouverneurs de l'arrosée* de Jacques Roumain est devenu *Les gouverneurs de la Rosée*. En tout cas, nous trouvons ici également un jeu intertextuel, un clin d'œil du Martiniquais au célèbre roman haïtien.

Dans la deuxième phrase de la narration romanesque de Confiant, nous trouvons trois expressions empruntées au créole. Avec la première – « maîtresse de rue » –, l'auteur fait le parallèle entre ces femmes qui règnent sur les rues de Fort-de-France et les « mèt-pyès » ou « mèt-savann » qui étaient les « majors » des campagnes. Vient ensuite « le beau mitan », expression régulièrement utilisée en créole pour dire « le milieu de ». Enfin l'expres-

únicamente “expresión” de sus creadores » (1992 : 18). Confiant emploie d'ailleurs la même technique pour relativiser la dédicace : après avoir dédié son roman à Hector Poulet, il fait surgir l'Hector de Da Ernestine, le nègre à la membrature impressionnante. Pour le rôle du grotesque chez Confiant, voir Ludwig (1997).

sion « la chute du jour » est parfaitement compréhensible à partir du français, par analogie à « la tombée de la nuit » ; néanmoins elle s'explique plus concrètement par une transposition de la tournure créole « laba di jou », dérivé vraisemblablement du verbe français « abattre », traduisant ainsi la rapidité de la transition entre le jour et la nuit propre aux Antilles.

Quant à l'érotisme, élément caractéristique dans la représentation de l'oralité antillaise (Ludwig, 1992), il est présent d'un bout à l'autre de l'œuvre, et dans ce domaine, Confiand recourt particulièrement à l'expression hétéroglossique. Ainsi, dès la première page du roman, nous rencontrons « une tralée d'incubes ». « Tralée »¹⁷ est un terme d'ancien français que l'on trouve encore dans le créole de tous les jours. Quant à « incube », il s'agit d'un mythe parfaitement enraciné dans la tradition française, mais qui a été repris et amplifié dans l'imaginaire créole sous le terme de « dorlis ». Le dorlis serait un sexe masculin autonome qui s'introduit la nuit chez les femmes et parvient à les violer de façon imperceptible, incident à la suite duquel elles se retrouvent enceintes¹⁸.

Deuxième exemple d'érotisme littéraire : l'« Hector de Da Ernestine, un beau Nègre dont la membrature faisait les femmes-matadors crier-à-moué » nous suggère le sexe en érection d'un Dieu Priape Nègre susceptible de faire hurler « au secours » les femmes les plus délurées ; nous reviendrons sur cet aspect dans nos conclusions.

La technique de Confiand qui peut, d'un point de vue littéraire et stylistique, apparaître comme un détournement, ne saurait, linguistiquement parlant, se contenter des étiquettes de « créolisme », « interférence », « reprise du français antillais courant », etc. Certes, Confiand utilise également ces éléments interlectaux

17. L'un des deux mots ajoutés récemment au dictionnaire de l'Académie (à côté de « chichetté »). Cependant, « tralée » existait déjà dans le *Littré* (1958) sous la forme de « trolée » : « bande de gens allant ensemble » (*Littré*, 1958 : 6495).

18. Ce mythe a été thématiqué dans la littérature antillaise, notamment par Chamoiseau (1986) et Ernest Pépin (1992).

établis (voir *infra*). Mais souvent, il s'inspire d'un procédé grammatical typiquement créole et l'applique au français pour produire un mot nouveau, ce qui n'équivaut donc pas à un mimétisme de registres linguistiques antillais préétablis, même si la proximité structurale est grande. Le créole peut, par exemple, faire passer librement un élément lexical d'une fonction discursive (par exemple nominale) à une autre (par exemple verbale), sans ou avec utilisation de morphèmes dérivationnels (Ludwig, 1996d). Ainsi, toujours dans cette première page, nous avons « irruptionnait » pour « faire irruption », « sarabandait » pour « dansait la sarabande », « mouvementaient » pour « agitaient », « tuages » pour « tueries ».

CONCLUSIONS :

UNE TENTATIVE DE PRÉCISION TERMINOLOGIQUE

Pour revenir à la question du *code-switching* et du *code-mixing* littéraires, et plus généralement au problème de la précision du discours de « l'écriture hétéroglossique », « hybride », etc., nous proposons maintenant la terminologie suivante.

Le *code-switching littéraire* peut être défini comme *hétéroglossie contrastive* : la fonction du *code-switching littéraire* est normalement celle d'introduire un contraste qui fait ressortir un personnage, une réaction particulière, un certain cadre situationnel, susceptible de créer un ancrage référentiel authentique par rapport au texte global. Du fait de la fonction contrastive, cette forme de non-homogénéité du texte littéraire laisse intacts les systèmes linguistiques ou registres en question, ce qui est le propre du *code-switching*. Cette définition s'applique aux exemples cités, comme celui de Magloire-Sainte-Aude, ou aux utilisations du *code-switching* par Confiant, comme celle-ci :

Elle vouait une haine sans bornes à ces jeunesses costaudes, aux seins hauts dressés et au sourire de gourgandines, qui toquaient sans ménagement aux portes des demeures bourgeoises en hélant : « Dobann ! Dobann ! Vennsenk sou pou ay vidé dobann ! » (Confiant, 1998 : 14).

À l'intérieur du *code-mixing littéraire*, nous pouvons distinguer, à la suite de notre analyse, deux sous-types que nous appellerons *hétéroglossie hybride* et *hétéroglossie grotesque*.

Hétéroglossie hybride signifie qu'il y a une véritable interpénétration des registres ou langues en question. Même si on reconnaît – du point de vue de la réception et de l'analyse – les différentes origines des éléments linguistiques employés, il y a une intention de fusion et de synthèse au niveau de la production. L'hétéroglossie hybride caractérise profondément le style de Confiant, comme nous l'avons illustré en expliquant le caractère interlectal, « hybride » d'expressions telles que « Il y avait beau temps », « Da Ernestine [...] sarabandait d'une pièce à l'autre », et ainsi de suite.

Le terme d'hybridation resterait donc réservé au *code-mixing*, le *code-switching* ayant avant tout une fonction de contraste, sans impliquer pour autant une véritable interpénétration, une véritable « hybridation » des registres.

Le terme d'*hétéroglossie grotesque* se réfère à un type de littérarisation de contact linguistico-stylistique que nous avons relevé d'abord chez Joyce, puis dans le roman de Confiant. Dans ce cas, les composantes de l'hétéroglossie fusionnent d'une part (ce qui permet de définir l'hétéroglossie grotesque comme sous-type du *code-switching littéraire*), mais d'autre part, les mêmes composantes évoquent leur antithèse linguistico-stylistique ; elles font partie, pour ainsi dire, d'une écriture dialectique dont chaque élément ne peut s'expliquer complètement que par la considération de sa négation. Joyce représente ainsi le langage liturgique tout en le mettant en rapport avec le contexte quotidien du rasage, ce qui aboutit à la négation d'une partie de son message sans le détruire toutefois entièrement.

Confiant utilise le même procédé, comme l'illustrent le syntagme « maints Nègres d'ici-là » ainsi que la description des qualités physiques de l'« Hector de Da Ernestine » : le quantitatif « maints » appartient au bon usage scriptural, recherché, mais coexiste avec le substantif « Nègres », appartenant au français oral des Antilles et au créole, puis avec « ici-là », calque du créole « isiya ». Cette forme d'hétéroglossie – que nous appelons

« grotesque », en suivant la terminologie de Bakhtine – permet à Confiant de « dé-pathétiser » le thème de la mort des soldats aux Dardanelles ; par cette technique linguistique, il met en question la version officielle française des faits de guerre – la soi-disant mort héroïque des soldats guadeloupéens et martiniquais pour la patrie européenne – en la reliant au vécu populaire antillais, y compris à ses aspects érotiques.

Pour conclure notre propos et revenir de manière plus générale à l'écriture hétéroglossique de Confiant, nous dirons que de son jaillissement littéraire naît une langue nouvelle qui provoque un sentiment de liberté, liberté que l'auteur se donne, mais liberté maîtrisée, et dont il semble avoir hérité d'une tradition bien créole. Curieusement, par un effet rétroactif – on dirait aujourd'hui de *feed-back* –, cette libération de la langue de l'écrivain semble du même coup avoir libéré une partie de ses lecteurs. Les créoles, même ceux qui portent un regard critique sur ce type de littérature, semblent moins honteux de leur parler français, comme de leur parler créole. Il est donc indéniable que cette écriture hétéroglossique véhicule un message identitaire, comme les principaux écrivains de la créolité l'avaient exigé une décennie plus tôt dans leur manifeste (voir *supra*, « Identité créole et altérité »).

Il semble néanmoins important de rappeler que le message de la littérature hétéroglossique, hybride – tout comme celui de la littérature en général – ne peut se résumer à la transmission d'un concept social. L'écriture hétéroglossique devient en même temps paradigme d'inspiration esthétique. N'oublions pas que Confiant, tout en avouant le versant militant de sa création et tout en appartenant à ce que Jean-Paul Sartre avait appelé la « littérature engagée », s'est littéralement exclamé il y a quelques années : « Or, quel est le but premier de la littérature sinon celui de procurer du plaisir ? » (Confiant, 1994 : 180).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALVAR, Manuel (1987), *Léxico del mestizaje en Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- ARTEAGA, Alfred (1997), *Chicano Poetics : Heterotexts and Hybridities*, Cambridge, Cambridge University Press.
- AUER, Peter (1995), « The pragmatics of code-switching : a sequential approach », dans Lesley MILROY et Pieter MUYSKEN (dir.), *One Speaker, Two Languages. Cross-Disciplinary Perspectives on Code-switching*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 115-135.
- BAKHTINE, Mikhail (1988), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- BANGOU, Henri ([1962] 1987), *La Guadeloupe*, Paris, L'Harmattan (3 vol.).
- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT (1989), *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick (1986), *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick (1992), *Texaco*, Paris, Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick (1997), *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick, et Raphaël CONFIANT (1991), *Lettres créoles – Traçées antillaises et continentales de la littérature, Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*, Paris, Hatier.
- CHAMOISEAU, Patrick, et Raphaël CONFIANT (1992), « En guise d'introduction : Points de vue sur l'évolution de la littérature antillaise. Entretien avec les écrivains martiniquais Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (mené par Ottmar Ette et Ralph Ludwig) », dans Ottmar ETTE et Ralph LUDWIG (dir.) (1992), *Les littératures antillaises – une mosaïque culturelle, Lendemains*, n° 67, p. 6-16.
- COHEN, Élie (1996), *La tentation hexagonale. La souveraineté à l'épreuve de la mondialisation*, Paris, Fayard.
- CONFIANT, Raphaël (1988), *Le nègre et l'amiral*, Paris, Grasset.
- CONFIANT, Raphaël (1991), *Eau de café*, Paris, Grasset.

- CONFIANT, Raphaël (1994), « Questions pratiques d'écriture créole », dans Ralph LUDWIG (dir.), *Écrire la « parole de nuit »*. La nouvelle littérature antillaise. Nouvelles, poèmes et réflexions poétiques de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiand, René Depestre, Édouard Glissant, Bertène Juminer, Ernest Pépin, Gisèle Pineau, Hector Poulet et Sylviane Telchid ; rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Paris, Gallimard, p. 171-180. (Coll. « Folio Essais ».)
- CONFIANT, Raphaël (1998), *L'archet du colonel*, Paris, Mercure de France.
- CONFIANT Raphaël, Ralph LUDWIG et Hector POULLET (2002), « Débat : créolité, métissage et hybridation. Quelques questions d'actualité », dans János RIESZ ET Véronique PORRA (dir.), *Enseigner la francophonie*, Brême, Palabres Éditions, Bayreuther Frankophonie Studien, vol. 4, p. 153-159.
- CORZANI, Jack, Léon-François HOFFMANN et Marie-Lyne PICCIONE (1998), *Littératures francophones II. Les Amériques – Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Paris, Belin.
- DABÈNE, Louise, et Danièle MOORE (1995), « Bilingual speech of migrant people », dans Lesley MILROY et Pieter MUYSKEN (dir.) (1995), *One Speaker, Two languages. Cross-Disciplinary Perspectives on Code-Switching*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 17-44.
- DÍAZ, Norma, Ralph LUDWIG et Stefan PFÄNDER (dir.) (2002), *La Romania americana. Procesos lingüísticos en situaciones de contacto*, Francfort-sur-le-Main/M. Vervuert.
- DURAND, Charles (1997), *La langue française : atout ou obstacle ? Réalisme économique, communication et francophonie au XXI^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- ETTE, Ottmar, et Ralph LUDWIG (dir.) (1992), *Les littératures antillaises – une mosaïque culturelle*, Lendemains, n° 67.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1992), *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- GARDNER-CHLOROS, Penelope (1995), « Code-switching in community, regional and national repertoires : the myth of the discreteness of linguistic systems », dans Lesley MILROY et Pieter MUYSKEN (dir.)

(1995), *One Speaker, Two Languages. Cross-Disciplinary Perspectives on Code-Switching*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 68-89.

GLISSANT, Édouard (1990), *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.

GLISSANT, Édouard (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.

HAZAËL-MASSIEUX, Guy ([1994] 1996), « Les plus anciens textes de créole français de la Caraïbe. Apport et fiabilité », dans Guy HAZAËL-MASSIEUX, *Les créoles. Problèmes de genèse et de description*, Aix, Publications de l'Université de Provence, p. 65-96.

JOYCE, James (1993), *Ulysses*, London.

LITTRÉ, Paul-Émile (1958), *Dictionnaire de la langue française*, Monte-Carlo, Édition du Cap. (4 vol.)

LUDWIG, Ralph (1992), « Une littérature éloquente – regards européens sur la narration antillaise moderne », dans Ottmar ETTE et Ralph LUDWIG (dir.), *Les littératures antillaises – une mosaïque culturelle, Lendemain*, n° 67, p. 58-67.

LUDWIG, Ralph (dir.) (1994), *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise. Nouvelles, poèmes et réflexions poétiques* de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, René Depestre, Édouard Glissant, Bertène Juminer, Ernest Pépin, Gisèle Pineau, Hector Poulet et Sylviane Telchid ; rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio Essais ».)

LUDWIG, Ralph (1996a), *Kreolsprachen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Zur Syntax und Pragmatik atlantischer Kreolsprachen auf französischer Basis*, Tübingen, Gunter Narr. (Coll. « ScriptOra ».)

LUDWIG, Ralph (1996b), « Francophonie et hispanophonie : points de comparaison et hypothèses », dans Didier DE ROBILLARD et Michel BENIAMINO (dir.), *Le français dans l'espace francophone*, t. II, Paris, Slatkine, p. 819-833.

- LUDWIG, Ralph (1996c), « Langues en contact : évolutions du créole guadeloupéen », dans Alain YACOU (dir.), *Créoles de la Caraïbe. Actes du colloque en hommage à Guy Hazaël-Massieux*, Paris, Karthala, p. 57-70.
- LUDWIG, Ralph (1996d), « L'adjectif en créole guadeloupéen. Une approche prototypique », dans Daniel VÉRONIQUE (dir.), *Matériaux pour l'étude des classes grammaticales dans les langues créoles*, Aix, Publications de l'Université de Provence, p. 137-149.
- LUDWIG, Ralph (1997), « À la découverte d'une écriture "démessurée" : quelques nouvelles données littéraires et leurs conséquences désespérantes pour le graal du *bon usage* », dans Catherine DELPECH et Maurice ROELENS (dir.), *Société et littérature antillaises aujourd'hui. Actes de la rencontre de novembre 1994 (Université de Perpignan)*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, p. 83-97.
- LUDWIG, Ralph (2000), « Les D.O.M.-T.O.M. et la francophonie : les cas de la Guadeloupe et de la Martinique », dans *La France et la francophonie*, Sommerkurs 1999, Frankreich-Zentrum der Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg, p. 95-120.
- LUDWIG, Ralph (à paraître), « Frankokaribische Literatur – Etappen und Perspektiven », dans Hans-Jürgen LÜSEBRINK et János RIESZ (dir.), *Frankophone Literaturen außerhalb Europas*, Francfort-sur-le-Main, Iko-Verlag.
- LUDWIG, Ralph, Danielle MONTBRAND, Hector POULLET et Sylviane TELCHID (1990), *Dictionnaire créole (Guadeloupe)*, Paris SERVEDIT.
- MAGLOIRE-SAINT-AUDE (1998), *Dialogue de mes lampes et autres textes. Œuvres complètes*, édition établie et présentée par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place.
- MILROY, Lesley, et Pieter MUYSKEN (dir.) (1995a), *One Speaker, Two Languages. Cross-Disciplinary Perspectives on Code-Switching*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MILROY, Lesley, et Pieter MUYSKEN (1995b), « Introduction : code-switching and bilingualism research », dans Lesley MILROY et Pieter MUYSKEN (dir.) (1995), *One Speaker, Two Languages. Cross-*

Disciplinary Perspectives on Code-Switching, Cambridge, Cambridge University Press, p. 1-14.

MUYSKEN, Pieter (1995), « Code-switching and grammatical theory », dans Lesley MILROY et Pieter MUYSKEN (dir.) (1995), *One Speaker, Two Languages. Cross-Disciplinary Perspectives on Code-Switching*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 177-198.

PÉPIN, Ernest (1992), *L'homme au bâton*, Paris, Gallimard.

PLUCHON, Pierre (dir.) (1982), *Histoire des Antilles et de la Guyane*, Toulouse, Édouard Privat.

STRATMANN, Bernhard (1999), *Stadtentwicklung in globalen Zeiten. Lokale Strategien, städtische Lebensqualität und Globalisierung*, Bâle, Birkhäuser.

WILLIAM, Germain (1980), *Aurélien a paré le saut. Petit traité des créolismes en usage à la Guadeloupe. Chronique du temps de bonne-maman, suivie d'un glossaire des mots et locutions employés*, Basse-Terre.

ZOBEL, Joseph (1946), *Diab'-la. Roman antillais*, Paris, Nouvelles Éditions Latines.

CRÉOLIE, CRÉOLITÉ, CRÉOLISATION : DES CONCEPTS CULTURELS OU UNE CONCEPTION DE LA DIVERSITÉ CULTURELLE ?

Ute Fendler

Université de la Sarre (Saarbrücken)

La recherche littéraire des dernières années a été marquée par des questionnements multiples sur les identités culturelles à l'intérieur de la francophonie et sur les poétiques francophones¹. Il s'agit de tentatives de saisir le foisonnement d'identités à l'intérieur d'un espace pluricentrique imaginaire, la francophonie, où le seul trait commun des communautés semble être d'avoir une certaine relation avec le français, variable selon les données historiques et socioculturelles. Sur le fond de cette vaste francophonie, les Départements d'Outre-Mer (D.O.M.), notamment les Antilles et l'île de la Réunion, se distinguent par un statut politique qui donne une autre valeur à la relation entre le français, langue officielle, et les spécificités linguistiques régionales, car le créole des D.O.M. n'est pas seulement une variété dialectale du français. L'histoire complexe de la genèse et du développement de cette langue se reflète également dans la notion de « créolité », qui englobe la langue et la culture créoles en tant qu'identité pluricentrique. Depuis la publication de *l'Éloge de la créolité* de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Bernabé en 1989, la notion de créolité a

1. Voir Combe (1995) ; Laurette et Ruprecht (1995) ; Albert (1999).

beaucoup inspiré et préoccupé les chercheurs travaillant sur et avec des textes pourtant francophones. Le dilemme du statut de la culture et de la langue créoles dans un D.O.M. s'y manifeste : la revendication de la créolité se réalise à travers la langue française, même si celle-ci subit des changements sous l'effet du créole.

Françoise Lionnet a interrogé la créolité dans les deux contextes, antillais et réunionnais. Pour ce qui est des Antilles, elle définit la créolité comme une catégorie syncrétique qui permettrait de surmonter le système colonial avec ses catégories binaires (1993 : 102). En ce qui concerne la Réunion, l'auteure décrit l'identité nationale comme un mélange de francité et de francophonie, à l'intérieur duquel se développent la créolie, un mouvement non politique, et la créolité, un mouvement engagé comparable à celui des Antilles, qui défend le créole en tant que seul moyen pour exprimer et vivre une identité réunionnaise (p. 104).

Vinesh Y. Hookoomsing compare également les deux concepts, et il est tenté d'établir un parallèle entre « négritude », « antillanité » et « créolité » pour la Caraïbe, et « négritude », « indianocéanisme » et « créolie » pour l'Océan Indien. Son approche laisse entrevoir une similitude des deux sphères et de leurs concepts, vu la situation politique :

Créolie, Créolité, les deux mouvements partagent un même cadre politique et culturel : celui d'un département français d'outre-mer. Cette particularité annule jusqu'à nouvel ordre toute possibilité d'une identité souveraine et emblématique, établie selon les normes définitionnelles en cours (peuple, nation, état, territoire, indépendance, etc.). Reste alors l'identité décrite anthropologiquement, et assumée sur le mode poétique et littéraire. Comme la négritude, créolie et créolité s'expriment essentiellement dans le domaine des lettres, en se forgeant un nouveau langage au sein de l'espace français-francophone (Hookoomsing, 1995 : 43).

Contrairement à Lionnet, qui a parlé de mouvements idéologiques et donc à dimension politique, Hookoomsing conçoit les créolités plutôt comme des concepts non politiques qui se placent dans un domaine littéraire où elles rivalisent avec la francité-francophonie. Néanmoins, les deux auteurs soulignent l'importance de créer un nouveau langage qui permettrait une appropriation linguistique et culturelle en vue de l'affirmation d'une identité créole.

Dans ce qui suit, je propose de relever le défi d'établir un parallèle entre les deux sphères de créolité, antillaise et réunionnaise, pour arriver à mieux saisir les concepts de la créolité et la nature de ce nouveau langage par le biais de la comparaison. Le tableau suivant doit nous aider à retenir les différents concepts parallèles dont je voudrais envisager les significations diverses selon le contexte.

<i>Île de la Réunion</i>	<i>Antilles</i>
Créolie	—
Réunionnité	Antillanité (Guadeloupéanité, Martinicanité)
Créolité	Créolité

LES DÉBUTS LINGUISTIQUES

Les premières approches théoriques doivent être linguistiques, car le créole doit d'abord être reconnu comme une langue. Deux publications presque simultanées révèlent l'origine, l'histoire et la situation contemporaine de cette langue créole : en Guadeloupe, *La langue créole force jugulée* de Dany Bébel-Gisler (1976), et à l'île de la Réunion, *Du créole opprimé au créole libéré* d'Axel Gauvin (1977).

Par le choix du titre, Bébel-Gisler réclame pour le créole un statut égal à celui de n'importe quelle autre langue et introduit l'histoire de l'oppression de la langue et de l'homme parlant cette langue. Le sous-titre « Étude socio-linguistique des rapports de force entre le créole et le français aux Antilles » met l'accent sur le cadre sociohistorique reflété dans les relations entre les langues. Derrière le mot « force » se cache une idée de révolte qui – une fois cette force libérée – pourrait déclencher des processus d'émancipation.

Chez Gauvin, nous retrouvons également cette idée d'oppression, mais le titre décrit d'une manière explicite un passage de l'oppression à la libération. La revendication d'un statut égalitaire pour le créole est exprimée dans le sous-titre : « Défense de la langue réunionnaise », où l'auteur lui attribue déjà la dénomination de « langue » et non plus de patois ou de dialecte. Allant encore plus loin, Gauvin donne un nom propre à cette langue créole, en la nommant la « langue réunionnaise », comme si la défense de cette langue dévoilait en même temps une identité propre.

Les deux livres témoignent d'une prise de conscience de la spécificité des D.O.M. qui sont beaucoup plus que des régions françaises. Le créole et l'identité créole se définissent en prenant du recul par rapport au français.

ÎLE DE LA RÉUNION : CRÉOLIE ET MOUVEMENT CRÉOLISTE

Cette première prise de conscience d'une identité réunionnaise propre, la réunionnité, trouve son concurrent dans la créolie. Le mot est utilisé pour la première fois en 1970 par Jean Albany dans sa poésie. Repris par Gilbert Aubry dans *l'Hymne à la créolie* ([1978] 1980), le vocable gagne aussitôt de l'importance.

Le discours identitaire, qui avait au départ une signification plutôt politique, s'engage dès lors, au moyen de l'hymne poétique, dans une voie purement contemplative et descriptive. De la politique, il ne reste plus que la revendication : « le créole n'est point

patois, créole n'est point sauvagerie ». La créolie subit plusieurs interprétations selon les positions idéologiques des critiques, que Jean-François Sam-Long retrace dans son livre *De l'élégie à la créolie* (1989). Il distingue deux courants principaux :

1. un courant traditionaliste proche de la France, qui dévalorise le créole et la créolie considérés comme du folklore réunionnais ;
2. un courant de gauche qui apparente la créolie à une francité ou francophonie et qui, par conséquent, préfère parler de créolité pour défendre une notion identitaire évoquant l'héritage asiatique ou africain.

Dans le contexte réunionnais, il faudrait donc retenir la différence entre créolie et créolité selon les courants et les critiques respectifs. Sam-Long cite Alain Armand, qui fait la différence entre créolie, Mouvement créolie et Mouvement créoliste. Il distingue d'une part la créolie comme une poésie exotique et folklorique, orientée vers le passé et, d'autre part, le Mouvement créolie, lié à une recherche d'identité. Par opposition à la créolie, le Mouvement créoliste se manifeste dans une poésie de révolte. Les chercheurs Jean-Claude Marimoutou (1997 et 1998) et Michel Beniamino (1997) font par contre la différence entre les Mouvements créolie et créoliste en mettant l'accent sur la relation avec le temps : la créolie serait plutôt orientée vers le passé, le Mouvement créoliste plutôt vers l'ici et le maintenant.

Ces interprétations complexes des critiques situent les notions dans leur contexte sociohistorique réunionnais. Pour une meilleure appréciation des notions et de leurs définitions, le retour au texte original permet de relever les définitions données dans l'*Hymne* d'Aubry : « Dans la recherche et le respect des racines propres aux divers groupes, c'est l'ensemble qui reprend les cultures des quatre horizons pour en faire son trésor et son partage quotidien. Nous écrivons nos recettes et nos contes, nos légendes et nos poèmes » ([1978] 1980 : 120).

Le concept de créolie renvoie donc d'abord aux histoires plurielles qui forment un ensemble. Aubry valorise cette pluralité

en l'appelant « trésor », mais en même temps il prend un certain recul, car il contrebalance l'idée de « trésor » par celle de partage quotidien. La créolie est donc à la fois une histoire et une culture au pluriel à préserver, et un quotidien partagé, vécu par une communauté qui construit la créolie en la vivant.

En ce sens, l'idée d'une « universelle fraternité » – que « l'homme devienne le frère de l'homme » – ne paraît plus aussi utopique ; elle semble constituer une conséquence de ce partage quotidien des éléments venus de tous les horizons, de toutes les cultures. Après l'*Hymne*, le métadiscours prend le dessus sur les *textes primaires* – ce qui me permet de tourner mon regard vers les Antilles.

LES ANTILLES : LA CRÉOLITÉ

Le Groupe d'études et de recherches en espace créolophone (GEREC) publie la *Charte culturelle créole* en 1982, six ans après le livre de Bébel-Gisler. On y retrouve certaines approches sociolinguistiques et socioculturelles, et même quelques propositions concrètes pour la promotion du créole à tous les niveaux de la société – chose qui justifie l'appellation de « charte », qui proclame des droits et des devoirs. De la charte émanent des tentatives pour définir ce qu'est la créolité ou plus précisément la culture créole au nom de laquelle les auteurs formulent leurs exigences :

Nous pensons que la Créolité est le fondement et le prolongement d'une négritude authentiquement humaniste. Mais elle intègre aussi les valeurs de l'indianité qui ont trop longtemps été méprisées, voire ignorées par les promoteurs de la contestation culturelle aux Antilles et en Guyane. Quant à l'héritage culturel européen, son insertion dans la Créolité est légitime, mais il importe de travailler à le restituer à une place plus pertinente. Il n'est pas toute notre identité, mais une composante de cette dernière (GEREC, 1982 : 20-21).

Le GEREC insère son concept de créolité tout d'abord dans une histoire des idées. La polarisation entre les deux groupes principaux, les Blancs et les Noirs, doit être revue au profit de la prise en considération d'autres groupes culturels dans le débat. L'idée d'une identité composée et non unique et formant un tout indifférencié commence à s'imposer et connaît de nouveaux développements :

La Créolité renvoie dos-à-dos tous les « arrières-mondes » pour construire l'avenir sur des bases transraciales et transculturelles où l'individu se situe par rapport à la communauté. La Créolité apparaît alors comme synonyme générique de guadeloupéanité, guyanité, haïtianité, martinicanité, etc. Pas seulement un faisceau de cultures, la Créolité est l'expression concrète d'une civilisation en gestation (GEREC, 1982 : 30).

Ce passage est important car il montre comment les passés sont rassemblés dans le terme « arrières-mondes ». Ces derniers représentent la base d'un avenir commun. Une analyse morphosémantique montre que les auteurs changent de registre pour aborder l'avenir en remplaçant le mot « composantes » par les adjectifs « transraciales » et « transculturelles ». Le stade où le besoin se manifestait de décomposer une unité pour en dévoiler les composantes semble être dépassé, ce qui se manifeste dans le préfixe « trans- », récurrent dans le domaine de l'anthropologie aussi bien que dans celui de la culture. Ce stade nouveau serait la créolité qui, selon des spécificités régionales – donc géographiques –, se réalise comme guadeloupéanité, martinicanité, etc.

Si l'on se rappelle les axes fondamentaux des deux textes réunionnais, ces idées de fusion de cultures, d'histoires et de langues différentes y étaient déjà présentes, sous une forme éventuellement plus crue et plus directe dans le livre de Gauvin, plus lyrique chez Aubry. Si ces notions clés sont redéfinies à plusieurs reprises par les chercheurs dans le contexte de l'Océan Indien, les auteurs caribéens lancent de nouveaux textes qui

peuvent être lus comme des manifestes. Sept ans après la publication de la *Charte culturelle créole*, Chamoiseau, Confiant et Bernabé publient *l'Éloge de la créolité* (1989). Les auteurs reconnaissent leur filiation vis-à-vis du mouvement de la négritude. Mais une lecture attentive du texte dévoile que les autres textes cités plus haut ont aussi préparé le terrain à *l'Éloge* : « C'est la négritude césairienne qui nous a ouvert le passage vers l'ici d'une Antillanité désormais postulable et elle-même en marche vers un autre degré d'authenticité » ([1989] 1990 : 18).

En exprimant leur reconnaissance envers le mouvement de la négritude, les auteurs font presque aussitôt la liaison avec l'antillanité sans le détour par l'Afrique. Par la suite, l'authenticité de l'antillanité est réduite à une dimension purement géopolitique, et cède la place à la créolité pour désigner les « mêmes affinités anthropologiques » :

Nous, Antillais créoles, sommes donc porteurs d'une double solidarité :

– d'une solidarité antillaise (géopolitique) avec tous les peuples de notre Archipel, quelles que soient nos différences culturelles : notre Antillanité ;

– d'une solidarité créole avec tous les peuples africains, mascarins, asiatiques et polynésiens qui relèvent des mêmes affinités anthropologiques que nous : notre Créolité (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, [1989] 1990 : 33).

Ainsi, dans l'opposition entre antillanité et créolité semble se glisser une note discordante, puisque la seconde est réduite à des catégories anthropologiques, pour ne pas dire ethniques. Pourtant, peu avant, les auteurs avaient ainsi défini la créolité : « l'agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol » (p. 26). Et un peu plus loin : « le fait d'appartenir à une entité humaine originale qui à terme se dégage de ces processus. Il existe alors une Créolité antillaise, une Créolité guyanaise » (p. 31).

Les idées du GEREK paraissent présentes dans cette définition. L'utilisation du préfixe « trans- » fait écho à la terminologie du GEREK. Alors que celui-ci proposait la créolité comme terme générique pour des réalisations régionales, les auteurs de l'*Éloge* distinguent la notion géographique, qui est celle de l'antillanité, de celle de la créolité anthropologique, courant ainsi le risque de tomber une fois de plus dans le piège des apparences prises pour l'essence.

Cette accentuation anthropologique a tendance à surestimer la composante africaine, ce qui se révèle de manière frappante dans *Lettres créoles*, l'histoire littéraire publiée par Chamoiseau et Confiant (1991), et dans laquelle sont repris les éléments culturels mentionnés dans l'*Éloge de la créolité*. Mais les éléments asiatiques y constituent une partie insignifiante et les références levantines manquent complètement. Ce déséquilibre pourrait être à la base des critiques exprimées par certains auteurs² et certains groupes ethniques qui ne se reconnaissent pas dans le concept de créolité, par exemple le groupe d'origine indienne, qui réclame sa propre identité, son indianité³. Malgré ces contradictions, Chamoiseau et Confiant parviennent néanmoins à une conception de la créolité en tant que processus.

Après cet aperçu très rapide des deux notions de créolie et de créolité, il faut retenir que, dans les deux sphères, le mouvement part d'une première prise de conscience par le biais de la linguistique, puis pousse les recherches plus loin, jusqu'à la reconnaissance d'une unité dans la diversité. Ce concept se retrouve chez Aubry sous l'idée de la fraternité de l'homme, chez les trois auteurs de l'*Éloge* sous la notion de « diversité ». Les divers théoriciens partagent également l'idée de processus : l'identité ne serait donc plus une unité fixe, mais un ensemble en gestation perpétuelle.

2. Voir par exemple Condé et Cottenet-Hage (1995).

3. Voir Fendler (1997).

ANTILLES/ÎLE DE LA RÉUNION : VERS LA CRÉOLISATION

Pour saisir les dynamiques parallèles dans les deux sphères, notamment la reconnaissance d'une unité dans la diversité, la diversalité, et la notion de processus à l'œuvre autant à l'intérieur d'un individu ou d'une communauté qu'à l'extérieur, avec une orientation vers l'avenir et vers la notion du « Tout-Monde » (Glissant), Aubry a proposé l'écriture : « c'est l'ensemble qui reprend les cultures des quatre horizons pour en faire son trésor et son partage quotidien. Nous écrirons nos recettes et nos contes, nos légendes et nos poèmes » ([1978] 1980 : 120). La triade de l'*Éloge* suggère quant à elle une esthétique de la créolité :

Nous la penserons [la créolité] comme référence centrale et comme déflagration suggestive à organiser esthétiquement. Car elle n'est pas une valeur en soi ; pour être pertinente son expression doit s'engager dans une démarche esthétique achevée. Notre esthétique ne pourra exister (être authentique) sans la Créolité (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, [1989] 1990 : 28).

De ces réflexions, ils tirent la conclusion suivante : « il semble que, pour l'instant, *la pleine connaissance de la Créolité sera réservée à l'Art*, à l'Art absolument. Ce sera le préalable de notre affermissement identitaire » (p. 29). Cette dimension esthétique ne permettrait pas seulement d'imaginer la créolité, mais aussi de la connaître et de l'accepter par la médiation de l'œuvre.

La dimension esthétique soulève en même temps le problème d'une poétique de la créolité, ce qui me conduit à interroger l'œuvre de Glissant. Même si la créolité du contexte réunionnais n'évoque pas explicitement l'antillanité, l'œuvre de Glissant est présente en contexte réunionnais. Ainsi, les deux créolités se réfèrent constamment à Glissant, soit implicitement, par l'utilisation de notions créées par lui, soit par des citations explicites. Les textes sur la créolité sont, pour ainsi dire, encadrés par les textes de Glissant.

Avant les publications de Bébel-Gisler et de Gauvin, Glissant a publié son *Intention poétique* en 1969. Suivent *Le discours antillais* en 1981 (soit un an avant la *Charte culturelle créole*), la *Poétique de la relation* en 1990, l'*Introduction à une poétique du divers* en 1996 et le *Traité du Tout-Monde* en 1997. Il ne s'agit pas ici d'évaluer l'apport conceptuel de Glissant, mais d'attirer l'attention sur le fait que celui-ci développe d'une manière constante les notions clés de la créolité, notions qui apparaissent et réapparaissent dans les textes des auteurs antillais comme réunionnais. *Introduction à une poétique du divers* rassemble, à mon avis, la plupart des réflexions de ses publications précédentes. Dans une interview accordée à Lise Gauvin (1995 : 111-127), Glissant définit ainsi les notions de créolité et de créolisation :

Pour moi la Créolité est une autre interprétation de la créolisation. La créolisation est un mouvement perpétuel d'interpénétrabilité culturelle et linguistique qui fait qu'on ne débouche pas sur une définition de l'être. Ce que je reprochais à la négritude, c'était de définir l'être : l'être nègre. Je crois qu'il n'y a plus d'« être ». [...]
Je crois qu'il faut dire qu'il n'y a plus que de l'étant, c'est-à-dire des existences particulières qui correspondent, qui entrent en conflit, et qu'il faut abandonner la prétention à la définition de l'être. Or, c'est ce que fait la Créolité : définir un être créole. C'est une manière de régression, du point de vue du processus, mais qui est peut-être nécessaire pour défendre le présent créole (Glissant, [1995] 1996 : 125).

Cela est valable pour les deux sphères : la créolité se référait à l'être créole et réclamait en même temps une ouverture vers l'univers. Cette tension entre deux pôles, qui paraissait insoluble, a eu pour conséquence les contradictions de l'*Éloge*, comme je l'ai montré plus haut.

Glissant propose d'abandonner les notions d'être, de *racine* et de *territoire*, qui enferment la réflexion sur l'identité dans un cercle clos ; ces notions devraient être remplacées par les concepts

d'*étant*, de *rhizome* et de *lieu*, qui contiennent l'idée d'inachevé, de processus, d'un côté, et d'ouverture, de relation, de l'autre. Glissant rassemble ses réflexions dans le concept de « créolisation », qui non seulement capte mieux le processus, mais se distingue aussi par une plus large ouverture sur le monde. L'idée de créolisation pourrait être utilisée dans les sphères réunionnaise et antillaise pour désigner des recherches d'identité qui sont en même temps des tentatives de se situer dans le monde.

Ces tentatives d'approcher une telle conception du monde à travers l'écriture ou bien l'art, Glissant les résume en ces termes dans sa définition de la poétique :

je crois que c'est aussi un invariant, cette nécessité d'outrepasser sa propre subjectivité non pas pour aller vers un système totalitaire mais pour aller vers une intersubjectivité du « Tout-monde ». Le rôle de toute littérature est d'aller à cette recherche. [...]

Par la poétique. On s'apercevra que la poétique n'est pas un art du rêve et de l'illusion, mais que c'est une manière de se concevoir, de concevoir son rapport à soi-même et à l'autre et de l'exprimer (Glissant, [1995] 1996 : 135).

Cette définition de la poétique a changé depuis *Le discours antillais*, alors que Glissant faisait la différence entre des poétiques naturelles et des poétiques « forcées » au sein desquelles se reflétaient les relations de pouvoir historiques et socioculturelles caractéristiques des Antilles. Ses réflexions l'amènent peu à peu à développer une « poétique de la relation » susceptible d'inclure les différents éléments des poétiques forcées ou naturelles qui font partie du lieu d'où le poète tire sa conception du monde. C'est en somme un aspect relationnel que Glissant a ajouté à sa poétique du divers.

CRÉOLISATION ET POÉTIQUES

On trouve une réaction aux propositions de Glissant chez Chamoiseau dans son livre *Écrire en pays dominé* (1997). Il relève

les différents défis exprimés par Glissant et semble les interroger en retournant à la question primordiale de la langue : « Écrire en langue créole – Écrire ouvert en toute langue – convie à une plongée dans le vivant *du monde* » (1997 : 261).

Il prend Glissant au mot et associe « écrire son lieu » à « écrire en langue créole ». C'est par le créole que l'écrivain antillais pourrait s'ouvrir au monde. Chamoiseau réfléchit sur l'importance de la langue et dévoile les risques et malentendus qui pourraient résulter des propositions de Glissant : l'ouverture sur le monde peut angoisser l'individu à tel point qu'il se replie sur lui-même.

*Vivre la disponibilité des langues en ne les parlant pas ?
Être fertile de leur présence opaque, tel que le propose
Glissant ? [...]*

*On pratique d'autant plus volontiers le refuge dans une
langue (ferrailage de la règle, académisme ravi...) que
l'on perçoit l'encerclement des autres langues, l'activée
conduction des langues entre elles. La notion de « terre
natale » elle-même se voyant relativisée par l'accumu-
lation des références géographiques [...], on gîte de plus
en plus dans une langue comme dans une Patrie, une
ethnie ou un clan transportable avec soi.*

*Il nous est encore difficile de vivre la multi-trans-cultura-
lité, le multi-trans-linguisme, et cette difficulté favorise la
raideur monolingue dans une langue. Rabelais, Joyce,
Faulkner, Glissant diraient : « Ma patrie, c'est langage »,
langages des langues du monde en tous modèles de
langue. Soudain, ils s'éveillèrent en moi : je me retrouvai
dissocié des langues-unes, des Territoires et des drapeaux
portés vers un Écrire ouvert qui dissocie de l'Être et des
absolus (Chamoiseau, 1997 : 265).*

Chamoiseau dissipe les angoisses en écartant l'idée du créole comme langue pour mieux désigner le créole comme langage – l'équivalent, au niveau linguistique, de la notion de lieu. Cela favoriserait une ouverture sur d'autres éléments culturels, linguistiques et anthropologiques. Une relation de rhizome

s'établirait entre les différents éléments, empêchant ainsi tout raidissement, toute fixation sur un seul objet, une langue, un territoire, une culture. La triade *étant-rhizome-lieu* de Glissant devrait donc être élargie au *langage*. Ces quatre points d'orientation s'inscrivent dans les textes soumis à la créolisation. Une poétique de la relation, conçue par Glissant comme la « manière de se concevoir, de concevoir son rapport à soi-même et à l'autre et de l'exprimer » (Gauvin, dans Glissant, [1995] 1996 : 135), oscille entre ces quatre points.

Il faudrait donc cesser d'interroger de préférence les œuvres sous l'angle linguistique afin de montrer où, comment et jusqu'à quel point le français a été créolisé – ce qui reviendrait à les folkloriser selon notamment Beniamino (1997) –, pour privilégier une démarche visant à cerner la narrativité du texte – pour utiliser une expression de Marimoutou (1997 et 1998). Cette narrativité ne correspond-elle pas à la poétique d'un texte à l'intérieur duquel s'inscrivent le lieu, le langage, la relation de soi-même à son entourage et à l'autre ? Beniamino a proposé « une poétique de la xénologie à propos de la création lexicale » (1997 : 29). Cette poétique de la xénologie ne pourrait-elle pas également être appliquée à la conception de soi et de l'autre ? Gauvin a introduit la notion d'une poétique de l'errance (1999 : 18), Jean-Marie Grassin celle de la poétique de l'hétérogène (1999 : 303). Narrativité, poétique de la xénologie, de l'hétérogène, de l'errance, ou poétique de la relation : tant de concepts pour décrire la créolité et la créolie qui – en tant que concepts esthétiques – réclament une identité propre sous forme d'expressions élogieuses et manifestaires. La triade négritude-antillanité-créolité, évoquée par Hookoomsing, pourrait être remplacée par le couple antillanité-créolité d'un côté, et la triade négritude-indianocéanisme-créolie par le couple réunionnité-créolité, de l'autre ; il reste que tous les deux aboutiront à la créolisation.

L'ensemble des réflexions dont je viens de faire état ont exprimé le besoin d'une poétique, ce qui répondrait à un besoin d'orientation dans ce nouveau chaos-monde. La poétique de la relation présente l'avantage de ne plus recourir à des catégories

binaires comme l'opposition entre le créole et le français ; elle remplacerait cette dernière par le terme « langage », qui oscille entre plusieurs points de référence et établit des relations entre eux. La poétique ne serait donc pas seulement une description des conceptions et techniques déployées dans une littérature déjà existante, elle contiendrait aussi un aspect utopique. Les éléments utopiques correspondent à un programme poétique que Glissant conçoit comme une recherche du Tout-Monde : la littérature pourrait « changer l'imaginaire, la mentalité et les pulsions des humanités d'aujourd'hui » ([1995] 1996 : 134) en inscrivant dans les textes les relations qui se tissent entre les différents lieux.

Rappelons-nous que, dans le contexte réunionnais, les chercheurs ont fait la différence entre une littérature orientée vers le passé, appartenant à la créolie, et une littérature tournée vers l'avenir, désignée comme littérature de la créolité. Dans le contexte antillais, les auteurs de la créolité regardent souvent vers le passé, même s'il s'agit d'un passé récent⁴. Il faudrait éventuellement introduire une différence, semblable à celle qui a été utilisée pour décrire le contexte réunionnais, entre une littérature tournée vers le passé qui s'engage à définir un être créole et une littérature regardant vers l'avenir et essayant de concevoir un étant créole défini à travers les liens entre les différents lieux soumis à un processus de créolisation. Par conséquent, il conviendrait, dans une première étape, de suivre le continuum allant d'une poétique de la créolité à une poétique de la créolisation. Le tableau suivant récapitule tous les concepts envisagés ici et permet de visualiser les parallèles conceptuels et chronologiques.

4. Par exemple, l'action de la plupart des romans de Raphaël Confiant se situe avant 1960 ; ce n'est que récemment qu'il a écrit des récits « contemporains ».

ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

	Antilles	Glissant	Île de la Réunion
1969		<i>Intention poétique</i>	
1970			Créolie (Albany)
1976	Créole (Bébel-Gisler)		
1977			Créole/Réunionnité (Gauvin)
1978			Créolie (Aubry)
1981		<i>Antillanité/Le discours antillais</i>	
Années 80			Créolie : a) poésie exotique, orientée vers le passé (Armand) b) Mouvement créolie = recherche d'identité (Armand) c) Mouvement créoliste = poésie de révolte (Armand) = orientée vers l'ici et le maintenant (Marimoutou)
1989	Créolité (anthropologique) Antillanité (géopolitique) (<i>Éloge de la créolité</i>)		
1990		<i>Poétique de la Relation</i> – étant, rhizome, lieu	Créolité (Marimoutou)
1995-1996		<i>Introduction à une poétique du divers</i> – créolisation	
1997	<i>Écrire en pays dominé</i> (Chamoiseau)		

D'UNE POÉTIQUE DE LA CRÉOLITÉ À UNE POÉTIQUE DE LA CRÉOLISATION

En suivant les réflexions des divers « poéticiens de la créolité » à l'intérieur des sphères antillaise et réunionnaise, on observe un parallèle entre les processus de créolisation qui s'inscrivent dans les textes littéraires. Deux exemples suffiront à éclairer le continuum qui se dessine aujourd'hui entre les textes répondant à une poétique de la créolité et les textes qui s'engagent dans le sillon d'une poétique de la créolisation.

Dans son premier roman, *Aurore* (1987), Ernest Moutousamy, écrivain guadeloupéen, trace les lignées d'une indianité qui se situe entre les héritages culturel, linguistique et historique issus de l'Inde et une existence au sein du système de plantation à la Guadeloupe. L'ouverture sur le nouveau contrebalance la définition de soi par opposition à l'autre et laisse entrevoir une indianité en tant qu'*être* créole. Dans un roman plus récent, *Chacha et Sosso* (1994), la créolisation au sens de Glissant prend le pas sur la définition de l'*être* créole (d'origine indienne dans ce cas précis). Les deux orphelines Chacha et Sosso sont de la même mère, mais de pères différents : « L'aînée portait les marques de l'Inde, la cadette celles de l'Afrique » (1994 : 62). Le roman se termine par l'adoption de la fille de filiation indienne par une femme d'origine africaine, et inversement pour la deuxième. Ainsi, les appartenances ethniques sont transgressées pour former un nouveau noyau familial, un nouvel *étant*. Cette transgression fait converger les concepts d'indianité et d'antillanité vers une créolité commune, laquelle pourra représenter le point de départ d'une créolisation qui n'aura plus besoin de différencier et de nommer les différents éléments constitutifs d'une identité-rhizome.

Le deuxième exemple montre comment un sujet appartenant au passé historique – donc susceptible d'être interprété comme la description d'un *être* créole (ce qui correspondrait à une certaine créolie) – peut être traité dans la logique d'une esthétique de créolisation. Dans son dernier roman, *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997), Chamoiseau reprend le récit de l'esclavage et du

marronnage, mais sous l'angle de la créolisation, de l'ouverture sur le monde. Il ne s'agit donc plus simplement d'une appropriation de sa propre histoire. Chamoiseau fait de ce roman l'histoire d'un être humain à la recherche d'une vie digne : « un guerrier sans souci de conquête ou de domination. Qui aurait couru vers une autre vie. Vie de partage et d'échanges qui transforment. Vie d'humanisation du monde en son total » (1997 : 134). Les réflexions sur lesquelles le conteur clôt son récit renvoient à celles de Glissant, qui a invité à rechercher le Tout-Monde, les relations entre les mondes, l'intersubjectivité.

Ce travail romanesque sur les expériences et conceptions permettrait d'appréhender ces éléments divers, non en tant que danger de dispersion, mais en tant qu'unité qui les fait se rencontrer. Notons pour conclure que la notion de créolisation émerge de cultures composites qui, confrontées à la nécessité de la relation au sein de leurs communautés, semblent se prêter davantage à des considérations – idéologiques, philosophiques, poétiques – sur le divers. La créolisation constitue aussi toutefois un programme esthétique qui appréhende la littérature comme un moyen privilégié de s'acheminer vers le Tout-Monde. C'est donc la littérature en tant que recherche utopique du Tout-Monde qui, selon Glissant, pourrait changer « l'imaginaire, la mentalité et les pulsions des humanités d'aujourd'hui » ([1995] 1996 : 134).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERT, Christiane (1999), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala.
- AUBRY, Gilbert ([1978] 1980), *Hymne à la créolie*, dans *Rivages d'Alizé*, St. Denis, Éditions Anchaing.
- BÉBEL-GISLER, Dany (1976), *La langue créole force jugulée. Étude socio-linguistique des rapports de force entre le créole et le français aux Antilles*, Paris, L'Harmattan.
- BENIAMINO, Michel (1997), « Pour une poétique de la xénologie à propos de la création lexicale dans la littérature franco-créole : comparaisons et hypothèses », *Études créoles*, vol. XX, n° 1, p. 29-45.
- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT ([1989] 1990), *Éloge de la créolité/In Praise of Creoleness* (édition bilingue), Paris, Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick (1997), *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick (1997), *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick, et Raphaël CONFIANT (1991), *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature, Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*, Paris, Hatier.
- COMBE, Dominique (1995), *Poétiques francophones*, Paris, Hachette.
- CONDÉ, Maryse, et Madeleine COTTENET-HAGE (1995), *Penser la créolité*, Paris, Karthala.
- FENDLER, Ute (1997), « "Indianité" in der Créolité – eine Minderheit in der Minderheit », dans Dieter KATTENBUSCH (dir.), *Kulturkontakt und Sprachkonflikt in der Romania*, Vienne, Braumüller, p. 111-126. (Coll. « Ethnos 50 ».)
- GAUVIN, Axel (1977), *Du créole opprimé au créole libéré. Défense de la langue réunionnaise*, Paris, L'Harmattan.
- GAUVIN, Lise (1995), « L'imaginaire des langues », entretien avec Lise Gauvin, dans *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Prix de la revue Études

françaises », p. 111-127. [Déjà paru dans *Études françaises*, vol. 8, n° 2-3, 1992-1993, repris dans Glissant ([1995] 1996)].

GAUVIN, Lise (1999), « Écriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance », dans Christiane ALBERT, *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, p. 13-37.

GEREC (dir.) (1982), *Charte culturelle créole*, Fort-de-France, Centre universitaire Antilles-Guyane.

GLISSANT, Édouard (1969), *L'intention poétique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Pierres vives ».)

GLISSANT, Édouard (1981), *Le discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil.

GLISSANT, Édouard (1990), *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.

GLISSANT, Édouard ([1995] 1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.

GLISSANT, Édouard (1997), *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard.

GRASSIN, Jean-Marie (1999), « L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique », dans Christiane ALBERT, *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, p. 301-314.

HOOKOOMSING, Vinesh (1995), « La Créolité en question », dans *Notre Librairie. 25 ans de rencontres et de découvertes*, n° 119 (oct.-nov.-déc.), p. 40-43.

LAURETTE, Pierre, et Hans-George RUPRECHT (1995), *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*, Paris, L'Harmattan.

LIONNET, Françoise (1993), « Créolité in the Indian Ocean : two models of cultural diversity », *Yale French Studies*, n° 82, p. 101-112

MARIMOUTOU, Jean-Claude (1997), « Écriture de/dans l'hétérogénéité : francophonie littéraire et littérature créole. Un auteur à l'œuvre, Axel Gauvin », *Études créoles*, vol. XX, n° 1, p. 13-28.

MARIMOUTOU, Jean-Claude (1998), « Une pratique de l'hétérogène : le texte littéraire créole. Passages d'écriture, *Savon Bleu* de Jean

CRÉOLIE, CRÉOLITÉ, CRÉOLISATION

Albany », dans *Figures de l'hétérogène. Textes réunis par Michel Collomb*, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry, p. 311-335.

MOUTOUSSAMY, Ernest (1987), *Aurore*, Paris, L'Harmattan.

MOUTOUSSAMY, Ernest (1994), *Chacha et Sosso*, Paris, L'Harmattan.

SAM-LONG, Jean-François (1989), *De l'élégie à la créolie. Étapes et définitions des projets culturels dans la poésie réunionnaise d'expression française des origines à nos jours*, Saint-Denis, Éditions UDIR, (avec le concours du Conseil Général de la Réunion). (Coll. « Anchaing ».)

CRÉOLE-FRANÇAIS :
DU CONTINUUM LINGUISTIQUE
À LA FUSION LITTÉRAIRE
RÉFLEXIONS SUR LA CRÉOLITÉ

Vinesh Y. Hookoomsing

Université de Maurice

Le terme « créole » comporte un degré de polysémie qui nécessite constamment des précisions en fonction du contexte de son emploi. À son sens originel désignant l'Européen né dans les colonies est venue s'ajouter, dans un premier temps, une valeur qualificative d'acclimatation. Ainsi toute espèce – qu'elle soit humaine (l'esclave par exemple), animale ou végétale – naturalisée par le processus d'adaptation à son nouveau milieu est considérée comme étant créole. Puis, progressivement, d'autres éléments, liés à l'habitat, au mode de vie, au culturel – par exemple, l'architecture, la cuisine, la musique –, sont qualifiés de créoles pour avoir subi le même processus de naturalisation.

Très vite cependant, cette extension de sens née de l'usage se double d'une composante sémantique fondée sur les notions voisines de croisement et de métissage. Le créole-langue est ainsi perçu tantôt comme le résultat d'une adaptation optimale de la langue européenne correspondante, tantôt comme une nouvelle langue née du mélange de telle langue européenne et de telle langue ou groupe de langues africaines. Il en est de même pour l'individu devenu créole par naturalisation ou par métissage.

Pour revenir à la langue, la difficulté – voire l'impossibilité dans certains cas – de baliser les contours linguistiques du créole a donné lieu au concept de « continuum ». Parallèlement, le dilemme de l'écrivain pratiquant le créole et écrivant en français a été plus ou moins résolu par la création d'un nouveau langage né de la fusion des langues constituant le continuum. S'exprimant dans ce langage inédit, la littérature créole – je fais référence ici à celle de la Caraïbe – se construit sur un fonds d'imaginaire qui tient lieu de mémoire et s'énonce comme le lieu d'élaboration et d'expression d'un nouveau concept identitaire : la « créolité ».

Le processus historique et anthropologique qui a donné naissance à la société créole a fourni à la créolité ses matériaux de base et de référence. Celle-ci s'en est servie pour construire sa barque et la lancer toutes voiles dehors dans les vents et marées de la post-modernité. Entre-temps, sur l'autre versant du monde créole, sur les bords de l'Océan Indien, les cousins insulaires en ont ressenti les premières vagues. Ils restent néanmoins à terre et regardent passer les bateaux tout en cherchant à mieux connaître la créolité dans ses rapports avec la postmodernité et l'histoire, et ses apports à la compréhension de la problématique identitaire en pays pluriel.

LES ARCHIPELS CRÉOLES DE L'OCÉAN INDIEN DANS LA CRÉOLITÉ

Vu d'ici, l'avènement de la créolité fait penser à la saison des cyclones. Dans notre partie du monde, ces perturbations du temps naissent parfois très loin, du côté de l'Australie ; elles traversent tout l'océan, balaient les petites îles de l'archipel des Mascareignes – Maurice, Rodrigues, Réunion – puis foncent sur Madagascar, dont la superficie est si grande qu'elle ne peut les éviter.

Depuis quelque temps, ces cyclones donnent l'impression d'être devenus insatiables : la côte africaine ne les effraie plus, et les plus téméraires – qui sont aussi les plus violents – font de temps en temps des incursions dans les pays riverains du continent.

Mais nos cyclones n'intéressent pas le monde, sauf quand ils provoquent des catastrophes, à Madagascar ou au Mozambique. En

revanche, quand leurs cousins les ouragans frappent l'Amérique et les Antilles, les grandes chaînes télévisées du monde nous renvoient régulièrement des images de spectaculaire désolation.

Cyclones, ouragans, qu'importe le nom, ces perturbations du temps sont associées aux grandes chaleurs, elles rythment le cycle des saisons tropicales. Puis, subitement ont fait irruption, dans le froid du Nord, des tempêtes dévastatrices. En décembre 1999, lorsque la télévision nous a montré pendant des semaines les dégâts causés par les tempêtes en Europe, en France surtout, on s'est dit : le monde est à l'envers, car les pays du Nord ne sont plus à l'abri de nos cyclones et ouragans. C'est peut-être à cause de la mondialisation ? En langage postmoderne on aurait invoqué le décentrement du monde...

Mais revenons à la créolité, tout en restant dans le registre des perturbations du temps, pour faire le constat que l'on connaît : partant des cocotiers des îles, le vent de la créolité souffle désormais sur les sapins du Vieux Monde. Mais il faut préciser que son centre, car tout cyclone ou ouragan digne de ce nom en comporte un, s'est formé dans la Caraïbe. Quant à l'Océan Indien, fort de la présence de ses deux archipels créoles (les Seychelles et les Mascareignes), il aurait dû, dans la logique de la vision du monde dé- ou polycentré, constituer un deuxième centre ou foyer de la créolité. Mais il demeure presque totalement éclipsé, n'ayant pas l'envergure de l'autre moitié du monde créole, dont les grands vents réussissent à secouer le monde, ne serait-ce que le temps d'une saison.

À défaut de provoquer des ricochets outre-mer, l'actualité dans les pays créoles de l'Océan Indien présente de temps en temps des événements, des faits divers, des conflits et des polémiques, le tout sous un éclairage qui accentue les reliefs de ce que j'appellerai notre géographie humaine créole. J'en prendrai quelques exemples à partir du contexte mauricien, qui se distingue par sa constante polarisation ethnique « créole-indien ». Je dois ajouter cependant que cette particularité se retrouve également dans certains pays de la zone américano-caraïbe : Guyana, Trinidad, Surinam. Là, comme à Maurice, on retrouve une forte présence indienne, non incluse

dans l'appellation créole, celle-ci étant perçue comme synonyme d'africanité et de métissage.

L'ÎLE MAURICE DANS LA CRÉOLITÉ

Un vieux séga mauricien chante le refrain suivant :

*Papa Kreol mama kreol
Mo usi mo bizen kreol
Parski dan dizef pul
Pa kapav gayn ti-kanar¹.*

La familière métaphore de la basse-cour prend ici des allures de dicton pour signifier qu'on est créole par naissance et que l'être créole se forme sur fond/fondement génétique-biologique, plutôt que sur du culturel relatif ou, pour utiliser un terme clé de la théorie de la créolité, du relationnel.

Mais l'être créole peut également se confondre, par dérive métaphorique, avec son paraître. La preuve : dans son édition du début juin 2000, *Lavoix Kreol*, organe du Mouvement Mauricien Kreol Africain (notons en passant la référence identitaire tridimensionnelle), comporte un article fort révélateur de l'importance symbolique accordée à l'apparence phénotypique comme signe identitaire distinctif du créole en raison, précisément, de la polarisation créole-indien à Maurice. Reprenant une mise en garde faite la veille par des organisations hindoues selon laquelle ce qui se passe aux îles Fidji – prise en otage du premier ministre hindou et coup d'État ethnico-politique – pourrait également se passer à Maurice et que, par conséquent, « les hindous doivent être constamment sur le qui-vive », l'article en question leur donne raison en affirmant :

-
1. Mon père est créole, ma mère est créole
Moi aussi, forcément, je suis créole
Parce que dans un œuf de poule
On ne peut avoir un petit canard.

Mais au fait que s'est-il passé aux îles Fidji ? Ce qui s'est passé, c'est qu'un hindou, Chaudry, a été renversé par les créoles de Speight. [...] Un jour, et cela peut arriver demain ou après-demain, les créoles auront marre d'être toujours parmi les derniers sur la liste, et alors tout pou vire en ba la haut ! [...] La révolte est inscrite dans nos veines, parce que nos ancêtres les marrons l'ont fait avant nous².

Entre les créoles de Maurice et les natifs de Fidji, il ne peut y avoir *a priori* beaucoup de choses en commun, à part une vague et superficielle ressemblance physique.

Qui donc est créole, qui ne l'est pas ?

La constitution de Maurice ne reconnaît pas le créole comme une catégorie ethnique. Elle reconnaît quatre « communautés » : l'hindoue, la musulmane, la sino-mauricienne et une quatrième, composée de tous ceux qui ne font pas partie des trois premières. C'est dans cette communauté fourre-tout, sans nom – elle est désignée par l'appellation officielle et anonyme de « population générale » – qu'on trouve les Franco-Mauriciens blancs, les métis clairs appelés couramment « gens de couleur » et les créoles noirs se réclamant de plus en plus de l'Afrique, bien qu'issus de tous les métissages possibles dans une société hétérogène. C'est à ces derniers que font référence le séga ainsi que l'article cités plus haut.

La filiation créole est donc postulée, affirmée, assumée : elle est à dominante noire et remonte à l'Afrique. Et la polyethnicité mauricienne a formellement reconnu son existence et sa légitimité en incluant l'art et la culture créoles dans le champ du Centre culturel africain Nelson Mandela. Cet élargissement, entériné par un décret parlementaire, a fait l'objet d'un débat fort intéressant à l'Assemblée nationale, au cours duquel la reconnaissance du fait créole a été qualifiée d'historique. Invité à définir le terme créole, le ministre de tutelle s'est gardé d'« enfermer une réalité dans une

2. Lavoix Kreol, n° 72, 2-9 juin 2000.

définition », tout en affirmant : « Nous avons tenté de trouver une réponse dans les dictionnaires, mais ce sont des définitions de Paris imposées à notre réalité³ ». N'ayant pas non plus obtenu de réponse satisfaisante de « nos amis seychellois », il préfère « laisser cette réalité se développer » tout en inscrivant la reconnaissance du fait créole dans le contexte général de *nation-building*.

Mais qu'est-ce qui est créole, qu'est-ce qui ne l'est pas ?

L'écrivain mauricien Dev Virahsawmy distingue à ce propos langue et identité. En ce qui a trait à la langue, « créole » étant un mot-piège, trop polysémique et renvoyant à l'ethnie, il préfère l'appeler le « mauricien » ou la « langue mauricienne ». En revanche, affirme-t-il dans un apparent souci de clarté : « Concernant notre appartenance insulaire, notre identité, je dirais que nous sommes tous Créoles. Indo-Créoles, Sino-Créoles, Afro-Créoles. C'est ici le sens du métissage qui est attribué à ce mot, même si ou parce que nous sommes Créoles, ou Franco-Créoles⁴ ».

Étrange paradoxe du discours sur la réalité mauricienne : chassez l'ethnicité de la langue, elle réapparaît par le détour identitaire ; la langue créole est rebaptisée mauricienne, l'identité mauricienne est déclarée créole, mais elle garde ses multiples préfixes d'origine qui sont autant de signes distinctifs. Étrange paradoxe également que celui de la place occupée par cet écrivain « indo-créole », pour reprendre sa propre grille définitionnelle, dans le monde littéraire de la créolité : figure nationale dans son pays, figure connue dans l'île sœur de la Réunion et dans l'archipel des Seychelles, il est quasi méconnu dans la créolité consacrée. Sans doute parce que toute son œuvre est écrite en créole et publiée à Maurice. C'est ainsi depuis plus d'un tiers de siècle.

Il y a trente ans, le discours sur le créole se construisait dans la lutte et se déclinait sur le mode révolutionnaire, rejoignant ainsi le projet de société égalitaire et de révolution mondiale annoncée. Aujourd'hui, le discours sur le monde créole se construit dans la littérature et les sciences humaines, s'articule sur le mode

3. *Le Mauricien*, 31 mai 2000.

4. *L'Express*, 12 juin 2000.

postcolonial ou postmoderne et semble rejoindre par là non pas un projet mais un courant de pensée, polyphone, polyculturel, naviguant entre le mondial et le « diversel ».

Que reste-t-il de la pertinence du discours premier, qu'en est-il de la justesse et de l'ancrage de l'Autre ? Pour y répondre, je tenterai de retracer le cheminement de la langue, tiraillée entre rupture, continuité et fusion, avant de proposer quelques réflexions sur la créolité qui, au delà de la langue et de la littérature, tendraient vers le dépassement de l'opposition identitaire entre l'Un et le Divers inscrite au cœur même de la créolité.

LA LANGUE EN CONSTRUCTION

La langue créole a connu son heure de gloire, marquée par le désir de rompre le cercle vicieux de la diglossie coloniale « langue créole dominée-langue européenne dominante » (en l'occurrence le français), par la volonté de libérer-forger la langue du peuple, d'en faire la langue de la décolonisation, de l'indépendance, de l'authenticité, du ré-enracinement, langue par laquelle les insulaires opprimés devaient rejoindre la grande révolution nationale mondiale.

« Créole, langue nationale standard » : la formule est inspirante, mais la tâche est ardue, car tout est à faire. Il faut construire la langue, l'aménager, lui donner des références, la doter de nouvelles fonctions, de nouveaux statuts... S'inspirant des théories développées par l'école linguistique de Prague, Mervyn Alleyne et Paul Garvin (1980) énumèrent les attributs structuraux, les traits culturels et les fonctions sociopolitiques qui fondent la langue nationale standard, ainsi que les attitudes valorisantes de loyauté et de fierté qui la nourrissent. Linguistes et écrivains se font alors militants de la langue pour tenter de rompre ici la diglossie, là le continuum, et essayer de remonter le cours jusqu'aux sources authentiques de la langue. Quelques titres-slogans de l'époque glorieuse traduisent bien l'engagement volontariste de leurs auteurs : Dany Bébel-Gisler, *La langue créole force jugulée* (1976) ; Axel Gauvin, *Du créole opprimé au créole libéré : défense de la langue*

réunionnaise (1977) ; Lambert-Félix Prudent, *Des baragouins à la langue antillaise* (1980).

En l'absence d'encadrement institutionnel permettant de passer de l'affirmation rhétorique à l'entreprise de construction de la langue, il incombera aux écrivains de la première heure de prendre en charge le destin du créole. Dans leur quête d'authenticité, ils tenteront une remontée vers la langue du peuple, le créole dit basilectal.

Mais, comme le souligne Jean Bernabé, « le créole est une langue jeune, non encore, au surplus, émancipée de son oralité paysanne native » (1983 : 109). Il est également « le produit historique de rapports de domination et nulle part, aucun créole n'a encore échappé à l'emprise d'une langue dominante » (p. 109). Par ailleurs, l'expansion des domaines d'emploi de la langue dominante, la mobilité sociale et l'urbanisation accélérée ont provoqué une perpétuelle érosion du basilecte. Bernabé propose alors l'élaboration d'une langue inédite, le *créole nucléaire*, qui constitue

un artefact, un objet théorique, différent du créole basilectal, qui, lui, correspond à une réalité concrète et vécue. Le créole nucléaire est en fait une construction qui résulte du mouvement de l'éloignement du modèle. [...] Ce mouvement serait plutôt lié [...] à une activité de standardisation (Bernabé, 1983 : 129).

Comme exemple d'essai d'écriture en créole nucléaire, Bernabé prend le premier écrit de Raphaël Confiant, *Jik dèyè do Bondyé* (*Jusque derrière le dos de Dieu*). Faisant l'éloge du travail idiolectal (associations ou inventions lexicales engendrées par l'auteur « à travers une activité imaginaire et onirique tout à fait réglée » (1983 : 287)) et du travail géolectal (mélange interdialectal d'éléments syntaxiques et lexicaux provenant des différents créoles antillais) entrepris par le romancier, Bernabé rappelle aux éventuels détracteurs de ce mélange interdialectal

que les poèmes épiques attribués à HOMÈRE sont de véritables rhapsodies, un artificiel mélange de dialectes.

Quand on sait l'importance d'HOMÈRE dans l'éducation antique, on ne peut dénier à ce type d'écriture une fonction sociocritique et socio-historique unifiante (Bernabé, 1983 : 288).

Il souligne également la « valeur exemplaire » de ce premier écrit de Confiant, présenté, en l'absence de désignation du genre par l'auteur lui-même, comme un « ensemble de quatre “nouvelles” » :

Il indique d'une manière courageuse, nous semble-t-il, une voie difficile mais sur laquelle le créole peut trouver une force mobilisatrice au service d'une identité à reconquérir contre la désespérance. En ce sens, Jik dèyè do Bondyé constitue un sursaut salvateur pour les cultures créoles (Bernabé, 1983 : 288).

L'appréciation, chargée de lyrisme et d'espérance, témoigne du climat dans lequel s'élaboraient les prémisses de la créolité. Confiant lui-même, dans une entrevue parue vers la même époque dans l'*Anthologie de la nouvelle poésie créole*, dira avec la passion des tripes que l'acte d'écrire en créole n'est pas chez lui « un choix idéologique mais bien une nécessité existentielle » :

J'écris en créole parce que je ne peux écrire qu'en créole, voilà ! J'en ai rien à fiche que ça soit la langue des masses, des « nèg-mawon » et bla-bla-bla... J'ai en moi un désir, un besoin d'écrire et jamais, je dis bien jamais, il ne m'est venu à l'esprit de l'assouvir dans une autre langue que le créole même si je maîtrise correctement le français et l'anglais (j'ai une licence dans cette langue) (Confiant, cité dans Prudent, 1984 : 130).

De cette langue inscrite au plus profond de son moi, et qui ne procède pas d'un choix rationnel, il dira dans le même élan passionnel :

Moi, que le créole soit un sabir, un patois, un jargon ou une langue, j'en ai strictement rien à fiche ! Elle me suffit,

elle suffit pour ce que j'ai à exprimer et c'est tout ce qui m'importe. Évidemment, quand je veux exprimer un truc qui ne relève pas de mon moi, un truc objectif, rationnel, j'utilise le français comme tout un chacun. J'ai un simple rapport d'utilisation au français et je ne rejette absolument pas cette langue... (Confiant, cité dans Prudent, 1984 : 131).

Sur la question des difficultés que rencontrerait l'écrivain créole dans le maniement de cette langue qui est surtout orale, Confiant répond sans détour :

Personnellement, j'éprouve au contraire un sentiment de liberté proprement vertigineux. Pensez que le type qui écrit en français doit tenir compte, consciemment ou non, de siècles de littérature tandis que nous, les écrivains créoles, nous défrichons au coutelas une forêt quasi vierge, nous sommes des explorateurs fous qui traçons des routes que d'autres devront fouler si l'on ne veut pas que la végétation les recouvre à nouveau. La principale difficulté est en fait d'avoir à faire œuvre de pionnier (Confiant, cité dans Prudent, 1984 : 131).

L'inclusion, dans le même ouvrage, des extraits d'un « poème oratorio créole » de Bernabé, *Matinoia*, permettra au linguiste-poète d'exposer pour sa part les éléments d'un « art poétique créole » qui se fonde sur le double travail de description-explication de la langue et de sa transformation par la poésie. Le travail poétique sur le créole est conçu comme ayant partie liée

avec le travail idéologique et politique à accomplir pour la meilleure insertion socio-économique du créolophone dans sa société. C'est dire que la poésie créole, telle que je la conçois, est fondamentalement politique. Liée au développement, elle intègre l'ensemble des rapports de pouvoir et de savoir qui interpellent nos sociétés sommées de se construire une identité sur laquelle s'arc-bouter. La

poésie créole sera savante ou ne sera pas ! Elle sera philologique, étymologique, à condition que l'étymologie soit prospective et non pas rétrospective. Elle sera spontanée à force d'étude et de travail ; elle sera populaire à force de pertinence et de densité. Elle ne sera pas seulement en avant, mais elle sera ici et là, partout : un instrument pour relancer le réseau vernaculaire et construire des circuits véhiculaires nouveaux (Bernabé, cité dans Prudent, 1984 : 82).

LA LANGUE EN DÉCONSTRUCTION

Mais on sent derrière la passion de Confiant, le lyrisme de Bernabé, un fond d'inquiétude. La langue du peuple, le basilecte de référence, est de plus en plus minée par un double et paradoxal processus de décréolisation : la progression du français grâce à l'école entraîne également une extension du volume et des domaines d'emploi du créole ; mais celui-ci, sans protection ni équipement contre la dominance de l'autre, est vite atteint dans sa substance. C'est du moins ce qui ressort des cris d'alarme accompagnant la célébration de la langue matricielle dans la *Charte culturelle créole* du Groupe d'études et de recherches en espace créolophone (GEREC, 1982), document précurseur de l'*Éloge de la créolité* (Bernabé, Confiant et Chamoiseau, 1989).

Au même moment, de ce côté-ci du monde créole, les Seychelles proclamaient le seychellois première langue officielle du pays. Pays créole de l'avant-garde, pays-phare où le créole s'impose grâce au pouvoir unique de l'État, c'est là que sera fondée l'Association *Bannzil Kréyol* en 1982, dont la charte, relevant le défi inscrit dans *L'archipel inachevé* de Jean Benoist (1972 : 6), appelle au rassemblement de la grande famille créole éclatée, éparpillée de par le monde, et préconise entre autres :

- l'élaboration des langues créoles en langue standard, littéraire, et leur promotion au statut de langue nationale/ officielle ;

- l'utilisation des langues créoles comme outil de communication et d'analyse scientifiques ;
- leur inclusion à l'école comme instrument d'éducation et de formation ;
- leur reconnaissance officielle par les autorités nationales, universitaires et internationales dans tous les domaines.

De telles résolutions ne pouvaient être émises que dans le cadre d'une instance souveraine soutenue par une solidarité internationale. À cet égard, les Seychelles ont en commun avec Haïti et Maurice, outre le fait d'être politiquement indépendantes, une langue créole vécue comme une entité distincte et inscrite dans le projet de création d'un État-nation souverain. Entre la langue créole de ces pays respectifs et la langue européenne de référence (le français), il y a sans doute de la diglossie, des zones plus ou moins grandes, plus ou moins fortes de contact et de mélange. Mais ni la diglossie, ni le mélange n'atteignent une ampleur telle que la langue se perd, se dilue et voit fondre sa substance même. En d'autres mots, nous ne sommes pas en présence d'un continuum ni d'une interlangue.

À vrai dire, ce n'est pas un hasard si le continuum créole-français apparaît à divers degrés d'intensité dans les pays créoles départementalisés français (D.O.M.) de la Caraïbe et de l'Océan Indien. Et les travaux sur la genèse du créole, notamment ceux de Robert Chaudenson (1979 et 1992), sont venus conforter le continuum créole-français et son corollaire, la décréolisation, comme une quasi-fatalité sociohistorique et sociolinguistique, tout au moins dans les D.O.M., en raison de leur intégration dans la nation française. La recherche des origines du créole se perd alors dans un labyrinthe d'impasses et la stratégie de déviance maximale prônée par le GEREC pour conserver et construire la langue, de même que le concept de créole nucléaire développé par Bernabé dans une tentative de conjurer la décréolisation, sont momentanément abandonnés au profit d'un détournement créole de la langue dominante.

Bien entendu, les idées fortes qui ont marqué le mouvement créole des années 1970 et du début des années 1980 sont toujours

présentes ; on les retrouve dans l'*Éloge de la créolité*. Mais le monde ayant changé entre-temps, la nouvelle conjoncture semble avoir offert à la créolité une belle vague montante pour sortir des lagons de l'histoire et se proposer désormais comme mode d'appréhension de la postmodernité :

Notre Histoire est une tresse d'histoires. Nous avons goûté à toutes les langues, à toutes les parlures. Craignant cet inconfortable magma, nous avons vainement tenté de le figer dans des ailleurs mythiques [...], de chercher refuge dans la normalité close des cultures millénaires, sans savoir que nous étions l'anticipation du contact des cultures, du monde futur qui s'annonce déjà (Bernabé, Confiant et Chamoiseau, [1989] 1993 : 26-27 – je souligne).

Dépassement de toutes les dichotomies, la créolité ne peut être monolingue créole, encore moins française. « 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 » (p. 48). On n'écrira plus en créole ou en français idolâtré : « Hors donc de tout fétichisme, le langage sera, pour nous, l'usage libre, responsable, créateur d'une langue. Ce ne sera pas forcément du français créolisé ou réinventé, du créole francisé ou réinventé, mais notre parole retrouvée et finalement décidée » (p. 47).

Mais il faudra tout de même à la créolité une langue-cadre, une interlangue ou un interlecte marqué par une inévitable dominance : référence sera faite tantôt à la littérature créole d'expression créole, tantôt à la littérature créole d'expression française. Pour avoir pratiqué les deux, à deux périodes chronologiques distinctes, le créole d'abord, le français ensuite, Confiant renverse les termes de son rapport avec les deux langues et avoue avec franchise qu'écrire en français est un plaisir, alors qu'écrire en créole est un travail :

Le créole est une langue rurale, habituée à désigner des réalités immédiates. Son niveau conceptuel est très limité. Lorsqu'on s'exerce à écrire un roman dans une langue orale et rurale, on a beaucoup de difficultés, parce qu'un

concept doit être exprimé à travers des périphrases. La liberté pour les écrivains créoles paradoxalement, c'est le français, parce que le français est déjà une langue constituée avec laquelle on peut jouer. Quand j'écris en créole, je ne peux pas jouer parce que je suis obligé de construire mon propre outil (Confiant, 1992).

On se souviendra de l'attaque en règle dont avait fait l'objet Aimé Césaire pour avoir décrit le créole comme « langue de l'immédiateté » (Bernabé, 1998 : 66). Bernabé est revenu sur la question, pour reconnaître qu'après tout les tenants de la créolité ne disent pas autre chose « quand ces derniers reconnaissent que le créole est encore à construire du point de vue littéraire » (p. 66).

Qualifiant ailleurs le recours au français de « recours procuratif » et la voie du créole d'« impasse » sans se prononcer sur son caractère définitif ou provisoire, il re-confirme l'option de la langue mixte « procédant d'une greffe des deux idiomes » comme la seule qui soit en mesure d'exprimer le réel antillais « de la manière la plus proche de l'imaginaire linguistique et culturel créole » (Bernabé, 2000 : 647). C'est aussi la voie de l'authenticité, celle dans laquelle se sont engagés les écrivains de la créolité.

Reste le « dilemme Césaire » : longtemps contestée, voire dénoncée pour sa trop grande pureté de langue, l'écriture césairienne serait, selon les travaux d'Annie Dyck cités par Bernabé, sous-tendue par un important substrat linguistique créole, preuve tangible s'il en fallait de son authenticité (Dyck, 1988).

Évoquant la poésie césairienne, le coauteur de l'*Éloge de la créolité* parle ainsi de fourmillement « d'intuitions prophétiques, de notations apparemment isolées qui, par on ne sait quelle métémpsychose, réapparaissent, animées d'une vie autonome au cœur des postulations de la créolité » (Bernabé, 1998 : 76). Il se met alors à espérer « que, tout comme le poète de la fin du *Cahier*, les tenants de la créolité sachent, en temps opportun, générer les moyens d'un dépassement (encore à venir, me semble-t-il) de leurs apports tout à fait marquants », tout en se demandant enfin : « en dehors de négritude et créolité, n'y a-t-il point de salut ? » (p. 75).

AU DELÀ DE LA LANGUE : PORTÉE ET LIMITES DE LA CRÉOLITÉ

Entre l'affirmation du nègre comme figure universelle issue d'une déshumanisation originelle et la construction du créole comme figure universelle fondée sur un métissage originel, qu'est-ce qui a changé, tout au moins dans la perception, si ce n'est le monde auquel renvoient l'une et l'autre figure ? Celle du nègre césairien correspondait à un monde dominé par l'hégémonisme de race, celle du créole de Chamoiseau, (d)écrite en pays dominé (Chamoiseau, 1997), répond aux questionnements du monde contemporain assujéti à l'hégémonisme de culture. Mais une fois passée l'euphorie du nouvel ordre annoncé, l'histoire semble avoir repris ses droits, réactualisant la figure nègre face à la pertinence créole.

Cela dit, au sein même du mouvement créole, nous connaissons l'âpreté du débat autour de la notion de créolisation comme « étant », processus produisant la créolité comme « état ». Celle-ci est considérée apte à fonder une identité nouvelle issue du grand brassage des peuples qui y ont participé, bon gré mal gré. N'y a-t-il pas là un potentiel de dérive vers des figements identitaires propres à alimenter les courants contraires de l'ethnicité dite atavique ?

Les exemples mauriciens cités au début en sont une illustration fort éloquente. Mais on pourrait également citer Confiant, qui fait la part belle à l'africanité dans son récent *Dictionnaire des titim et sirandanes* (1998). Définissant la langue créole métaphoriquement comme un « mulâtre linguistique » (voir à ce propos les mises en garde salutaires de Benoist (1996 : 47) contre le danger des dérives métaphoriques à partir des concepts comme « métissage », « hybridation », « créolisation »), il évoque la dominance numérique des Noirs à partir de la fin du xvii^e siècle, dominance dont découlerait une « africanisation » ou une « négrofication » profonde de la langue et surtout de la culture créoles et donc de son élément principal (à côté de la musique), à savoir l'« oraliture » (1998 : 20-21).

Il y a là une référence à ce qu'il est convenu d'appeler la créolité à fondement historique, qui est aussi en quelque sorte

l'ancienne créolité, pour la distinguer de la créolité récupérée par la postmodernité. La créolité historique procède d'une nécessité vitale :

Il fallait naître, comme culture et comme société. Naître contre vents et marées, à la façon d'un enfant non souhaité [...]. La naissance créole a été celle d'identités à la fois fortes et apparemment éclatées, car elles sont capables de se glisser sous le multiple pour en faire l'un, qu'il s'agisse des langues, des religions, des valeurs ou des arts (Benoist, 1999 : 99-100).

Entre la genèse et le développement des mondes créoles inscrits dans l'histoire et le processus de pseudo-créolisation associé à la postmodernité, Benoist note une immense différence, car « si la première créolisation, celle des sociétés créoles, a été une façon de naître, la seconde serait avant tout une façon de se dissoudre. Si bien que le même mot, “créolisation”, derrière des apparences superficiellement analogues, recouvre deux mouvements tout à fait différents » (p. 101). Pour ce « visiteur lumineux » des îles créoles et des sociétés plurielles, la mise à la mode du terme « créolisation » et le laxisme théorique de son emploi tiennent à la fois « à l'ignorance de la réalité créole » et « à une sorte de vertige devant l'accélération d'un phénomène qui a cependant modelé l'histoire culturelle de l'humanité depuis ses débuts : la diffusion » (p. 101). Comme toutes les autres, les sociétés créoles « trient, transforment et font leur ce qui vient d'ailleurs, sans se dissoudre, sans que leurs sujets soient “fragmentés” ». La différence tient sans doute à ceci : « ce qui fut frontières entre ceux qui les ont formées s'est progressivement aboli tandis que se constituait leur espace commun » (p. 103). Le discours postmoderniste sur la créolité ne serait-il alors qu'un subterfuge, un besoin de « caution historique et sociale donnée à un propos idéologique » ? (p. 103).

CONCLUSION

Reprenant le concept de « clause générationnelle » utilisé dans les sciences pour affirmer que « chaque génération scientifique, voyant la réalité sous un angle qui lui est propre, construit son propre paradigme » (1998 : 74), Bernabé l'applique à la génération de la négritude et à celle de la créolité pour souligner leur contribution et leur audace respectives. Et il conclut : « Chacune de ces audaces me paraît suffisante dans une seule vie » (p. 75). C'est en quelque sorte une invitation à une réflexion-bilan sur la génération de la créolité que propose Bernabé, génération dont l'extraordinaire audace a permis d'inscrire « le créole (cette langue d'esclaves, cet idiome vieux seulement de trois siècles et encore immature à bien des égards) dans une mouvance littéraire dont la notoriété et l'envergure internationales étaient inimaginables, il y a encore quinze ans » (p. 75).

La créolité étant par définition plurielle, il y aurait lieu également d'interroger davantage ses autres rivages, notamment ceux de l'Océan Indien, où elle coïncide tantôt avec l'ensemble langue-culture-peuple-État-nation (c'est le cas des Seychelles), tantôt avec la catégorie langue-culture-pays (comme à la Réunion). À Maurice, la créolité recouvre plusieurs spécificités : rodriguaise, mauricienne et, au sein de la société mauricienne, une spécificité de groupe, tout en ayant une dimension nationale par le biais de la langue et de la culture orale. Ici, la créolité apparaît plutôt comme une composante d'une société plurielle complexe, où l'indianité est bien ancrée dans le quotidien, mais également dans le sacré, le rituel, l'identitaire.

Vives et dynamiques, indianité et créolité évoluent dans une dialectique relationnelle où l'Un n'annule pas le Divers, l'inverse non plus. C'est peut-être là l'originalité – et l'apport non encore exploré – de Maurice au sein du monde créole. En ces temps de mondialisation, il me paraît utile et important de réaffirmer la présence du monde créole fort de ses spécificités et de son ancrage dans l'histoire. En voulant faire du monde global un dérivé de la créolisation, en cherchant à orienter la créolité dans le sens du

ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

courant postmoderniste, on court le risque d'une dérive vers la dissolution des cultures créoles en tant que composantes vivantes des cultures du monde.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALLEYNE, Mervyn, et Paul GARVIN (1980), « Les langues créoles à la lumière de la théorie des langues standard », *Études créoles*, vol. III, n° 1, p. 54-68.
- BÉBEL-GISLER, Dany (1976), *La langue créole force jugulée. Étude sociolinguistique des rapports de force entre le créole et le français aux Antilles*, Paris, L'Harmattan.
- BENOIST, Jean (dir.) (1972), *L'archipel inachevé : culture et société aux Antilles françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- BENOIST, Jean (1996), « Métissages, syncrétisme, créolisation : métaphores et dérives », *Études créoles*, vol. XIX, n° 1, p. 47-60.
- BENOIST, Jean (1999), « Les mondes créoles comme paradigme de la mondialisation ? », dans Selim ABOU (dir.), *Universalisation et différenciation des modèles culturels*, Beyrouth, AUF/Université Saint-Joseph, p. 96-104.
- BERNABÉ, Jean (1983), *Fondal-natal. Grammaire basilectale approchée des créoles guadeloupéen et martiniquais*, Paris, L'Harmattan. t. 1.
- BERNABÉ, Jean (1998), « Négritude césairienne et créolité », *Europe*, n°s 832-833 (août-septembre), p. 57-78.
- BERNABÉ, Jean (2000), « *Fèrnwè et wè klè*, le syndrome homérique à l'œuvre dans la parole antillaise », dans Jean BERNABÉ *et al.* (dir.), *Au visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélanges offerts à Jean Benoist*, Martinique, Ibis Rouge Éditions, p. 633-650.
- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT ([1989] 1993), *Éloge de la créolité/In Praise of Creoleness* (édition bilingue), Paris, Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick (1997), *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard.
- CHAUDENSON, Robert (1979), *Les créoles français*, Paris, Nathan.
- CHAUDENSON, Robert (1992), *Des îles, des hommes, des langues. Essai sur la créolisation linguistique et culturelle*, Paris, L'Harmattan.
- CONFIANT, Raphaël (1992), « La bicyclette créole ou la voiture française », *Le Monde*, 6 novembre.

ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

- CONFIANT, Raphaël (1998), *Dictionnaire des titim et des sirandanes*, Martinique, Ibis Rouge Éditions.
- CONFIANT, Raphaël (1999), *Jik dèyè do Bondyé (Jusque derrière le dos de Dieu)*, Martinique, Ibis rouge Éditions.
- DYCK, Annie (1988), *Le langage césairien, approche d'une écriture polyglossique*. Mémoire de DEA, Université des Antilles et de la Guyane.
- GAUVIN, Axel (1977), *Du créole opprimé au créole libéré : défense de la langue réunionnaise*, Paris, L'Harmattan.
- GEREC (1982), *Charte culturelle créole*, Fort-de-France, Centre universitaire Antilles-Guyane.
- PRUDENT, Lambert-Félix (1980), *Des baragouins à la langue antillaise*, Paris, Éditions caribéennes.
- PRUDENT, Lambert-Félix (dir.) (1984), *Anthologie de la nouvelle poésie créole*, Paris, Éditions caribéennes.

TRANSCOLONIALISMES :
ÉCHOS ET DISSONANCES DE JANE AUSTEN
À MARIE-THÉRÈSE HUMBERT
ET D'EMILY BRONTË À MARYSE CONDÉ

Françoise Lionnet

University of California in Los Angeles

Qui peut se vanter, parmi nous,
d'avoir écrit une page, une phrase, qui
ne se trouve déjà, à peu près pareille,
quelque part ?

Guy DE MAUPASSANT,
Étude sur le roman.

Je commence par cette phrase de Maupassant, mise en exergue à *La petite fille au réverbère* de Calixthe Beyala, pour souligner le phénomène de « recyclage » de textes, d'idées, et de thèmes qui est partie intégrante de l'histoire de la littérature, car l'un des aspects les plus riches du roman francophone des années 1990 est l'usage radical qui y est fait de l'intertextualité. Poussée parfois à un tel extrême par Beyala elle-même que plusieurs critiques ont pu l'accuser de plagiat, l'intertextualité se manifeste comme une série d'emprunts plus ou moins implicites à diverses traditions – tant francophones qu'anglophones, européennes ou africaines. Mon propos n'est pas d'analyser l'œuvre de Beyala. J'évoque ce cas

extrême car il est pertinent à la problématique qui m'occupe ici. L'intertextualité arrive à produire échos et dissonances à travers les siècles et entre les langues. Mes exemples seront des romans de Maryse Condé et de Marie-Thérèse Humbert, une Guadeloupéenne et une Mauricienne qui sont allées très loin de leur île natale pour développer une pratique de la littérature qui souligne des continuités brillantes et inattendues. Leurs romans contribuent ainsi à une poétique dont l'histoire coïncide avec celle de la littérature elle-même.

Les entrelacs textuels et l'auto-réflexivité qui marquent leur écriture sont également les signes d'une dimension *critique* de leur œuvre, dimension qui n'a pas toujours été remarquée, même si Édouard Glissant a pu insister sur cet aspect fondamental de l'activité créatrice : « Je ne sépare pas la pensée théorique de la création romanesque ou artistique. Pour moi, ce sont deux faces d'une même dimension » (1998 : 1). Comme lui, Condé et Humbert se servent du genre romanesque et d'une thématique originale qui devient une mise en abyme de l'activité d'écriture elle-même. Une poétique implicite de l'écriture et de la lecture se dégage ainsi de leurs œuvres et nous amène à réfléchir sur les conditions de possibilité de cette activité, sur la façon dont fonctionnent allusions, imitation et écriture en palimpseste – ou même pourrait-on dire palimpsestueuse – car dans deux de leurs romans récents, *La migration des cœurs* (Condé, 1995), réécriture antillaise des *Hauts de Hurlevent*, et *La montagne des Signaux* (Humbert, 1994) réécriture mauricienne de *Mansfield Park*, les rapports secrets et intenses avec la tradition ainsi qu'avec la famille deviennent nettement incestueux, avec ce que tout cela peut comporter de « secret » – le secret étant bien évidemment le mobile et le moteur de l'écriture romanesque.

Les rapports entre une source et une réécriture ne sont pas toujours faciles à discerner, surtout si cette réécriture se fait dans une autre langue et si le statut de l'écrit par rapport à l'oralité qui l'habite devient lui-même problématique. La valeur de vérité d'un texte, son degré de véracité ou de conformité aux codes en vigueur à une époque donnée et dans une langue établie sont difficiles à

cerner si ce texte vient s'inscrire en porte-à-faux par rapport à ces codes. C'est pourquoi je voudrais donner ici un bref aperçu de quelques rapports interactifs – codes transculturels et translinguistiques – dans les deux romans francophones déjà mentionnés. Il s'agit ici de textes en langue française mâtinée d'anglais et de créole dont les intertextes génériques – *Wuthering Heights* d'Emily Brontë ([1847] 1985) et *Mansfield Park* de Jane Austen ([1814] 1847) – appartiennent à la grande tradition romanesque britannique du XIX^e siècle. Ce jeu d'influences à travers le temps et l'espace n'est pas surprenant pour les lecteurs qui ont pu suivre le parcours de Condé et d'Humbert depuis les années 1970, puisqu'elles ont souvent procédé par une sorte de marcottage, multipliant leurs sources narratives et venant les enraciner avec plus ou moins de succès dans le sol créole¹.

Les échos que produisent Humbert dans *La montagne des Signaux* et Condé dans *La migration des cœurs* soulignent des solidarités féminines forgées au delà des langues et des nations. Ce sont des « écrivaines créoles sans lieu » comme a pu le montrer Ute Fendler². Comme Virginia Woolf qui affirmait « As a woman I have no country » (« En tant que femme je n'ai pas de patrie »³), Humbert et Condé adoptent des thèmes développés par des écrivaines d'une autre île – l'Angleterre – et d'un autre siècle – le

1. Humbert a particulièrement bien réussi cela dans son premier roman, *À l'autre bout de moi* (1979) : voir Lionnet (1991). Condé est aussi une habituée du genre : voir Michael Lucey (1992) et Lionnet (1993). Je développe mon analyse de *La migration des cœurs* dans « Narrating the Americas : Transcolonial Mé-tissage and Maryse Condé's *La migration des cœurs* » (2001).

2. Voir sa contribution dans le présent volume.

3. « “Qu'est-ce que ‘notre patrie’ veut dire pour moi, étrangère [an outsider] ?” Pour arriver à une conclusion, [une femme] analysera la signification du patriotisme dans son cas à elle. Elle s'informerait de la position qu'ont occupé son sexe et sa classe au passé [...] “notre patrie” dira-t-elle pour l'ensemble de l'histoire m'a traitée comme une esclave [...]. En tant que femme, je n'ai pas de patrie. En tant que femme, je ne veux pas de patrie. En tant que femme, ma patrie est le monde entier” ».

xix^e – pour s'insérer dans une lignée qui leur permet de faire usage d'une double intertextualité : l'une féminine et transnationale, axée sur l'univers privé des femmes, et l'autre, créole et transcoloniale, ouverte sur les Antilles et les Mascareignes. À la recherche d'une « patrie » littéraire qui devrait plutôt se lire comme « matrice » de la créativité selon l'approche « gynocritique » élaborée par Elaine Showalter (1981), elles s'inspirent de ces écrivaines de langue anglaise qui ont créé, selon Showalter (1977), « a literature of their own » (« une littérature qui leur est propre »). Ce procédé classique de l'histoire littéraire – relecture ou « imitatio » – produit ici des dissonances qui mettent en relief des dynamiques coloniales ou *transcoloniales* dans les sources aussi bien que dans les textes qui s'en inspirent. Les études sur l'intertextualité et la théorie féministe ou postcoloniale ont cerné certaines de ces dynamiques ; mais la lecture de ces deux romans a soulevé pour moi de nouvelles questions quant au statut du texte classique, ses thèmes et sa forme, la séduction qu'il exerce, et la façon dont les récits de Condé et d'Humbert mettent en abyme cette séduction.

POSTCOLONIALISME ET TRANSCOLONIALISME

J'emploie le terme « transcolonial » car dans la prolifération de concepts critiques utilisés aujourd'hui pour désigner les phénomènes d'interculturalité, c'est celui qui me paraît particulièrement apte à décrire les croisements de textes, de langues, de sensibilité et de genres chez ces deux écrivaines. Ce terme fait écho à ceux, plus usités, de *post-* ou de *néocolonialisme*, mais il s'en démarque dans la mesure où le préfixe *trans-* peut évoquer à la fois le transfert et le passage, le mouvement dans l'espace réel ou métaphorique, et la traduction ou *translation* d'une langue dans une ou plusieurs autres. Ce mouvement dénote moins la temporalité et la succession – ou l'opposition – de moments distincts (implicites dans l'usage des préfixes *post-* ou *néo-*) que la possibilité de passer d'un domaine à un autre pour enrichir la nouvelle destination de l'apport de la précédente et nous donner par la même occasion la possibilité de réinterpréter les sources elles-mêmes.

La théorie postcoloniale a beaucoup réfléchi sur la façon dont l'autorité de l'écriture est à même d'imposer des perspectives qui peuvent être à la fois frauduleuses et séductrices. Je ne m'attarderai pas à résumer ici ces analyses qui ont bien mis en lumière les tactiques de résistance à l'autorité coloniale et de subversion des discours traditionnels. L'étude de l'hétérogénéité culturelle, du multilinguisme ou du mimétisme du sujet colonial est liée à toute une gamme de concepts associés à des critiques bien connus : l'« ambivalence » d'Homi Bhabha (1994), la « double-critique » d'Abdelkebir Khatibi (1983), la « double-consciousness » chez W.E.B. Du Bois (1903) et Paul Gilroy (1993), la « créolisation » de Glissant et la « créolité » de Bernabé, Confiant et Chamoiseau (1989), et enfin le « contrediscours » de Richard Terdiman (1985) (qui l'emprunte à Foucault) ou d'Helen Tiffin (1987) (qui, elle, situe son approche dans le sillage de Terdiman).

Ces termes nous aident à bien comprendre les dynamiques sous-jacentes aux relations inter- et intratextuelles qui se nouent et se dénouent dans chacun des espaces coloniaux étudiés par ces chercheurs : l'Inde sous la colonisation britannique pour Bhabha, le Maghreb et sa culture plurielle pour Khatibi, la culture « black » en Amérique et en Grande-Bretagne pour Du Bois et Gilroy, les archipels des Antilles et leurs cultures créoles pour Glissant et les créolistes. Aucun de ces penseurs ne s'est toutefois penché sur les croisements qu'opèrent des auteures comme Humbert et Condé quand elles s'inspirent de traditions multilingues pour en réécrire une dans la langue d'une autre. La technique narrative de ces dernières tient d'une approche du métissage qu'aucun des concepts critiques précédemment cités ne recouvre ou n'englobe tout à fait, et c'est pourquoi je suggère qu'elles sont des auteures « transcoloniales » plutôt que « postcoloniales ». En traversant différentes données culturelles, elles se choisissent ce que Glissant appelle des « affiliations » par opposition aux « filiations », qui seraient plutôt dictées par une tradition monolingue servant aussi à légitimer l'autorité et le métier même d'auteur (et son *auctoritas*) dans cette tradition. Ne possédant ni le poids de cette histoire ni la légitimité qu'elle confère, Humbert et Condé doivent s'autoriser à bricoler.

Elles empruntent donc aux différents corpus qui se présentent aux carrefours culturels et littéraires où leur éducation les a menées : Humbert, par suite de son enfance mauricienne francophone et créole, de sa formation britannique et de sa nationalité française ; Condé, parce qu'elle nomadise à travers les cultures francophones et anglophones et qu'elle a vécu en Afrique comme en Haïti, à Londres, à Paris et à New York.

Dans son article intitulé « Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse » (1987), Tiffin constate que la relecture ou la réécriture des archives historiques et littéraires de l'Europe est une des tâches vitales et incontournables de la critique et de la littérature postcoloniales. Ce processus donne lieu à ce qu'elle appelle « a particular counter-discursive post-colonial field », à savoir le « canonical counter-discourse » (1987 : 97). En définissant ce « canonical counter-discourse », Tiffin ajoute : « un écrivain postcolonial reprend un ou plusieurs personnages ou encore les présuppositions d'un texte canonique britannique et s'attache à en dévoiler les non-dits dans le but explicite de se les approprier à des fins postcoloniales » (p. 97 – je traduis).

Un des exemples les plus connus de ce phénomène est le roman *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys (1968), écrivaine blanche et pauvre de la Dominique, île des Antilles. Ce roman nous renvoie à *Jane Eyre* de Charlotte Brontë car Rhys imagine ce qu'aurait pu être la vie de cette Antillaise fictive, Bertha Mason, qui, dans *Jane Eyre*, vit enfermée dans le grenier depuis qu'elle est devenue « folle » à la suite de son exil en Angleterre où elle a suivi son mari, Rochester. Rhys recrée tout le contexte historique de la société esclavagiste aux Antilles au moment même où cette société est en train de se défaire. Elle rend ainsi visible une dimension cachée de l'histoire coloniale et surtout l'impact de cette histoire sur la vie privée des femmes prisonnières de conventions raciales et sexuelles que les hommes, eux, pouvaient transgresser impunément. De Brontë à Rhys, ce retour au passé, cette réponse à travers les siècles ou ce « writing back » comme le formulent Bill Ashcroft, Griffiths et Tiffin dans leur célèbre livre, *The Empire Writes Back* (1989), reste toutefois fondamentalement « anglais » : il y a transcultura-

lisme et postcolonialisme mais c'est essentiellement dans le cadre des codes et de l'histoire d'une même langue coloniale (même si Rhys, en l'occurrence, crée des personnages qui utilisent le créole, comme la nanny Christophine).

Humbert et Condé, par contre, nous donnent un autre type de « réponse » à l'histoire littéraire car leurs sources et leurs interlocutrices ne sont pas celles que le simple véhicule de la langue pourrait nous permettre de prévoir. Autrement dit, s'attacher à concevoir leur réécriture de romans classiques sous l'angle du « contre-discours » postcolonial ne nous permettrait pas de dégager pleinement la dimension interactive et transculturelle de l'exercice imitateur, ni de bien cerner l'activité de lecture que ces écrivaines produisent en écrivant, ni encore celle que leurs romans exigent d'un hypothétique lecteur idéal. En effet, l'analyse de Tiffin privilégie la présence et le bruit de voix postcoloniales discordantes plutôt que ces voix elles-mêmes. Elle n'analyse pas le fonctionnement du « contre-discours » créole, par exemple, ni les différents niveaux de communication – écrite ou orale – que le texte « postcolonial » met en jeu. Tiffin reste ainsi dans le domaine d'une opposition binaire, d'une analyse de la confrontation directe avec un passé enfoui ou oppressif dont l'auteur postcolonial se serait démarqué en s'y opposant ou en s'en séparant définitivement.

Ce qui m'intéresse chez Condé et Humbert, c'est qu'il y a une interactivité productrice d'un sens plus complexe et plus subtil, pas simple renvoi ou rétorque. On y voit bien plus de continuités qu'une simple dénonciation de discontinuités – tant au niveau de la forme et des thèmes que de l'idéologie véhiculée par les textes de départ. L'usage de codes superposés renvoie à la fois à l'ici de la langue française et à l'ailleurs d'une autre tradition, au familier comme à l'étrange – et à l'autre d'une culture dont les références ne sont pas toujours évidentes pour un lecteur monolingue. Humbert et Condé logent leurs personnages dans des demeures fictives – La Râpeuse ou l'Engoulevent – qui redoublent celles de *Mansfield Park* et des *Hauts de Hurlevent* et qui jettent sur celles-là un nouvel éclairage critique. Les personnages évoluent dans un univers clos dans lequel les dynamiques de pouvoir, de classe

sociale et d'autorité culturelle sont disséquées à travers une mise en abyme de différentes formes de communication écrite ou orale : échanges de lettres et de missives, représentation théâtrale, spectacle, signes et signaux, silences et interjections. Cette mise en abyme de divers codes de communication m'a renvoyée aux théories sur le « récit spéculaire » (Dällenbach, 1977) et a fait ainsi resurgir une semblable dimension de la spécularité qui n'a guère été analysée, ni chez Austen ni chez Brontë.

Si Condé rend un hommage explicite à Emily Brontë dont les personnages des *Hauts de Hurlevent* reviennent hanter de façon étrange – *unheimlich* – « L'Engoulevent » dans *La migration des cœurs*, Humbert, elle, ne nous donne pas si facilement la clé de son roman. Le rapprochement que je vais donc effectuer entre *La montagne des Signaux* et *Mansfield Park* est d'ordre plus spéculatif. Mais ce rapprochement devient inévitable quand on souligne la double thématique de l'épistolarité et celle, obsédante, de l'ici et de l'ailleurs chez Humbert. Cette thématique – et la poétique de l'espace qu'elle suggère – dénote à la fois l'écart linguistique et le désir de représentation (social et imaginaire) constitutif de l'identité des membres de la famille Rouve : les deux héroïnes Cécilia, la narratrice, et April, sa sœur aînée, ainsi que leur mère qui s'est aliénée de sa famille en épousant un mauvais parti. Les Rouve sont une version mauricienne de la famille Price, les parents pauvres mais fiers de Lady Bertram dans *Mansfield Park*.

MISES EN ABYME DE LA COMMUNICATION

Jane Austen publie *Mansfield Park* en mai 1814, l'année même de la signature du Traité de Paris qui marque la fin des guerres napoléoniennes. Ce traité va aussi conclure le transfert de l'île Maurice à la couronne d'Angleterre et sceller le sort de la population francophone de l'île pendant plus d'un siècle et demi, jusqu'à la déclaration de l'Indépendance en 1968. C'est aussi en 1814 que l'opinion britannique anglaise s'enflamme au sujet de la traite internationale des esclaves et que le mouvement abolitionniste va prendre de l'ampleur. La publication d'un roman de mœurs

familiales par Austen et la signature d'un traité politique entre deux puissances coloniales n'ont apparemment aucun rapport : il s'agit d'une coïncidence historique entre deux événements d'envergure différente. Mais cette coïncidence souligne l'importance capitale de l'écriture et le pouvoir ambigu qu'elle confère à ceux qui la possèdent ou qui ont les moyens de s'en emparer. Le traité de 1814 est un acte juridique qui fera loi pendant plus d'un siècle et demi et aura donc un impact sur l'Empire colonial des deux puissances européennes. De même, le statut de la communication écrite, c'est-à-dire sa valeur de vérité et d'autorité pour ceux qui s'en servent ou qui en sont victimes, est un des éléments communs de *Mansfield Park* et de *La montagne des Signaux*. Dans les deux textes, divers personnages sont aux prises avec l'ambiguïté et l'ambivalence du verbe d'une manière qui reflète aussi les dilemmes de la femme écrivain vis-à-vis de l'oral et de l'écrit.

C'est sur fond d'histoire coloniale que *Mansfield Park* commence, même si ce contexte reste tout à fait périphérique par rapport à la peinture des mœurs familiales. Un échange de lettres entre Lady Bertram et sa sœur Mrs Price permet au lecteur de prendre connaissance de l'existence de la plantation de Sir Thomas à Antigua, dans les Antilles anglaises. Sir Thomas devra entreprendre un voyage de plusieurs mois pour aller s'occuper de ses biens. Cette absence jette une ombre sur la demeure des Bertram et inscrit en filigrane des possibilités qui vont constituer le contexte de *La montagne des Signaux*. La première indication que nous avons de l'origine de la fortune des Bertram nous vient de la lettre que la mère de Fanny Price écrit à sa sœur pour lui demander son aide. Les premières pages du roman font aussi allusion à d'autres lettres que nous ne voyons pas mais qui sont d'une importance capitale car elles soulignent la différence de classe entre les deux sœurs. Quelques pages plus loin, c'est Fanny qui écrit une lettre à son frère William grâce à son cousin Edmund qui lui a fourni le papier nécessaire et l'autorise ainsi à prendre la plume. Le lien (qui deviendra crucial) entre Fanny et Edmund est noué autour de ce thème de l'écriture et souligné plus tard par ces pensées d'Edmund : « I have nearly determined on explaining myself by

letter. I think a letter will be decidedly the best method of explanation. I shall be able to write much that I could not say » (ces pensées indiquent l'importance et l'autorité qui seront accordées aux « textes » dans le roman d'Austen). Je ne vais pas développer ici mon analyse d'Austen : il suffit de savoir que les échanges de lettres entre cousins constituent une des trames narratives du roman et indiquent le degré de séparation géographique, morale et psychologique des personnages à divers moments du récit. Les lettres deviennent les véhicules de la sensibilité de Fanny, la jeune femme exilée, socialement déplacée dans la société mondaine de Mansfield Park, et qui accorde trop d'importance aux communications écrites.

Tout comme Austen, Humbert et Condé mettent en circulation des messages épistolaires qui n'arriveront pas toujours à destination. Ce ratage de la communication est mis au premier plan dans *La montagne des Signaux* par le biais d'une correspondance intime qui n'aboutit pas. Cet échec met bien en évidence les enjeux de l'écriture et les risques de la lecture. Dolly/Lilian, la mère fabulatrice, écrit de l'île Maurice à une parente anglaise vivant dans le Warwickshire. Après la mort de cette dernière, les lettres venant de l'île Maurice sont lues par un cousin qui se garde d'informer Dolly du décès : « Que voulez-vous ? La tentation était trop forte ! Ces lettres venues de si loin, ces timbres magnifiques... Yes, j'ai ouvert, j'ai lu. Je suis un mufle, *isn't it* ? » (1994 : 242⁴), explique-t-il. Ces missives – ou plutôt ces fables – qui lui tombent entre les mains ont un effet imprévu. Séduit par les descriptions de paysages exotiques et le récit mensonger de leur confortable vie tropicale, Larry Bolton décide de faire le voyage jusqu'à l'île Maurice et de ramener à l'expéditrice la correspondance coupable. C'est à la mort de sa mère que la narratrice, Cécilia, découvre ces lettres « dans une boîte en carton, sur une étagère de son armoire ». Elle en est stupéfaite :

Quelles lettres, mon Dieu ! De pitoyables morceaux de bravoure où Dolly, en anglais, rivalise de lyrisme avec la

4. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront indiqués par la mention MS suivie du numéro de la page.

vieille Anglaise romantique à qui elle écrivait, vantant la beauté du pays, l'intelligence et la sagesse de ses enfants [...]. Et que de descriptions sirupeuses ! On croirait lire des dépliants touristiques ! (MS, 244-245)

Cécilia découvre ainsi la douce mythomanie de sa mère, le secret « étalage d'exotisme de pacotille » (MS, 246), « ces pauvres lettres où elle se réinventait », et par cette mise en abyme de la production et de la réception de l'écriture, Humbert arrive à souligner qu'un texte est tout aussi susceptible d'être un *faux*, une fable ou *fabula*, que de faire fausse-route et d'être *mal* lu – ou peut-être serait-ce trop *bien* lu –, soit par Larry qui risque de se laisser séduire par l'imagination du scripteur, soit par Cécilia qui accède ainsi à une connaissance trop intime de cette mère dévoreuse dont l'imagination et l'insatisfaction nourrissent une dépendance pernicieuse entre elle et son autre fille, April, qui vit en symbiose incestueuse avec elle.

Dans *La migration des cœurs*, c'est par le biais du journal intime de Cathy II que Condé articule la même problématique : ce cahier est effacé, noyé, jeté à l'eau par Razyé qui craint la vérité des origines incestueuses que la lecture pourrait révéler :

Il tira à nouveau le journal de sa poche et le contempla. La vérité était là. Inscrite dans ces quelques pages. Pour la connaître, il suffisait de les tourner.

Mais voilà qu'au moment de faire ce geste simple en apparence il ne s'y décidait pas. Il se sentait mal à l'aise comme s'il allait commettre une malhonnêteté. Quand il était petit, il se glissait sur le palier de la chambre de sa mère et, par le trou de la serrure, il regardait Irmine se déshabiller. Après avoir convoité ce corps interdit, il restait de longs moments honteux, se jurant de ne plus recommencer et convaincu qu'il était abandonné de Dieu. Cathy avait confié à ce cahier des émotions, des sentiments qu'elle ne voulait pas partager avec lui. Elle n'avait pas seulement parlé de lui, mais sans doute de tout ce qui l'angoissait. De sa mère. D'elle-même. De leur

exil. Elle avait peut-être révélé des aspects de sa personnalité qu'elle préférait cacher et qui sait si une autre Cathy n'allait pas se dessiner au fil des pages ? S'il lisait ce cahier, toutes les images de son souvenir en seraient bouleversées.

Se tenant d'une main au bastingage, il marcha jusqu'à la poupe de l'Elizabeth Regina, là où les vagues écartelées refluaient les unes sur les autres en bouillonnant. [...] Il considéra une dernière fois le cahier et sa mise en garde enfantine. [...]

Sans hésiter, il le jeta par-dessus bord. [...]

Quels qu'aient pu être les secrets de Cathy, il ne connaîtrait jamais leur difformité (1995 : 323-324)⁵.

Si le mot « difformité » est une allusion aux idéologies raciales du XIX^e siècle (concernant l'hérédité et la dégénération), nous pouvons aussi y lire une allusion voilée au style de ce cahier, à l'illisibilité du discours féminin dans la tradition masculine de l'antillanité et de la créolité, à la difformité, donc, d'un écrit de femme qui n'est pas conforme aux codes en vigueur dans cette tradition littéraire ou critique⁶.

Le refus de « vérité » de Razyé se traduit par le silence du texte qui fait ainsi écho, à travers les siècles, au silence d'Emily Brontë sur les origines de Heathcliff dans *Les Hauts de Hurlevent*, sur les liens incestueux qui soudent plusieurs générations de la famille Earnshaw au Yorkshire et de la famille Gagneur en Guadeloupe.

Ce qui m'intéresse tout particulièrement dans ces épisodes de chaque roman, c'est que des personnages – masculins – accordent une grande autorité à des textes écrits par des femmes, mais les détournent de leurs fonctions propres et de leurs destinataires légitimes. Dans le premier cas, Larry Bolton est ébloui, séduit par le récit imaginaire de Dolly qui se laissait aller à faire rêver sa tante de son île-paradis, tant et si bien qu'en prenant connaissance de ce

5. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront indiqués par la mention MC suivie du numéro de la page.

6. Voir à ce sujet Condé (1993).

qui ne lui était pas destiné, le jeune homme sera celui qui viendra se brûler au leurre des mots et dissiper sa fortune au soleil de l'exotisme trompeur. En lisant ce qui ne lui est pas adressé, Larry est pris au piège du récit et cette innocente affabulation est productrice de sa ruine. Dans *La migration des cœurs*, par contre, Razyé II détruit le cahier de Cathy II sans le lire : le pouvoir des mots et leur valeur de vérité – même si celle-ci serait « difforme » – sont ce qu'il craint le plus. Il a l'intuition du pouvoir castrateur de ces mots, car il a appris à se méfier du langage et à s'en protéger, tout comme Caliban. Parce qu'il connaît le monde colonial, il se méfie davantage du texte écrit que ne le fait Larry Bolton ; et de sa méfiance résulteront des conséquences regrettables puisque la voix de Cathy se sera tue pour toujours.

Dans le roman mauricien, les lettres de Dolly sont comme ces feux de camps allumés sur la montagne des Signaux et qui ne transmettent de messages qu'aux spectateurs qui en connaissent le code ou en reconnaissent la forme. Larry se laisse séduire par un ailleurs colonial qui n'est qu'un leurre créé par celle-là même qui élève ses enfants dans l'optique destructrice d'un autre leurre. Dolly insuffle à April et à Cécilia le désir d'un ailleurs européen, gardant toujours à l'horizon ce projet inabouti de quitter son ici tropical pour retourner au pays de ses ancêtres anglais. Son désir inassouvi de ce Warwickshire que sa parole maternelle mythifie quotidiennement finit par empoisonner la vie de ses filles. Elle est la mère phallique et dangereuse comme son homonyme, la mer, l'océan qui peut dévorer toute la plage lorsque la marée haute arrive :

Bientôt des vagues étaient venues du large, petites et courtes d'abord, puis plus hautes, plus amples, de véritables houles enfin, lourdes et lisses comme celles de la pleine mer ; elles se suivaient de plus en plus près, elles progressaient avec la silencieuse reptation de félins en chasse, avançant, avançant encore [...] le lagon débordait d'une eau verte et bleue qui se renflait de partout, une masse, une épaisseur liquide inimaginable [...] on aurait

juré que la mer allait accoucher d'une autre mer ! De partout je pouvais voir et entendre cela ; même si je m'étais bouché les oreilles [...] ce ruissellement énorme de la mer en travail [...] et le ronflement de forge des récifs (MS, 16).

Envahissante et exigeante, Dolly, comme la mer, comme la parole ou l'écriture séductrice et irrésistible, pénètre dans la conscience de ses filles. Et c'est lorsque Cécilia découvre les mensonges épistolaires de sa mère et ces « pitoyables morceaux de bravoure » destinés à la parente anglaise qu'elle prend conscience d'avoir violé un secret intime et d'être en face d'une inquiétante étrangeté au cœur même de leur vie familiale, une *Unheimlichkeit* qui va donc défaire le pouvoir castrateur de la mère, la réduire au statut de ventriloque ou de mime.

Ces deux épisodes mettent bien en évidence qu'une grille de lecture binaire qui polariserait le masculin et le féminin, le colonial et le postcolonial – ou encore l'oral et l'écrit – ne nous autoriserait pas à déceler les multiples niveaux d'interprétation possible de ces deux détournements de textes. Le lieu ou le point d'*encrage* des textes sources et les relectures qu'en font Humbert et Condé resituent l'écriture au moment même où on prétendrait effacer ses dangereux secrets parce qu'ils sont difformes ou illisibles dans le contexte des langages et des codes esthétiques ou critiques qui font loi – tout comme ces traités signés par des puissances coloniales indifférentes aux conséquences de ces instruments politiques dans les localités éloignées qui tombent sous leur juridiction.

Verba volent, scripta manent, dit un célèbre cliché latin : mais ce qui inspire et rend féconde la parole des écrivaines francophones qui transgressent langues et nations, c'est plutôt le paradoxe de ces échos transculturels qui naissent et renaissent comme la marée montante. « Ruissellement énorme », ce flot irrépressible lie et relie Austen, Brontë, Humbert et Condé dans une même esthétique transcoloniale où le rapport conflictuel avec la tradition mère est mis en relief de façon bien plus subtile que ne le laissent supposer les théories féministes, créolistes ou postcoloniales trop réductrices.

TRANSCOLONIALISMES

Pour lire *La montagne des Signaux* et *La migration des cœurs* et pouvoir y répondre de façon pertinente, il faut donc faire appel à des connaissances polyglottes et métisses, ouvertes à la littérature anglaise féminine axée sur l'univers privé des femmes ; à la culture créole et transcoloniale des Antilles et des Mascareignes ; et, enfin, aux techniques narratives du récit autoréflexif. L'activité de déchiffrement du texte tient davantage d'une amplification de ces nombreux niveaux superposés, et c'est cette amplification que j'appelle « transcolonialisme » plutôt que « postcolonialisme ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN (1989), *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Londres, Routledge.
- AUSTEN, Jane ([1814] 1847), *Mansfield Park*, Londres, R. Bentley.
- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT (1989), *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard.
- BEYALA, Calixthe (1998), *La petite fille au réverbère*, Paris, Albin Michel
- BHABHA, Homi (1994), *The Location of Culture*, Londres/New York, Routledge.
- BRONTË, Charlotte ([1847] 1980), *Jane Eyre*, New York, Oxford University Press.
- BRONTË, Emily ([1847] 1985), *Wuthering Heights*, New York, Penguin Classics.
- CONDÉ, Maryse (dir.) (1992), *L'héritage de Caliban*, Pointe-à-Pitre (Guadeloupe), Éditions Jasor.
- CONDÉ, Maryse (1993), « Order, disorder, freedom, and the west indian eriter », *Yale French Studies*, vol. 83, n° 2, p. 121-135.
- CONDÉ, Maryse (1995), *La migration des cœurs*, Paris, Robert Laffont.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
- DU BOIS, W.E.B. (1903), *The Souls of Black Folk : Essays and Sketches*, Chicago, A.C. McClury & Co.
- GILROY, Paul (1993), *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*, Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press.
- GLISSANT, Édouard (1980), *Le discours antillais*, Paris, Seuil.
- GLISSANT, Édouard (1998), « L'Europe et les Antilles : Interview » avec Andrea Schwieger Hieppo, *Mots pluriels*, n° 8 (octobre), p. 1-7.
- HUMBERT, Marie-Thérèse (1979), *À l'autre bout de moi*, Paris, Stock.
- HUMBERT, Marie-Thérèse (1994), *La montagne des Signaux*, Paris, Stock.

TRANSCOLONIALISMES

- KHATIBI, Abdelkebir (1983), *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël.
- LIONNET, Françoise (1991), « Anamnèse et utopie », dans Charles BONN (dir.), *Autobiographie et récits de vie dans les littératures africaines. Itinéraires et contacts de cultures*, n° 13, Centre d'études littéraires francophones et comparées, Université de Paris-Nord, Paris, L'Harmattan, p. 117-134.
- LIONNET, Françoise (1993), « Traversée de la mangrove de Maryse Condé : vers un nouvel humanisme antillais ? », *The French Review*, vol. 66, n° 3 (février), p. 475-486.
- LIONNET, Françoise (2001), « Narrating the Americas : Transcolonial métissage and Maryse Condé's *La migration des cœurs* », dans Monika KAUP et Debra ROSENTHAL (dir.), *Mixing Race, Mixing Culture : Inter-American Literary Dialogues*, Austin (Texas), University of Texas Press.
- LUCEY, Michael (1992), « Voices accounting for the past : Maryse Condé's *Traversée de la Mangrove* », dans Maryse CONDÉ (dir.), *L'héritage de Caliban*, Pointe-à-Pitre (Guadeloupe), Éditions Jasor, p. 123-132.
- RHYS, Jean (1968), *Wide Sargasso Sea*, Harmondsworth, Penguin.
- SHOWALTER, Elaine (1977), *A Literature of Their Own : British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.
- SHOWALTER, Elaine (1981), « Feminist criticism in the wilderness », *Critical Inquiry*, n° 8 (hiver), p. 179-205.
- TERDIMAN, Richard (1985), *Discourse/Counter-Discourse : The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- TIFFIN, Helen (1987), « Post-colonial literatures and counter-discourse », *Kunapipi*, vol. 9, n° 3, p. 17-34.
- WOOLF, Virginia (1938), *Three Guineas*, New York, Harbinger Book.

ÉCRITURE ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE
LES MARQUEURS SOCIOCULTURELS
DANS *LES MATITIS* D'HUBERT FREDDY NDONG MBENG

Sylvère Mbondobari

Université de Bayreuth

INTRODUCTION

Il est devenu impossible de voir la Littérature – toute la Littérature, voilà la question – autrement que par les yeux inquiets de ces bandes exiguës de culture, ces écritures de l'exiguïté, qui me semblent bien souvent constituer aujourd'hui le tranchant de l'écriture mondiale. Je vais dire un truisme, mais je crois qu'il faut le dire, pour que les choses soient claires entre nous : il n'est pas facile d'écrire et de vivre dans l'insularité et l'ambiguïté d'une culture minoritaire et largement infériorisée. Car les cultures infériorisées sont infériorisantes au plus profond de soi. La minoritisation ne peut être vécue que dans la chair vive. Ce n'est pas là du misérabilisme ou du mauvais théâtre ; c'est plutôt une des conditions positives de la création (Paré, 1994 : 7).

Le concept de *littératures de l'exiguïté* tel qu'il est défini par François Paré offre un cadre théorique qui permet aujourd'hui d'aborder un certain nombre d'ouvrages jusque-là négligés par la

critique¹. Il a l'avantage de reconstituer la pluralité et la complexité du champ littéraire africain. Car, parallèlement à la littérature orale traditionnelle (illustrée par les épopées, les contes et les proverbes), à la littérature africaine en langues africaines et à la littérature africaine en langues européennes, se développe depuis quelques années, en marge des courants officiels, une littérature qui connaît dans certains pays un grand succès, la littérature *en langues populaires*. Cette littérature symbolise la rencontre et l'influence réciproque entre les cultures européennes et les cultures africaines. L'absence de prise en considération de ces *littératures de l'exiguïté* reste perceptible aujourd'hui dans l'économie des discours littéraires africains, qui semblent privilégier une littérature élitiste.

Nous ne visons pas ici à établir un simple constat d'absence de discours littéraire sur les littératures et cultures populaires en Afrique francophone, mais à étudier ces formes d'expression. Cette réflexion nous conduira inéluctablement à nous intéresser aux conditions socioculturelles qui les ont vu naître et à tout ce qui fait, par rapport à la littérature africaine moderne, son originalité sur des plans aussi diversifiés que la création littéraire ou l'efficacité idéologique.

Les matitis, que nous avons choisi d'utiliser comme objet de la présente étude, n'est certainement pas un chef-d'œuvre de la littérature africaine. Le récit foisonne d'expressions impropres et rares sont les écrivains gabonais moins respectueux des normes linguistiques qu'Hubert Freddy Ndong Mbeng. Et pourtant, cette œuvre a plus d'une raison de se signaler à notre attention, ne serait-ce que par le fait que l'auteur, enfant des bidonvilles, nous confronte à une langue « française » née du contact avec les cultures et les langues nationales. Cette langue, qui peut être un obstacle à la communication, sera interprétée comme processus de distanciation par rapport à l'usage et comme moyen d'expression d'une identité propre au groupe social de l'auteur.

1. Sous l'appellation « littératures de l'exiguïté », Paré regroupe les littératures minoritaires, les littératures coloniales, les littératures insulaires et les petites littératures nationales.

CONDITIONS SOCIALES ET CHOIX ESTHÉTIQUES

Afin de mettre au jour cet impensé des discours littéraires, il semble important de s'arrêter sur une remarque d'Ambroise Kom, qui en 1997 attirait déjà notre attention sur ces nouvelles formes de culture. Voici ce qu'il écrivait :

Le triomphe du discours oral dans les narrations entraîne, on s'en doute, une certaine « indigénisation » de la langue française, indigénisation qui s'accompagne d'un travail intense sur le lexique et la sémantique du français courant. [...] Le but visé n'est pas simplement la déconstruction du langage mais aussi l'invention d'un monde à notre « propre semblance ». Face aux mensonges institués et aux réseaux de contrôle que créent des pouvoirs fous, le petit peuple qui se sent marginalisé, exclu, invente son propre discours et ses propres modèles de folie. Il crée son langage, ses lieux d'expression, ses techniques de communication et décide de ses modes d'opération (Kom, 1997 : 15).

En d'autres termes, l'expérience propre à l'auteur appelle une certaine forme d'écriture et un usage particulier des signes. Cette aspiration n'est pas nouvelle. Le vœu d'adapter sa langue au lecteur semble même une constante dans le champ littéraire négro-africain. Nous avons encore en mémoire les propos d'Aimé Césaire déclarant au cours d'un entretien avec Jacqueline Leiner : « mon effort a été d'infléchir le français, de le transformer pour exprimer, disons : ce moi, ce moi-nègre, ce moi-créole, ce moi-martiniquais, ce moi-antillais » (cité dans Ngal, 1994 : 24). De la même manière, Sony Labou Tansi réaffirme cette nécessaire « tropicalisation » de la langue française : « Je fais éclater les mots pour exprimer ma tropicalité : écrire mon livre me demandait d'inventer un lexique des noms capables par leur sonorité de rendre la situation tropicale » (cité dans Ngal, 1994 : 24). Dans un récent entretien, Ahmadou Kourouma souligne la place essentielle « du terroir » dans la création littéraire. Il explique à ce propos :

Lorsque j'écrivais Les soleils des indépendances, je vivais encore en Côte-d'Ivoire, en pays malinké. Je parlais et je pensais dans ma langue natale. Je participais aux palabres. En Afrique, le discours joue un rôle essentiel. [...] Tant que j'ai essayé de rendre compte de cette forme de discours en français classique, le roman, les personnages ne sortaient pas. J'ai commencé à obtenir un résultat intéressant lorsque j'ai entrepris de « malinkiser » le français, d'adopter des tournures particulières, archaïques, permettant de mieux traduire la façon d'agir et de penser des Africains. [...] Mon travail sur la langue est l'aboutissement de toute une recherche sociologique, d'une imprégnation dans la culture et la langue de mon pays. Lorsque Les soleils des indépendances a été publié, je vivais en Algérie. Puis j'ai travaillé au Cameroun, au Togo, en dehors de mon milieu d'origine. Je ne pensais plus en malinké mais en français. Je n'arrivais pas à retrouver le style des Soleils des indépendances et à écrire Monné, outrages et défis (Aliette, 2000 : 99).

Trois écrivains, trois époques, trois styles différents mais un seul souci : celui de vivre en symbiose avec son lectorat et de partager son expérience quotidienne. Il s'agit pour eux de trouver l'expression juste pour décrire une réalité précise saisie à un moment précis de l'histoire sociale et culturelle de l'Afrique. Ici l'écriture et la création littéraire correspondent à une organisation particulière du vécu.

Il ne suffit plus d'invoquer le manque d'instruction et de talent pour soustraire les œuvres en langues populaires de notre champ de réflexion. Cette littérature injustement reléguée au second rang exprime le mode de vie et les aspirations profondes d'une importante partie des populations africaines. On objectera certes qu'une telle littérature est un « effet de mode » et qu'elle n'a aucune chance de survie : en effet, son public est restreint et sans moyens financiers. De plus, le nombre de publications est insignifiant². On dira aussi

2. Dans les pays anglophones (Ghana, Nigeria, Tanzanie), le nombre de publications est plus important.

que cette écriture se situe aux antipodes de la création littéraire. Mais à quoi bon épiloguer sur une situation littéraire qui n'en est qu'à ses débuts ? Ne vaut-il pas mieux prendre acte de ce phénomène culturel qui colle si bien au réel ? On peut d'ores et déjà remarquer que cette langue et cette littérature ont acquis dans la presse africaine une valeur symbolique indéniable. À Libreville comme à Abidjan, nombre de journalistes s'inspirent largement de ce langage. Et, comme l'observe Ngal, les écrivains confirmés suivent également ce mouvement :

il est clair que ces auteurs cherchent d'abord à se libérer des contraintes de la langue classique ou scolaire. C'est ainsi qu'ils n'hésitent pas à descendre dans les bas-fonds de Treichville, de Potopoto, de Kinshasa, d'Abidjan, de Bamako, de Yaoundé, de Brazzaville pour recueillir le parler vivant du petit peuple (Ngal, 1994 : 54).

L'intérêt d'une œuvre comme celle de Mbeng, qui puise dans la culture citadine et se nourrit de la « parole vivante », tient au fait qu'elle se donne comme expérience du monde. Cela implique essentiellement deux choses pour l'écriture. La première est que l'œuvre intègre à différents niveaux des éléments culturels et linguistiques des communautés vivant dans les quartiers populaires. Elle est culturellement ouverte aux apports extérieurs. Une seconde implication de cette écriture est qu'elle s'impose comme expression d'une identité sociale et culturelle du groupe. À ce sujet, l'auteur nigérian Ken Saro-Wiwa nous livre, avec son livre *Novel Written in Rotten English* (1986), un exemple d'une littérature dont les parlers populaires constituent le matériau essentiel :

Sozaboy's language is what I call « rotten English », a mixture of Nigerian Pidgin English. This language is disordered and disorderly. Born of a mediocre education and severely limited opportunities, it borrows words, patterns and images freely from the mothertongue and finds expression in a very limited English vocabulary. To its speakers, it has the advantage of having no rules and no

*syntax. It thrives on lawlessness, and is part of the distorted and discordant society in which Sozaboy must live, move and have not his being*³ (Saro-Wiwa, 1986 : 1).

Ce qui, de toute évidence, relève d'un choix stylistique pour Saro-Wiwa, constitue, pour d'autres auteurs nés dans les bidonvilles de Lagos ou de Libreville, la seule forme possible d'expression. Présentant *Les matitis* dans l'hebdomadaire *Jeune Afrique/L'intelligent*, Valérie Thorin écrit que « l'œuvre présente un certain manque de profondeur, une insouciance quasi adolescente et une impression de confusion. [...] Il n'y a pas d'histoire mais une succession de saynètes, pas de psychologie mais des caractères qui se juxtaposent et s'entrechoquent » (2000 : 71-72). Ce constat a été établi à partir de la pièce de théâtre *Les matitis*, mise en scène par Patrick Collet et présentée à Paris au festival « Les griots de l'an 2000 ». Les observations de Thorin confirment le manque de maturité de l'œuvre et de son auteur. On peut également noter un abus des lieux communs, un manque de liaison entre les phrases et enfin la récurrence quelque peu monotone de certaines expressions. Il faut une bonne dose de courage aux lecteurs pour aller jusqu'au bout. C'est un point sur lequel il convient d'insister ; toutefois, nous verrons que ce qui fait l'originalité de cette écriture, c'est bien son oralité, sa spontanéité, son style imagé, l'intégration de plusieurs types de discours et surtout son identification à un espace social et culturel précis. Cet espace, l'auteur le décrit dès la première page. Le terme « matiti »⁴

3. « La langue de Sozaboy est ce que j'appelle "l'anglais pourri", un mélange de Pidgin anglais nigérian. Cette langue est disloquée et désordonnée. Née d'une éducation médiocre dans un contexte où les chances sont très limitées, elle emprunte des mots, des modèles et des images de la langue maternelle et puise des expressions dans un lexique anglais très limité. Pour ses locuteurs, elle a l'avantage de n'imposer aucune règle ni aucune syntaxe. Elle exprime un monde hors-la-loi dans lequel Sozaboy doit-vivre, se mouvoir mais dans lequel il ne trouve pas son identité » (je traduis).

4. « Matiti » signifie « hautes herbes » ; nom donné aux bidonvilles de Libreville.

annonce aussi bien le titre de l'œuvre que le sujet du récit. Qu'est-ce qu'un matiti ?

Le matiti peut être défini selon son architecture, sa situation géographique, sa composition sociale et ethnique, et par opposition aux quartiers riches de Libreville. Voici la définition qu'en livre l'auteur :

Un matiti est une végétation de maisons en contreplaqué, en planche et en tôle [...]. Dans chaque matiti on retrouve toujours les originaires de divers groupes ethniques, même si la cohabitation entre eux n'est pas toujours évidente. En même temps qu'on retrouve diverses ethnies dans un matiti, on les retrouve aussi, les « frères » qui ont traversé forêt et savane pour « venir chercher la vie » (Mbeng, 1992 : 9-11).

La présentation de Mbeng s'intéresse aux « non-dits ». Derrière cette description, il faut surtout lire le cri d'alarme d'un jeune écrivain de dix-huit ans horrifié par sa situation sociale. L'œuvre de Mbeng est l'épopée des exclus des années 1990. Il s'agit d'une certaine tragédie de la condition humaine. L'auteur fait volontairement l'impasse sur l'orgueil national qui présente le Gabon comme l'un des pays les plus riches d'Afrique et recrée une nation protéiforme dans sa diversité culturelle et sociale. Dans cette vaste revue que représente le roman, la réflexion sur le système politique, la corruption, les inégalités sociales et la xénophobie est partout présente.

INSTITUTIONNALISATION DU FRANÇAIS DES MATITIS

Il n'est pas dans notre intention d'entamer une analyse diachronique de la langue française au Gabon ; nous nous bornerons dans cette étude à esquisser quelques traits généraux du français à Libreville.

Une observation historique et sociolinguistique de la société gabonaise de ces dernières décennies conduit à penser que le français populaire parlé à Libreville, français dit des « matitis » ou des « makayas », commence à se constituer au cours de la période

coloniale. Des populations rurales entrent alors en contact avec l'administration coloniale. Quelques hommes sont engagés comme tirailleurs, d'autres travaillent comme commis de bureau ou dans des chantiers forestiers. De ce premier contact naît le « français tirailleurs » (on trouve également « français anciens combattants »). Il s'agit d'une langue rudimentaire au lexique très limité et à la syntaxe simplifiée. Le « français tirailleurs » est aujourd'hui une langue marginale parlée uniquement par quelques personnes âgées.

La deuxième phase commence avec l'immigration massive qui accompagne le boom pétrolier des années 1970. Cette phase est notamment marquée par l'arrivée d'importants contingents d'immigrés ouest-africains nécessaires au développement économique du Gabon. Ces populations, qu'elles viennent de Dakar, de Cotonou ou de Bamako, parlent en général différentes variétés du français populaire utilisé en Afrique de l'Ouest.

À cette immigration, il faut ajouter l'exode des populations rurales du début des années 1970 et les faibles performances du système scolaire⁵. Des populations souvent sans formation quittent les villages pour travailler dans la capitale. Cette mutation économique est en fait un changement social et culturel profond. Dans la société rurale, l'usage du français est rare. Les populations parlent essentiellement des langues nationales. À Libreville, le problème de la communication commence alors de se poser. Les quartiers qui, au départ, étaient constitués d'une seule ethnie, accueillent des gens d'origines, de langues et de cultures diverses. Des Gabonais, mais aussi des étrangers ouest-africains peu scolarisés, doivent se situer tant bien que mal par rapport au français standard. L'immigration des populations anglophones du Nigeria et du Ghana, au début des années 1990, a encore enrichi le français populaire de

5. Malgré la généralisation de l'instruction primaire, le niveau linguistique reste en deçà des attentes des autorités administratives. Bon nombre de jeunes quittent le système scolaire sans savoir ni lire ni écrire correctement. Le sujet de l'échec scolaire occupe une place de choix dans l'œuvre de Mbeng.

quelques éléments lexicaux anglais. Ceux-ci font partie de la langue des jeunes ; nous allons y revenir en détail.

Cette interférence culturelle et linguistique a donné naissance, en quelques années, à une forme populaire du français (différente du « petit nègre »⁶) qui, aujourd'hui, ne peut plus être considérée comme un épiphénomène. À l'origine, langue des populations non scolarisées, le français des matitis ou français des makayas a gagné peu à peu toutes les classes sociales gabonaises. Il a non seulement une importante fonction de communication, mais il devient, de plus en plus, le principal moyen d'expression à Libreville.

Le français des matitis doit son succès en partie à la presse nationale, soucieuse de se rapprocher du peuple et d'exprimer ses préoccupations. À notre connaissance, les premiers textes où apparaît cette variété du français sont les fameux billets de Makaya du quotidien national gabonais *L'Union*⁷. Depuis près de trente ans, *L'Union* publie dans chacun de ses numéros, en première page, une rubrique, critique et satirique, au titre cocasse « Pour moi quoi... Makaya ». En quelques lignes, le rédacteur, toujours anonyme, dénonce les injustices et les abus de certaines personnalités politiques, lance des appels au civisme ou prend position sur les questions d'actualité. Les textes ont souvent recours à une technique narrative où les onomatopées, les proverbes et les dictons jouent un rôle important. Les onomatopées signalent le caractère oral de ce style. Les néologismes et les expressions en langues nationales y sont nombreuses.

On peut en somme affirmer que le quotidien *L'Union* a largement contribué à la légitimation du français des matitis. Toutefois, il faut préciser qu'il ne s'agit, dans le cas du billet de Makaya, que d'une imitation plaisante, et non d'une volonté de promouvoir cette forme populaire du français. Ces billets s'inscrivent dans la logique

6. La remarque d'Alain Ricard à ce sujet est très importante. Il invite à faire une différence entre le « petit nègre », français simplifié où les verbes sont à l'infinitif, et le « français africain », qui est une variété linguistique du français standard (1987 : 117).

7. Voir *Pour moi quoi ! ... Makaya*.

d'un débat politique auquel le peuple n'est pas convié. Ils sont écrits, on s'en doute, par des auteurs cultivés s'adressant dans un premier temps à la classe politique et aux lecteurs cultivés.

Le choix du titre de la rubrique de Makaya, qui marque d'ailleurs l'appartenance à une couche sociale bien précise, celle du « petit peuple » des matitis, est révélateur d'une stratégie discursive et politique. Pour l'auteur, il s'agit non seulement de présenter les événements politiques et les abus de la classe dirigeante sous une forme plaisante, mais aussi de marquer son appartenance symbolique à ce groupe.

L'œuvre de Mbeng présente une langue comparable, sur les plans lexical et syntaxique, à celle des billets de la rubrique Makaya. Le texte s'inscrit donc dans une tradition littéraire vivace et illustre un type de rapport qu'entretient la littérature avec la société qui la produit.

LE FRANÇAIS DES MATITIS DANS LA LITTÉRATURE

Le roman de Mbeng est la première œuvre littéraire écrite dans le français des matitis. Ce récit de jeunesse autobiographique, plus ou moins fictionnel, marque une étape importante dans la tentative de transcription d'un parler essentiellement oral issu des taudis de Libreville. Le récit semble être écrit en fonction d'un modèle de composition française ayant pour thème la description du milieu social librevillois. Il présente un aspect sommaire, quotidien et factuel.

Le roman n'est donc pas une fiction froide et artificielle : y passent toutes les expériences de l'auteur dans ce qu'elles peuvent avoir de plus saisissant. Aussi faut-il, pour en percevoir les enjeux et en ressentir le frémissement, replacer l'œuvre dans les conditions où elle a vu le jour. Toutefois, l'intérêt du récit n'est pas dans les confessions pathétiques : il est dans l'expression de ce vécu dans une langue de ce milieu. Il ne s'agit pas simplement d'un procédé de style : l'œuvre est plutôt le reflet d'une coutume langagière. Évidemment, Mbeng va plus loin et n'hésite pas à donner une note personnelle à cette coutume.

Comment parler de sa situation sociale ? Tel est certainement le dilemme qui agite ce jeune écrivain. Dilemme difficile à assumer, qui est d'abord celui d'un homme sans grande expérience littéraire. Mbeng résout ce dilemme en écrivant « la langue de la situation ». Le français des matitis est pour ainsi dire le système sémiologique dans lequel il a structuré son expérience du réel – car comme le fait remarquer Roland Barthes, « [é]crire, c'est déjà organiser le monde » (1966 : 33).

Mbeng organise son monde en combinant la fantaisie, l'ironie et la satire à la réflexion sur le langage. L'écriture de Mbeng est un phénomène de « globoglossie » lié à la concentration, dans les quartiers populaires, de personnes d'origines diverses (l'auteur emprunte aussi bien aux langues ouest-africaines qu'à l'anglais). Le tout donne un langage plus ou moins codé, qui renforce la complicité entre l'auteur et le lecteur. Le vocabulaire présente l'avantage d'établir une correspondance nécessaire entre l'origine sociale, la spécificité de la forme et celle du contenu. L'analyse du roman de Mbeng doit être menée sous le terme générique de l'écart, entre les groupes sociaux d'une part, entre langue officielle et langue parlée, de l'autre.

LES MATITIS⁸ : UNE SATIRE SOCIALE

En entremêlant des éléments tirés de sa propre vie, de la réalité sociale et la fiction romanesque, Mbeng joue sur le genre du « roman social », y insufflant une forte composante autobiographique. La situation sociale renvoie spontanément le lecteur à sa réflexion sur le système politique et social. Le roman est construit comme le récit des différents visages de Libreville (p. 7). Avec la présentation des divers quartiers commence ainsi, pour le lecteur étranger, la découverte des matitis et, pour le lecteur autochtone, une présentation insolite de ce qu'il connaît déjà. La ville est

8. Dorénavant, toutes les citations se rapportent à cet ouvrage : *Les matitis* (Mbeng, 1992). Nous avons respecté les particularités de syntaxe de l'auteur.

divisée en microsociétés qui ont leurs lois, leurs usages et surtout leur manière de parler.

Dès l'introduction, le narrateur dévoile les pièges de l'apparence en faisant remarquer qu'il existe deux réalités à Libreville : celle d'une ville moderne, splendide, superbe, à la limite du paradisiaque (p. 6-7), d'une part, et, de l'autre, celle des matitis, c'est-à-dire des « grands villages en ville de Libreville qui n'ont jamais de place lorsqu'il s'agit de dresser les éminents portraits de la capitale gabonaise » (p. 7). À travers son récit l'auteur montre à quel point la « carte postale » de Libreville est faussée par le jeu de la sélection. Il attire l'attention sur ce qui est à la base même de sa démarche : faire éclater un système d'apparences au profit d'une réalité peu satisfaisante et qu'il faut, à son avis, revoir et corriger. Il précise d'ailleurs que l'« on ne parlera que des matitis et rien que des univers en contreplaqué, en planche et en tôle de Libreville » (p. 7).

Le récit a toutes les caractéristiques d'un message spontané, racontant dans une sorte de désordre bon enfant les différents aspects de la vie quotidienne de quatre jeunes des matitis : Guy Maradona (appelé Guy Mara), Mancipri, Mandez et Mantronic. Ces jeunes se retrouvent tous les soirs sur une épave de Renault 12 (un break blanc) et échangent sur leurs expériences. Ils sont, comme le précise le narrateur :

Des jeunes sans avenir dans les matitis, les univers en contreplaqué, en planche et en tôle de Libreville, qui ont chacun une histoire, une histoire par laquelle ils se sont retrouvés dans leur matiti sans avenir et peut-être plus d'avenir (p. 33).

Le roman est composé d'une série d'anecdotes. Les quatre jeunes, « Hauts fonctionnaires de la Société Gabonaise de Chômeurs (SOGA-CHOM) » (p. 58), nous proposent une visite guidée de Libreville, tantôt à la recherche d'un emploi, tantôt pour nous présenter les quartiers chics ou encore pour prendre un verre de Regab au bistrot « Pouch Coco ». Errer dans les matitis, c'est le quotidien de ces jeunes sans emploi. Loin de traverser des espaces

nouveaux, ils vont et viennent, repassent par les mêmes endroits. Cette répétition est marquée par deux formules utilisées comme un refrain tout au long du récit. La première fait référence au temps qui passe : « Des jours se lèvent dans les matitis, les univers en contre-plaqué, en planche et en tôle de Libreville » ; la seconde signale les conditions de vie et montre l'état psychologique des jeunes : « La galère des matitis est dure, pure, impitoyable et pour ces jeunes sans avenir, elle paraît irréversible ».

La répétition quasi obsessionnelle de ces deux phrases joue autant, sinon plus, sur le plan symbolique que sur celui des mots. Elle attire l'attention du lecteur sur l'objet même de cette œuvre, c'est-à-dire la critique du système politique et social. Cette critique est menée à plusieurs niveaux. L'auteur donne la priorité au récit sur le discours, d'abord en maintenant une manière d'objectivité ironique, ensuite en montrant les catastrophes sociales provoquées par la corruption et le népotisme. L'opposition entre « mamadous » et « makayas » reflète cette stratégie :

Les « mamadous et les makayas » un vieux conte Librevillois avec les premiers qui sont riches et les deuxièmes bien évidemment les pauvres. D'habitude l'on attribue le nom de « riche » à une personne à qui il a fallu qu'elle œuvre très durement pour gagner ses richesses. Mais le mamadou, [sic] du vieux conte librevillois n'a jamais exercé quoi que ce soit avant de devenir riche, si ce n'est être parmi ces gens qui ont eu le fabuleux destin. Et bien sûr le pauvre makaya est un homme de matiti, des univers en contre-plaqué, en planche et en tôle de Libreville (p. 124).

Le texte donne ainsi une double présentation aussi critique qu'humoristique. Le narrateur s'efforce de mettre en relief, avec sarcasme et fantaisie, tout ce que la vie dans les matitis a de pitoyable et de grotesque. Sur un ton caustique qui traduit son indignation, Mbeng tente de faire comprendre comment on entre dans le cercle vicieux de la misère. Il insiste sur les rêves des jeunes des

matitis et décrit en détail la triste réalité quotidienne et l'arrogance des nouveaux riches :

Dans les beaux quartiers, par exemple, si on s'y arrête et qu'on demande à la première personne rencontrée : Qu'est-ce qu'un matiti ? Et où sont les matitis ? Tout de suite, personne ne parviendra nullement à répondre. Mais au reste, cela aurait été une parfaite occasion de pouvoir découvrir qu'à Libreville, la capitale gabonaise, l'ignorance totale et la non-fréquentation des matitis représentent à part entière des luxes, des signes de grandeurs. Ceci non seulement pour ce qui n'y vivent pas, mais aussi pour les gens des matitis qui se veulent des princes, qu'ils ne sont pas, au même titre que les gens de beaux quartiers (p. 8).

Le lecteur attentif observera qu'il y a un ordre dans le désordre apparent de ce récit. Pour être efficace, l'auteur procède par contraste. L'opposition entre les agglomérations riches et les matitis est le principal système d'organisation du récit. Elle conditionne le mode de pensée de l'auteur. On l'observe non seulement dans l'ensemble de l'œuvre, mais aussi dans les détails. Le sujet s'y prête d'ailleurs : opposition des modes de vie, opposition des attitudes mentales, opposition des façons de parler. Nous avons affaire à deux réalités sociales qui se côtoient sans jamais se toucher. Cette opposition est symbolisée par l'image du mur et du fossé qui, selon le narrateur, séparent les beaux quartiers des matitis. Dans les matitis, précise-t-il, il n'y a ni murs, ni clôtures pour délimiter les propriétés (p. 20).

La première dimension de cette écriture est de ce fait caractérisée par la prise de conscience, de la part de l'auteur, de sa propre situation. L'écriture est à la fois « code culturel », effort pour saisir par les mots une réalité sociale, et affirmation d'une identité. Cette première distanciation spatiale et sociale se double d'une distinction langagière.

ÉCARTS SOCIAUX ET ÉCARTS LINGUISTIQUES

L'auteur accorde une importance particulière au dialogue. La recherche permanente de contact est exprimée dans le texte par les questions du type : « comment on y est parvenu ? comment en est-on arrivé là ? », adressées directement au lecteur-visiteur des matitis. Ce n'est pas l'histoire racontée qui est importante pour elle-même, mais surtout les sentiments qu'elle inspire. De plus, le discours de l'auteur renvoie très explicitement à la situation d'énonciation. Le lieu, le temps, le sujet énonciateur et son destinataire se dessinent clairement.

Une note de l'éditeur précise qu'on « a respecté, dans le présent ouvrage, des particularités de syntaxe et de vocabulaire qui relèvent soit de l'invention de l'auteur soit du français populaire parlé à Libreville » (p. 4). À ce propos, des tournures telles que « si le bic pèse, la machette, elle ne pèse pas » (p. 38), « le pays des blancs » (p. 67), « aller chauffer les bancs d'école » (p. 40), « l'école des blancs, c'est dure [*sic*] » (p. 38), « les nababs gabonais » (p. 29), sont décodées comme des marques spécifiques d'une origine sociale.

Le choix des emprunts est justifié par un souci d'authenticité. Ainsi, l'Équatoguinéenne s'exprimera en fang⁹ pour marquer son origine ethnique et son statut d'étrangère hispanophone : « Pero Carmen, Dzi E Ne Fa Ewuela Ban Be Gabon Be lê Bi Na "Equato" ? » (p. 12)¹⁰. La « belle Pamela » d'origine camerounaise s'exprime en beti (variante camerounaise de la langue fang) : « O bele me moan » (p. 111)¹¹. Les Ghanéens sont présentés comme les « man des matitis » qui portent des « smokings » et font leurs achats au « moutiki-shop » (p. 112). Leur origine est illustrée par

9. Les Fang se rencontrent au Gabon dans la région du Woleu Ntem, de l'Ogooué Ivindo, du Moyen-Ogooué et de l'Estuaire. Les Fang peuplent également le sud du Cameroun et l'ouest de la Guinée Équatoriale. Le mot « Fang » désigne aussi bien le peuple que la langue.

10. « Pourquoi les Gabonais nous appellent-ils les "Equatos" ? » (traduction de l'auteur).

11. « Tu me dois un enfant » (traduction de l'auteur).

leur « maladresse » langagière et traduite dans le texte par des paroles. Cette maladresse est souvent source d'humour. Un seul exemple illustrera cette stratégie : s'adressant à la gérante Mamie Helen du bistrot « Pouch Coco », ils s'exclament : « Vraiment ! nous chercher la femme, hein ! » (p. 112)¹². En revanche, le « Whiti ventripotent » (Français) marquera son appartenance à la métropole par l'exclamation suivante : « merde de Dieu, *j'suis pas*, moi, votre ministre du chômage ! » (p. 65). L'élision « j'suis pas », tout comme l'usage du fang et de l'anglais, fonctionnent comme des indices ethniques et culturels.

En même temps, on note chez Mbeng quelques particularités sémantiques. Ainsi le nom de famille ouest-africain « Mamadou » devient dans le texte un nom commun désignant une personne qui a acquis illégalement sa fortune. Le « malien » est, explique le narrateur, « une profession inventée et exclusivement réservée aux "frères" non seulement maliens mais aussi burkinabés, guinéens, sénégalais et tchadiens » (p. 16).

Si l'on observe de près la présentation des populations dans l'œuvre, on constate que la distinction linguistique, conséquence des écarts sociaux, va dans deux sens. L'auteur oppose d'une part les riches des quartiers chics aux pauvres des matitis et de l'autre les étrangers aux Gabonais. Dans le premier cas, il s'agit de la distinction entre le français standard et le français des matitis. C'est ainsi que dans la communauté de destin qu'est le matiti, le narrateur distingue les « arranger-arrangers », tailleurs et cordonniers ambulants venus du Nigeria et du Ghana, les « man équatos », « éléments très dangereux » (p. 11) venus de Guinée Équatoriale et enfin les nobles « maloches » originaires du Mali. Les marques linguistiques sont, dans ce contexte, l'expression de relations inter-culturelles et d'une perception spécifique de l'Autre.

12. Dans une étude récente, Louis-Jean Calvet analyse les termes utilisés au Gabon pour désigner les étrangers. Il note que ces termes ont des connotations péjoratives et ne sont pas exempts de racisme (2000 : 17).

Les emprunts à l'argot des jeunes citadins et les gabonismes sont les plus nombreux. Nous citerons, à titre d'exemples, des expressions qui se rapportent à la langue des jeunes :

chercher la vie : immigrer (p. 11),
coupé-coupé : rôtisserie (p. 18),
les balles : argent (p. 35),
la caisse : la voiture (p. 35),
le couse : cousin (p. 35),
aller au school : aller à l'école (p. 43),
la dalle : la bouffe (p. 51),
blazer : tape-à-l'œil ; montrer avec ostentation ses biens
(p. 53),
whiti : Européen (p. 55).

La quantité d'éléments lexicaux propres à la langue des jeunes signale que l'auteur s'adresse à eux dans un premier temps. Cela explique en partie pourquoi, dans le roman, ces lexèmes ne sont pas toujours suivis d'une traduction. Par cette technique, l'écriture garde la trace à peine voilée d'une rencontre informelle entre le lecteur potentiel et l'auteur. Le style ancre le jeune auteur dans un milieu social spécifique.

L'originalité de cette écriture s'impose comme une nécessité, elle crée une communauté linguistique entre l'auteur et son lectorat et participe activement à la production d'un discours identitaire. Les formes linguistiques par lesquelles le narrateur se distingue des autres constituent autant de symboles du système de valeurs qui caractérise son groupe social.

CONCLUSION

Le recours aux langues nationales pour exprimer une spécificité culturelle n'est pas un phénomène nouveau. Ahmadou Hampâté Bâ, Cheik Hamidou Kane, Wole Soyinka sont autant d'écrivains qui ont adopté et perfectionné ce style. Ce qui est

nouveau et à bien des égards relativement rare dans le monde francophone, c'est l'usage d'un parler populaire comme langue essentielle du texte. Il ne s'agit pas d'introduire quelques expressions en pidgin comme c'est le cas dans *People of the City* de Cyprian Ekwensi, ni de traduire le malinké en français comme dans *Le soleil des indépendances* d'Ahmadou Kourouma. Mbeng puise dans les cultures populaires, son écriture est en somme une sorte de mimesis du langage populaire. L'efficacité d'une telle écriture vient justement du fait qu'elle se donne comme perception du réel et vérité immédiate. L'auteur a saisi le langage des *matitis* dans sa portée générale, dans ses tournures quotidiennes, il a écarté l'exceptionnel, qui aurait pu rendre la communication impossible. C'est là un élément déterminant de sa création littéraire. L'écriture gagne une autre dimension, celle de l'informel, qui marque l'aboutissement d'un processus de démarquage, de distanciation et d'autonomisation par rapport à l'ordre établi. Le romanesque et la critique sociale se combinent pour faire d'une réalité incohérente un système homogène.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALIETTE, Armel (2000), « Ahmadou Kourouma : Je suis toujours un opposant » (Entretien), *Magazine littéraire*, n° 390 (septembre), p. 99-102.
- BARTHES, Roland (1966), *Critique et vérité*, Paris, Seuil. (Coll. « Tel Quel ».)
- CALVET, Louis-Jean (2000), « Gabon : étranges étrangers », *Le français dans le monde. Revue internationale et francophone des professeurs de français*, n° 308 (janvier-février), p. 17.
- KOM, Ambroise (1997), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au Sud du Sahara*, San Francisco/Londres, Bethesda.
- LEINER, Jacqueline (1994), « Entretien avec Aimé Césaire », cité par Georges NGAL, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, p. 24.
- NDONG MBENG, Hubert Freddy (1992), *Les matitis*, Saint-Maur, Sépia.
- NGAL, Georges (1994), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.
- PARÉ, François (1994), *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir.
- Pour moi quoi !... Makaya* [Recueil], t. 1 et 2, Montréal, Sangana Communication.
- RICARD, Alain (1987), *Naissance du roman africain. Félix Couchoro 1900-1968*, Paris, Présence Africaine.
- SARO-WIWA, Ken (1986), *Sozaboy. Novel Written in Rotten English*, Londres, Guildford and King's Lynn.
- THORIN, Valérie (2000), « Les utopies africaines », *Jeune Afrique/L'Intelligent*, n° 2053 (16-22 mai), p. 71-72.

DIGLOSSIE ET ÉCRITURE HYBRIDE :
LE CAS DES ÉCRIVAINS TOGOLAIS
DAVID ANANOU ET VICTOR ALADJI

Dotsé Yigbe

Université du Bénin (Lomé)

PROBLÉMATIQUE

Dans un ouvrage collectif publié récemment sous le titre *Kultur als Text*, Doris Bachmann-Medick, l'éditrice, plaide dans son introduction pour une « anthropologisation de la critique littéraire » (1996 : 11). En s'appuyant, entre autres, sur cet ouvrage, Hans-Jürgen Lüsebrink distingue deux concepts de la culture :

un concept de culture fondé sur les textes et les médias, d'une part, et un concept de culture orienté vers les mentalités d'autre part. [...] Le premier concept de culture, que l'on peut définir comme sémiotique, est sans aucun doute celui qui prédomine dans les domaines des Lettres et Sciences Humaines. [...] Le second concept – anthropologique – de culture peut être défini comme un modèle global d'action et d'explication du monde inhérent à des groupes sociaux, acquis au cours du processus de socialisation (Lüsebrink, 1998 : 14-15).

La question qui se pose alors est de voir en quoi consiste la relation entre la culture sémiotique et la culture anthropologique. La

« culture comme texte » pose le problème de l'écriture et de la langue, moyen d'expression de la culture anthropologique.

Chez David Ananou et Victor Aladjì, il y a un décalage dans le processus d'acquisition de la culture anthropologique à travers la langue maternelle, en l'occurrence l'éwé, et le français, la langue d'écriture dont l'acquisition n'a eu lieu que bien plus tard à l'école. La production du texte, chez ces deux auteurs, correspond à un déplacement constant entre les deux langues que sous-tendent deux cultures différentes. Par quels moyens arrivent-ils à compenser cette disparité ?

Notre propos, ici, est de montrer les modes de présence de l'éwé dans leurs textes ainsi que les procédés dont ils se servent pour présenter, en français, leur culture anthropologique africaine.

Mais l'analyse de l'écriture de ces auteurs suppose la prise en considération de leur socialisation littéraire. Celle d'Ananou, né en 1917, a eu lieu durant une période où le système colonial français n'avait encore connu aucune secousse sérieuse, période pendant laquelle la littérature sur l'Afrique – même produite par les Africains – était un instrument de propagande coloniale et fortement marquée par la politique d'assimilation ouvertement pratiquée à l'époque¹.

Aladjì, né en 1941, est arrivé à l'école au moment où le système colonial avait été ébranlé par l'expérience de la Deuxième Guerre mondiale et où ce qu'on pouvait appeler le champ littéraire africain était marqué par une esthétique de la résistance² avec des auteurs plus critiques vis-à-vis de la doctrine coloniale et dont les

1. David Ananou fit ses études à l'École catholique de Lomé, de 1924 à 1932. Admis en 1933 au Cours complémentaire de Lomé, il y resta deux ans au bout desquels il fut envoyé à l'École supérieure Victor Ballot de Porto-Novo. Il sortit diplômé de cette école en 1936. Les textes des premiers auteurs africains, *Les trois volontés de Malic* d'Ahmadou Mapaté Diagne (1920), *Batouala* de René Maran (1921), *Force bonté* de Bakary Diallo (1926) et *L'Esclave* de Félix Couchoro (1929), sont truffés de clichés colonialistes. Le récit d'Ananou est à placer dans le sillage de ces précurseurs de la littérature africaine.

2. Voir Moura (1999 : 56-70).

textes constituent le support littéraire des revendications d'autonomie politique. Le récit d'Aladji, publié en 1985, porte l'empreinte des réalités postcoloniales.

LA VOCATION « UNIVERSALISTE » DE DAVID ANANOU

L'ASSIMILATION À LA CULTURE FRANÇAISE

Le fils du fétiche ([1955] 1971)³ commence par une introduction dans laquelle l'auteur déclare son intention de mieux faire connaître l'Africain, à son avis souvent mal connu. Il voudrait avant tout présenter les réalités africaines au lecteur de la métropole. Le récit devrait aussi amener l'Africain à mieux se connaître lui-même. Mais Ananou n'est pas imprégné que de la culture africaine, il s'est familiarisé – à travers l'école coloniale – avec la culture française, ce qui fait dire à Jacques David dans sa préface à la seconde édition du *Fils du fétiche* :

Voilà un auteur qui désirait passionnément faire connaître son pays, à ses enfants même, mais aussi aux autres. Seul quelqu'un qui aimait profondément ce pays, ces gens renfermés, pour le meilleur et pour le pire, dans leurs traditions, pouvait en parler de cette façon-là [...]. Seul pouvait en parler ainsi quelqu'un que ses études, aux antipodes pourtant de ce monde fétichiste, n'en avaient nullement coupé (FF, II).

Et il conclut en disant que ce récit est l'œuvre

d'un homme qui nous prouve le mouvement en marchant, qui nous prouve qu'on peut être profondément Africain, aujourd'hui, tout en étant profondément imprégné d'une culture « à l'européenne » et tout en croyant profondément à des valeurs universelles (FF, VI).

3. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront indiqués par la mention FF suivie du numéro de la page.

Ses études, qui le conduisent aux antipodes du monde fétichiste, ne seront pas sans incidence sur la vision du monde et l'écriture d'Ananou. La locution « aux antipodes » n'exprime pas l'éloignement sur le plan spatial, puisque Ananou n'a pas fait ses études dans la métropole mais bien dans la colonie, à Lomé et à Porto-Novo. Elle indique plutôt la rupture entre le profil de l'écrivain et la réalité ambiante, la vie quotidienne. Bien qu'il soit imprégné des réalités de son milieu, l'écrivain Ananou, après son passage à l'école coloniale, est amené à prendre ses distances vis-à-vis de celles-ci. En reniant les réalités africaines qu'il connaît si bien et en essayant de s'assimiler à la culture de la métropole où il n'a jamais séjourné, Ananou fait montre, à travers son texte, d'une

culture créée artificiellement [et] dont le principal instrument de transmission est l'école mise en place par le colonisateur. Ni européenne ni africaine, elle est une impasse définissant des conditions de reproduction plus que de création, puisqu'elle incite l'écrivain au mimétisme (« faire de la littérature française ») ou au documentaire (montrer à la métropole ce qu'est « l'absence de civilisation ») (Moura, 1999 : 57).

La conjonction disjonctive « ou » ne peut être appliquée au texte d'Ananou, car ce dernier ne fait pas le choix entre le documentaire (réalités africaines) et le mimétisme (écriture française). Ces deux aspects sont caractéristiques de son texte, et l'écart entre la langue française et les réalités africaines décrites lui offre l'occasion « d'improviser », par endroits, un discours qui le met dans un rapport dialogique avec le discours colonial officiel.

En effet, le récit d'Ananou est caractérisé par un langage imagé généré par des références intertextuelles essentiellement basées sur le classicisme occidental et la tradition orale africaine. Dans sa description des mœurs africaines, Ananou se réfère explicitement ou fait des allusions à l'Antiquité grecque et romaine et aux écrivains français du ^{xvii}e et du ^{xviii}e siècles. Certains tropes introduisent la polyphonie dans le récit et trahissent la formation

scolaire de l'auteur (Moura, 1999 : 55)⁴. Nous allons citer quelques exemples qui fournissent la preuve qu'il s'est familiarisé avec la littérature française et qui constituent les maillons d'un discours savant, presque pédant. Le héros Dansou et son père ont découvert et déjoué un complot tramé par leurs ennemis qui veulent nuire, à travers le fétiche, à la famille du héros. Ce dernier organise une fête pour remercier les lares domestiques. Ananou rapporte : « Le lendemain fut pour la famille et ses amis une journée de grandes manifestations où, comme toujours, Bacchus l'emporta sur la Sagesse » (*FF*, 99). Un autre exemple : la naissance du héros a été précédée d'une longue période d'attente marquée par les démarches des parents auprès de tous les féticheurs de la région en vue « d'obtenir » un enfant. Finalement, c'est une cousine qui arrive de la ville et voudrait y emmener la femme pour une consultation médicale. Le mari est méfiant et passe des jours à chercher le moyen d'empêcher cette cousine de corrompre sa femme. Lors d'une nuit d'insomnie, il a subitement une inspiration : il ferait lui-même le voyage en ville avec sa femme pour éviter que cette dernière ne soit victime des manœuvres de la citadine. L'auteur commente : « Il était heureux comme Archimède au soir de sa découverte » (*FF*, 37). Par ailleurs, après la disparition d'une jeune fille du nom d'Afiavi, son père soupçonne le héros de l'avoir enlevée et il le traduit en justice. Attiba, le chef traditionnel du village qui fait office de juge, est présenté de la manière suivante : « Entouré de ses ministres, Attiba brandissait sans pitié le glaive de Thémis » (*FF*, 116). Ou encore : après une dispute où le héros a été indélicat envers sa sœur cadette, les deux enfants vont s'expliquer avec leur père ; ce dernier ménage le fils aîné, fait des remontrances à la cadette, et l'auteur conclut : « Ce fut le procès du loup et de l'agneau » (*FF*, 84).

La référence à La Fontaine et à d'autres auteurs du classicisme français révèle également un autre aspect de l'intertexte puisque les principaux personnages d'Ananou ont des traits de caractère

4. Où il est question de « "style instituteur", issu d'une relation scolaire [...] à la langue française ».

(magnanimité, sagacité, force de volonté) qui les rapprochent, par exemple, des héros cornéliens : une façon pour Ananou de proclamer l'universalité des vertus humaines. C'est d'ailleurs cette croyance à l'universalité de certaines valeurs sociales qui le pousse à décrire, de manière normative, les mœurs de sa propre société en se référant explicitement à La Rochefoucauld (*FF*, 176) et à Pascal (*FF*, 112). Dans sa présentation de ces mœurs, Ananou conclut chaque épisode par une sentence⁵.

L'emploi des termes bibliques dans la présentation des réalités africaines fétichistes (le nom du héros, « Fils du Fétiche », qui coïncide avec le titre du récit, forme un parallélisme avec les paralexèmes « Fils de l'Homme »/« Fils de Dieu » qui désignent Jésus dans la Bible) est aussi la preuve qu'Ananou résout le problème du décalage entre la culture sémiotique occidentale, principalement française, et la culture anthropologique africaine en s'identifiant à la première ; reste à savoir si ce procédé lui permet une représentation fidèle des réalités africaines.

L'assimilation ou l'identification d'Ananou est sans doute imputable au contexte colonial dans lequel l'œuvre a été produite. Cette identification se traduit également par l'adoption de la terminologie coloniale dans la présentation de certains aspects de la vie en Afrique. Si l'emploi de certains mots tels que « fétiches », « idoles », « charlatan », « sorcier », etc., se justifie par l'objet même de la description, on se demande, par contre, pourquoi il tient à dire « proverbe indigène » au lieu de « proverbe de chez nous », d'autant plus qu'il écrit souvent « dans nos régions » ou « en Afrique » pour introduire sa description de certains aspects de la vie sociale.

5. La référence à La Rochefoucauld est intéressante par rapport à la conversion du héros au christianisme. En effet, La Rochefoucauld avait été sensible à la discussion théologique de son époque entre les jésuites et les jansénistes. Les jansénistes, contrairement aux jésuites, soutenaient que la vertu est une qualité étrangère au païen. La Rochefoucauld a abordé cette question dans le sens des jansénistes, et Ananou, à travers la conversion de son héros, semble abonder dans le sens de La Rochefoucauld et des jansénistes. Sur ce point en particulier, voir Ansmann (1972) et Kruse (1972).

LES FORMULES HYBRIDES ET LA TECHNIQUE DE L'ALBUM DE PHOTOS

Le passage d'Ananou à l'école coloniale a, certes, formé son goût à la culture française, mais il n'a pas transformé son identité. Les traces de la tradition orale africaine, qui avait été une réalité de son enfance et avait fortement marqué le milieu social dans lequel il vivait, sont perceptibles dans son récit. Apostropher régulièrement l'auditeur est l'une des caractéristiques les plus marquantes de la tradition orale en milieu éwé. Un bon conteur n'est pas un orateur austère qui cherche à divertir seul, mais il recherche avant tout la complicité de l'auditeur, il le sollicite, l'encourage à entonner des chansons de circonstance pour illustrer tel aspect du récit, pour le rendre plus vivant et éviter d'endormir l'auditeur. Et puisque les paroles s'envolent, le conteur doit constamment éveiller l'attention de l'auditeur en lui rappelant les séquences déjà narrées et les personnages qui y ont participé. *Le fils du fétiche* étant un texte écrit, une participation du lecteur au récit n'est pas possible. Cependant, l'auteur se sert de la technique de la tradition orale et de l'album de photos⁶ pour éveiller l'attention de son lecteur.

Les personnages du récit étant très nombreux, la plupart d'entre eux sont caractérisés par un fait ou une scène typique de leur identité dans le récit qui s'étend sur plus de trente-cinq ans. Ainsi, chaque fois que resurgit un personnage, l'auteur rappelle la scène qui l'identifie. Amavi, le cousin du héros, est caractérisé par la malheureuse chasse aux cochons nocturne qu'il a faite autour de l'enclos familial, chasse au cours de laquelle il brisa l'unique lanterne de son père et à la suite de laquelle il dut fuir la maison paternelle. À presque toutes les apparitions de ce personnage, l'auteur rappelle au lecteur l'incident de la chasse aux cochons. Son arrivée

6. La présentation de l'album de photos est une pratique sociale très répandue au Togo (et dans d'autres pays de l'Afrique de l'Ouest). Elle consiste à remettre à un visiteur un album de photos dans lequel on fouille et qu'on commente en répondant aux questions du visiteur. Le but de cette pratique est d'éviter que le visiteur s'ennuie. Parfois, on juxtapose deux ou trois photos de la même personne, prises à des périodes différentes, pour voir si le visiteur est en mesure de la reconnaître.

aux noces du héros est annoncée de la manière suivante : « Et cet état d'âme atteint son apogée quand, tout à l'improviste, arriva de Lomé le jeune Amavi, le cousin et grand ami de Vogan, celui-là même que l'oncle Têko avait exilé à Sopé avec Dansou, après la malheureuse chasse où une lanterne joua le tragique rôle de gibier » (FF, 137). Cette phrase aurait pu être réduite à « Et cet état d'âme atteint son apogée quand, tout à l'improviste, arriva de Lomé Amavi, le cousin de Vogan », et le lecteur aurait reconnu le personnage. L'introduction de l'article défini « le » avec les épithètes « jeune » et « grand », ainsi que de la proposition relative avec des éléments anaphoriques (« celui-là même que ») qui sont aussi des éléments d'insistance, rappelle le langage parlé et rattache le passage à la tradition du conte. Par ailleurs, ces éléments facultatifs rendent le passage plus vivant. Ici, l'auteur procède comme si le lecteur (à l'instar de l'auditeur du conte) avait déjà oublié les séquences passées du récit.

Plus loin, c'est encore de cette technique de l'image-souvenir que se sert Ananou lors de la réconciliation de la femme du héros avec son propre père. Là, le cousin Amavi est à l'arrière-plan, mais c'est lui qui tire les ficelles en guidant les pas de la femme :

Dans l'après-midi, en l'absence de ses parents, Amavi vint la chercher pour le compte rendu de la première audience avec le vieux et pour tendre d'autres pièges au maniaque si besoin en était. Il est à remarquer en passant qu'en fait de « pièges », Amavi était très habile, surtout depuis son insuccès auprès des porcs de Vogan. Il réussissait très bien avec les hommes ce qu'il n'avait pu réussir avec les cochons [...] (FF, 196-197).

Cette image-souvenir sert à susciter ou à augmenter la sympathie du lecteur pour le personnage en question. Mais cette image est parfois plus discrète, moins frappante. Ainsi, après que toutes les tentatives de réconciliation de la jeune femme avec le père ont échoué, l'auteur rapporte : « Elle songea à s'évader purement et simplement. Elle en avait d'ailleurs le talent » (FF, 197). Dans ce passage, l'adverbe « d'ailleurs » n'exprime pas une restriction, il

sert à rappeler au lecteur une scène déjà présentée dans le récit et où la femme a dû s'évader pour échapper aux manœuvres de son père. Mais, contrairement au mot « piège » dans le passage précité, dont la fonction consiste exclusivement à rappeler au lecteur la malheureuse chasse nocturne, dans le cas de la femme, la scène n'est plus explicitement évoquée. L'auteur dit seulement à demi-mot qu'« elle en avait le talent ».

On le voit bien, cette méthode de la tradition orale ne sert pas seulement à rappeler les séquences passées, elle dramatise le récit, tient le lecteur en haleine en l'amenant à se poser des questions : la femme va-t-elle encore s'évader ? Quelle serait alors la réaction du père ? Parfois aussi, c'est le narrateur qui pose directement la question dans un monologue rhétorique, comme après les noces du héros : « Quel sort attendait ces deux novices qui, comme tant d'autres, s'engageaient sur le chemin de la vie ? Il était malaisé de formuler un pronostic exact. Quant à nous, prenons patience et, suivons nos deux jeunes itinérants tout au long de leur simple mais curieuse pérégrination » (*FF*, 146).

Le narrateur, ici, essaie de se ménager l'intelligence du lecteur, de le tenir par la main. Le pronom personnel « nous » n'est pas un pluriel de majesté, il sert, pour ainsi dire, à impliquer le lecteur dans l'observation des deux personnages principaux. Il s'agit d'un « nous » inclusif. Le lecteur, tout comme le narrateur, doit patienter. L'implication du lecteur a lieu parfois de manière retrospective : « Aholou et Têko se rendirent chez le charlatan Afo que nous avions déjà rencontré lors de l'identification de l'âme incarnée dans le Fils du Fétiche » (*FF*, 187). Le narrateur et le lecteur deviennent des complices qui suivent les personnages toujours et partout. Ainsi, le lecteur se familiarise de plus en plus avec les personnages dont quelques-uns lui paraissent sympathiques et d'autres lui inspirent de l'aversion ; en tout cas, il les connaît avec leurs forces et leurs faiblesses : « Ainsi que le lecteur a dû s'en rendre compte déjà, Sodji avait le talent des mensonges faciles » (*FF*, 155). Le lecteur connaît aussi les motifs qui poussent les personnages à agir : « pour des raisons que le lecteur connaît, il fallait absolument que la bru fût heureuse, très heureuse chez les Sodji » (*FF*, 151).

Ces exemples montrent que le narrateur essaie d'obtenir une convergence du point de vue du lecteur avec le sien propre, un peu comme le fait le conteur traditionnel avec son auditoire, mais pas nécessairement en vue de lui faire tirer une leçon du récit, son souci immédiat étant de distraire, de désennuyer l'auditeur ou, en l'occurrence, le lecteur.

Il y a, dans *Le fils du fétiche*, des constructions hybrides qui ne se réduisent pas aux traces du langage parlé, mais qui juxtaposent les formes familières ou même vulgaires de l'oral avec celles, plus soutenues, de l'écrit. Cet aspect de l'écriture d'Ananou se retrouve aussi bien sur le plan du style que sur celui du sens. Avant de faire une description assez crue de la toilette mortuaire du vieux Sodji, le narrateur y prépare le lecteur : « Amagan et Kodjo, véritables titans et spécialistes des brutalités macabres s'adjoignirent Sassi la ménagère pour laver et parer le corps. Nous disons bien brutalités et nous espérons que tout à l'heure le lecteur nous comprendra et ne nous en voudra plus de n'avoir pas usé d'euphémisme » (FF, 179). Il n'y a plus ici de convergence de point de vue entre le narrateur et le lecteur. Le pronom personnel « nous » est, cette fois-ci, un pluriel de majesté et se réfère exclusivement au narrateur. L'écart entre le narrateur et le lecteur est très net et se traduit par la démarcation entre la proposition principale « nous espérons » et la subordonnée « que [...] le lecteur nous comprendra ». Le narrateur est conscient de son statut et il profite de cet écart entre lui et le lecteur pour introduire une formule savante, inconcevable sous cette forme-là chez un conteur traditionnel éwé : « le lecteur [...] ne nous en voudra plus de n'avoir pas usé d'euphémisme ». Il associe ainsi les marques de la tradition orale (l'interpellation constante de l'auditeur ou du lecteur) à une caractéristique de l'écrit (la formule littéraire « user d'euphémisme »). C'est encore à travers une pareille construction hybride qu'il conclut sa description de la toilette mortuaire : « Après cette petite digression qui doit détruire chez le lecteur toute impression de mythologie héroïque, retournons donc dans notre pauvre maison mortuaire pour rendre nos derniers hommages au brave vieux Sodji, l'ami de tous » (FF, 181). Cette phrase contient certains éléments d'un modèle de commu-

nication orale traditionnelle africaine et d'un modèle de communication écrite, savante. Dans la première partie de la phrase, deux aspects retiennent notre attention : l'écart entre le narrateur et le lecteur (« détruire chez le lecteur toute impression ») et l'usage de termes savants tels que « digression » et « mythologie héroïque ». La deuxième partie de la phrase est caractérisée par un ton familier : « retournons donc dans notre pauvre maison mortuaire pour rendre nos derniers hommages au brave vieux Sodji, l'ami de tous », si bien qu'on se pose la question de savoir si le « nous », dans cette deuxième partie, est toujours un « nous » de majesté, ou bien s'il s'agit plutôt d'un « nous » inclusif, car le narrateur ne retournera pas seul dans la maison mortuaire, il y retournera avec le lecteur puisque la personne décédée était connue non seulement du narrateur mais aussi du lecteur (auquel il est devenu familier durant le récit).

L'hybridité, dans *Le fils du fétiche*, s'exprime de deux façons. D'abord, par l'usage d'un style propre à la tradition orale et par celui de la technique de l'album de photos, de l'image-souvenir qui dramatisent le récit, le rendent plus vivant et dont le but est de divertir le lecteur en le tenant en haleine. Ensuite, on relève un essai d'homogénéisation⁷ de l'oral et de l'écrit, conséquence de la double influence sur l'auteur de la tradition orale africaine et de la littérature française.

ANANOU ET ALADJI : LE BOURGEON ÉWÉ

La foi d'Ananou en l'universalité de la culture française le pousse à y fondre ce qui peut l'être (style de l'oral et de l'écrit donnant une écriture hybride, mais accessible à tout lecteur francophone moyen) et à « policer » les mœurs (du fétichisme au christianisme). Sur le plan lexical, le référent africain se limite presque exclusivement aux noms des lieux (Séva, Vogan, Lomé,

7. Par opposition à « l'hétérogène » qui, selon Tumba Shango Lokoho, « représente cela qui est irréductiblement autre et essentiellement différent » (1998 : 279).

Sekondi, etc.) et des personnages, qui ont souvent un sens que l'auteur donne soit par des paraphrases (Dansou (p. 41), Kondo (p. 106) et Sodji (p. 192)), soit par des notes de bas de page (Nanan (p. 152) et Edo (p. 168))⁸. L'un des rares mots éwé introduits dans le texte est le mot « Ago » (p. 33), qui joue un rôle déterminant dans la trame du récit et qu'Ananou explique de manière plutôt expéditive en disant : « C'est la façon indigène de frapper à la porte ». Sinon, l'auteur s'efforce d'assurer à son texte le maximum de transparence en évitant d'y introduire trop de termes éwé. Ce souci de transparence bute toutefois sur des difficultés imputables à l'altérité linguistique caractéristique de la situation de diglossie. Les réalités que l'auteur essaie de dépeindre sont africaines, éwé, et il y a des mots et expressions éwé difficilement traduisibles en français ; dans ce cas, Ananou recouvre sa langue maternelle, l'éwé, de formules françaises plutôt déplacées. Nous allons nous limiter ici à deux exemples. Il s'agit de la formule « J'ai dit » (p. 26) et de son équivalent latin « Dixi » (p. 98), un subterfuge emphatique qui trahit la difficulté qu'éprouve parfois l'auteur à trouver, en français, un signifiant capable de rendre la réalité éwé. Certes, la formule « j'ai dit » existe dans le langage courant : « j'ai dit ! Obéissez ». Cette formule exprime donc en général un ordre, mais dans le texte d'Ananou elle semble déplacée par rapport au contexte. En effet, lors d'une visite au féticheur du nom de Hounza, le père du héros expose les raisons de sa visite dans une longue évocation qu'il conclut par la formule « J'ai dit ». L'orateur vient d'implorer l'assistance des dieux, et il est inconcevable qu'il termine sa prière en intimant un ordre. Plus loin, c'est le féticheur qui, après avoir tramé un complot contre le héros, se réconcilie avec ce dernier, lui promet sa protection et termine ses propos par la formule latine « Dixi ». Là non plus, il ne s'agit pas d'un ordre. Le féticheur qui s'en sert pour conclure son discours est désormais dans de bonnes dispositions à l'égard de son interlocuteur et s'est mis à son service. Dans ce contexte, donner un ordre aurait été absurde.

8. En ce qui concerne les noms dans le récit d'Ananou, voir notre article dans János Riesz et Simon A. Amegleame (Yigbe, 1997).

Les deux formules « j'ai dit » et « dixi » ne sont que la transposition en français d'une figure de rhétorique propre au peuple éwé. La formule originelle éwé est : « Gbe nye dje anyi » qui veut dire à peu près « ma voix est tombée », c'est-à-dire « voilà, et voilà », et qui sert à clore ses propos. Dans la société éwé, fortement marquée par la tradition orale, la formule « gbe nye dje anyi » remplit une fonction rhétorique qui consiste à éviter que la conversation ou les joutes oratoires ne soient coupées de silences maladroits ou bien que l'orateur ne donne à son auditoire l'impression de ne plus savoir quoi dire. Par cette formule, on fait montre de sa maîtrise de l'art oratoire, car elle permet à l'orateur de remercier l'auditoire de l'avoir écouté jusqu'au bout ; et en même temps c'est pour lui l'occasion de passer la parole à un autre membre de l'assemblée.

On voit là à quel point le souci d'être transparent pose, chez Ananou, le problème de la coïncidence entre le référent africain et le signifiant français. En rapprochant le texte d'Ananou (paru en 1955, donc à l'époque coloniale) de celui d'Aladji paru trente ans plus tard, on constate qu'en fait, Ananou s'était assigné une tâche assez ardue en voulant assurer à son texte une transparence totale à caractère documentaire.

Dans le récit d'Aladji tout comme dans celui d'Ananou, les noms des lieux et des personnages sont presque tous des noms éwé qui ont un sens et qui impriment leur sceau à l'écriture – surtout chez Aladji. Certes, Aladji se sert parfois de paraphrases pour les rendre accessibles au lecteur francophone, comme par exemple à la page 30 lorsqu'il emploie le mot éwé pour désigner l'Europe : « Il y avait [...] ceux qui avaient connu la prestigieuse Europe, "Abrotchi" »⁹. Le groupe de mots « prestigieuse Europe » aurait été trop faible pour exprimer l'irrésistible attrait de l'Europe sur les gens en pays éwé. « Abrotchi » désigne bien sûr une entité géographique réelle, mais le mot a également la connotation de lieu

9. Victor Aladji, *La voix de l'ombre* (1985). Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront indiqués par la mention VO suivie du numéro de la page.

inconnu, imaginaire, où on a tout en abondance ; en fait, c'est le pays de cocagne¹⁰. De même, le terme « Yovo » a, en éwé, une connotation que des mots tels que « européen » ou « blanc » ne rendent pas exactement : « Bien des jeunes du pays l'appelaient "Yovoa". Ce surnom résumait toute leur attitude à son égard. Admiration, mais aussi rejet. [...] Le comble, c'était quand les gosses l'accueillaient avec le fameux "Yovo-Yovo bonsoir..." » (VO, 26-27). Dans une interpellation, le mot « yovo » a plutôt le sens originel, étymologique¹¹, et ne peut être traduit avec les mots français cités plus haut. C'est sans doute la raison pour laquelle Aladji se garde de juxtaposer au terme éwé une paraphrase en français. Il met la plupart de ces termes et expressions éwé entre guillemets, mais il n'introduit aucune note en bas de page, surtout lorsque ces termes ont fonction de prénoms usuels et servent à interpellier. Pour présenter les réalités du milieu éwé, il emploie les termes les plus usuels dans le milieu même.

Nous allons citer de brefs passages des récits d'Ananou et d'Aladji pour montrer à quel point Aladji est plus décontracté dans l'usage des termes éwé. Après la naissance des jumeaux, Ananou attire l'attention du lecteur sur le changement de statut social qu'entraîne, chez le héros, cet événement. Il rapporte : « Bientôt, il perdit ses noms de Dansou et de Djimédo pour adopter celui de "Vénavito [...]" que tout le village lui collait par suite de sa nouvelle "promotion" »¹² (FF, 170). Pour expliquer le mot « Vén-

10. « Abrotchi » est formé de « abro » ou « ablo », qui exprime le bonheur, la richesse, la fraîcheur et la quiétude (« efo ablo » veut dire qu'il ou elle a trouvé le bonheur, la richesse, sans coup férir, sans avoir transpiré) et de « -tchi », qui a le sens de « est resté ». Abrotchi, c'est donc le lieu où sont confinés le bonheur, la richesse, la fraîcheur et la quiétude.

11. Voir Lafage (1985 : 491) : « Yovo [...] Variante dialectale de l'appellation éwé aux Européens [yèvú] contraction de [àyè-àvú] [sic !] "chien rusé" ».

12. « Venavito » est composé de « venavi », « jumeaux » et de « -to » qui veut dire « père ». « Venavito », c'est le père des jumeaux. La mère des jumeaux est « venavino ». Sur ce point en particulier, voir aussi Westermann (1935 : 17, 19, 21).

vito », Ananou met, en bas de page, la note : « Père des jumeaux ». Chez Aladji, qui décrit l'ambiance à l'heure du repas familial, nous lisons :

Même le mari d'Adjinon qui nettoyait son fusil assis dans son fauteuil, à l'entrée de la véranda, ne résista pas à l'arôme délicieux. Il y alla de son petit compliment des grands jours de fête :

— *Koamino, on voit bien que tu n'as pas perdu la main. Mon départ pour la chasse peut attendre quelques temps encore.*

— *Oh ! Koamito, arrête de me taquiner (VO, 87).*

On voit clairement qu'il s'agit là de deux modes différents de présence de l'éwé dans le texte en français. Chez Ananou, le mot est non seulement mis entre guillemets mais il est également accompagné d'une note de bas de page, ce qui traduit le souci de l'auteur d'éviter toute obscurité. Dans le texte d'Aladji par contre, il n'y a ni guillemets, ni note de bas de page, puisque – nous l'avons indiqué plus haut – dans une interpellation, la paraphrase ou la traduction du terme éwé alourdit considérablement la phrase qui pourrait même ne plus avoir de sens. On peut relever, chez Aladji, d'autres exemples de ce genre : « Fo Woadji » (ou « Fofovi ») (VO, 45), dont l'équivalent au féminin est « Dadavi » (VO, 77, 80), termes qui servent à interpeller respectivement le frère aîné ou la sœur aînée avec un mélange de respect et d'affection.

Les deux auteurs resteront fidèles à leurs procédés. Ainsi dans la présentation de la structure de la chefferie traditionnelle, Aladji garde les termes éwé tandis qu'Ananou cherche des équivalents en français.

Chez Ananou, nous trouvons :

Le lendemain, dès la première heure, Abalo porta plainte contre le Fils du Fétiche sur qui pesèrent les soupçons. Le chef du village dépêcha son policier Kondo dans la maison de Sodji, avec la consigne formelle de lui amener Dansou. [...] Les trois hommes entrèrent dans la cour du

chef et s'insinuèrent sous le hangar où se réglaient les palabres. Abalo et son frère devaient avec le chef et ses assesseurs (FF, 106-107).

Ananou décrit ici un procès, et il serait intéressant de jeter un coup d'œil sur sa terminologie. Le terme « chef de village » désigne « celui qui dirige » le village, mais lorsqu'il est employé seul, surtout dans un dialogue (« — Oui, chef. [...] — Non, chef » (FF, 109)), il a une forte connotation militaire. Quant au mot « policier », l'auteur reconnaît implicitement qu'il s'agit d'un abus de langage :

Kondo était l'unique policier d'Attiba, chef de Séva. À part sa fonction de « gendarme assermenté », il savait être crieur public, facteur des P.T.T. et majordome à ses heures. [...] Policier de nom et de fonction, il n'en avait pas l'uniforme ; un bout de pagne et une vieille chéchia lui suffisaient pour représenter dignement la police judiciaire et l'autorité administrative. Il n'avait ni costume, ni baudrier (FF, 106-107).

Mais c'est le mot « palabre » qui révèle le mieux l'influence de la littérature coloniale et le décalage entre la terminologie d'Ananou et la réalité qu'il présente. En effet, la situation décrite ici n'est ni une palabre au sens de « présent fait à un roi noir des côtes d'Afrique pour se concilier ses bonnes grâces » (*Le Petit Robert 1*, 1990) – cette définition rappelant le contexte de la « traite des nègres » –, ni « une discussion interminable et oiseuse ». Par ailleurs, celui qu'Ananou appelle « chef de village » n'est ni un chef militaire, puisqu'il s'agit d'un droit héréditaire (surtout avant la colonisation), ni un roi, parce qu'il n'a pas de royaume. Les présumés assesseurs ne sont là ni pour assister le chef, puisqu'il s'agit là aussi d'un droit héréditaire (et chaque membre de la chefferie a un rôle bien défini), ni pour occuper ses fonctions en son absence. En l'absence d'un membre de la chefferie, c'est toujours un membre de sa famille qui le remplace (Westermann, 1935 : 180-188).

Conscient de l'écart entre les termes disponibles dans la langue française et les réalités sociales en Afrique, Aladji se sert d'une autre terminologie pour présenter une situation semblable à celle qui est décrite par Ananou :

— *Silence ! Cria encore une fois Tchami. Ou bien vous vous taisez, ou bien je fais venir les « Atchanfo » pour faire leur devoir. [...] Togbi Dufia a quelques mots à vous dire. [...] Le souverain traditionnel de Dogadzi s'éclaircit la voix un instant avant de dire : — [...] Pas d'injures, pas de menaces ; pas de parole directement adressée à un membre du groupe opposé. Si tout ceci est clair pour nos frères des deux groupes, alors je donne la parole à Tchami [...]. Tchami prit la relève. Les débats furent violents. Mais le ton des réparties, amorties par les précautions d'usage, pouvait paraître plutôt courtois pour l'observateur étranger (VO, 66-67).*

Aladji remplace les termes « chef du village », « policier » et « assesseur » respectivement par « Togbi Dufia », « Atchanfo » et « Tchami » (Westermann, 1935 : 208-219, et Lafage, 1985 : 491). Contrairement à Ananou, il essaie plutôt d'adapter la culture sémiotique étrangère à la culture anthropologique locale en introduisant dans son texte différents emprunts à la culture locale constituée du « français écrit et parlé en pays éwé » et de l'éwé pur. Ainsi, lorsqu'un membre de la communauté a séjourné pendant longtemps en dehors du pays, il ne reviendra pas de l'étranger, mais de la brousse¹³ : « Accorde-moi l'indulgence de l'homme qui revient de "la brousse". L'homme qui a passé plusieurs années loin

13. La formule éwé est : « é lé 'gbé djí », « il est dans la brousse », c'est-à-dire à l'étranger, ou bien « é gbò tso 'gbé djí », « il est revenu de la brousse », c'est-à-dire de l'étranger. Cette désignation trahit la mentalité originelle des Éwé pour qui il y avait leur pays, le pays éwé, et le reste du monde qui n'est rien d'autre que la brousse. Aujourd'hui encore, les éwé ont l'habitude de dire de celui qui ne parle pas leur langue que la personne « ne parle pas ».

de son pays, qui a vu d'autres pays et connu d'autres hommes » (VO, 24). Le mot « brousse », ici, n'a pas le sens colonial de « région africaine éloignée des centres urbains et plus ou moins inculte » (*Le petit Robert 1*, 1990) et l'homme qui revient de la brousse n'est pas nécessairement un broussard ; au contraire, c'est celui qui a été en contact avec d'autres cultures et dont le comportement est différent de celui qui ne connaît que sa propre culture et condamne tout écart de conduite par rapport à elle.

Aladji se sert également des calques de l'éwé, usuels dans le français parlé au Togo, pour présenter certains aspects de la vie sociale :

Woadji reconnaissait parfaitement l'homme qui n'était maintenant qu'à quelques pas de lui. Il put lui dire tranquillement :

— *Bonne arrivée, Koffito.*

— *Yoo o, répondit l'étranger [...] (VO, 37).*

L'expression « bonne arrivée » sert à souhaiter la bienvenue ; mais en éwé on peut souhaiter la bienvenue à la même personne plusieurs fois dans la journée : lorsqu'une personne, très tôt le matin, revient de chercher du pain pour le petit déjeuner, sa femme, ses enfants ou ses voisins peuvent lui souhaiter « bonne arrivée ». De même, au retour du travail à midi et le soir, on accueille la même personne avec la même formule ; et s'il va rendre visite à un voisin après le dîner, il sera encore accueilli à son retour avec la même formule. La personne répond à chaque fois par « Yoo o », qu'on ne peut traduire ni par « merci » (qui se dit « akpe » en éwé), ni par « oui », parce qu'on ne répond pas à la bienvenue par « oui ». C'est sans doute la raison pour laquelle Aladji a préféré garder le terme éwé. Quant à la formule « bonne arrivée », elle n'est que le calque de la formule éwé « woezo(n) » que l'auteur introduit d'ailleurs plus loin dans le texte :

Sans prendre la peine de lui souhaiter la bienvenue il questionna :

— *Qu'est-il arrivé ?*

- *Rien Woadji, répondit Koffinti.*
- *Que fais-tu alors ici ?*
- *Je viens te voir. Peux-tu, au moins, me souhaiter la bienvenue ?*
- *Woezo. Mon frère, sois le bienvenu. Ici, pour l'heure, nous sommes en paix. Voici pour toi un bol d'eau (VO, 147).*

Le lecteur attentif découvre, ici, le procédé d'écriture d'Aladji, car là où apparaît la formule éwé (« woezo »), il ne juge plus nécessaire de lui juxtaposer son calque (« bonne arrivée »), mais il la paraphrase par la formule française courante (« sois le bienvenu »). Par ailleurs, ce passage renseigne le lecteur non seulement sur le procédé d'écriture de l'auteur, mais aussi sur la portée documentaire de son texte. L'accueil, en milieu éwé, ne se limite pas aux mots, à la formule « bonne arrivée/woezo », mais c'est tout un rituel. Les bons usages consistent à ne pas poser de questions directes au visiteur juste à son arrivée, comme l'a fait le héros dans le passage que nous venons de citer. D'ailleurs, l'auteur le lui reproche : « Sans prendre la peine de lui souhaiter la bienvenue il questionna ». Celui qui ne manque pas d'usage souhaite d'abord la bienvenue, donne parfois de l'eau à boire, et c'est après que le visiteur a bu qu'on s'enquiert de l'objet de sa visite, sans lui poser directement la question. La femme du héros nous en donne l'exemple : « Bonjour messieurs. Soyez les bienvenus chez nous. Ici c'est la paix » (VO, 141). « Ici [...] nous sommes en paix / ici c'est la paix » est un calque de la formule éwé « mia gbo fá » (littéralement : « chez nous il y a la paix »), par laquelle on exhorte le visiteur à dévoiler l'objet de sa visite.

Un autre exemple de l'utilisation par Aladji des calques de l'éwé pour décrire la coutume locale est le comportement des personnages lorsque la visite a lieu au moment du repas :

- À peine était-elle entrée qu'elle dit à Woadji d'un ton calin :*
- *[...] j'ai vu ton message pressant. Et me voici.*
- *As-tu le temps de t'asseoir quelques instants ?*

— *Bien sûr.*

— *Alors, prends siège et mangeons ce bon fufu avant qu'il ne devienne froid.*

— *Je veux penser que ce n'est évidemment pas pour le fufu que tu m'as demandé d'être ici de toute urgence ?*

— *Non ! Mais mangeons.*

— *Vas-y, mange, je veille sur toi. Et puis, je vais t'apprêter ces beaux ananas que je vois sous ta table. J'en mangerai volontiers quelques tranches avec toi.*

— *Eh bien, pour le fufu, tu ne sais seulement pas ce que tu manques.*

Adonkor sortit aussi prestement qu'elle était entrée, l'ananas à la main [...] (VO, 89).

L'impératif « mangeons » qui revient deux fois dans ce passage est calqué sur la formule éwé « Mídunú ». Le passage montre la difficulté que nous avons parfois à distinguer la limite entre la culture sémiotique et la culture anthropologique, car en français (ou faut-il plutôt dire en France ? et c'est là que se trouve notre difficulté) il est inconcevable qu'on surprenne un ami à table, que cet ami attire avec autant d'insistance l'attention du visiteur sur son repas sans que l'autre ne lui souhaite : bon appétit ! En éwé (ou en milieu éwé) c'est à la personne qui mange au moment où le visiteur arrive d'inviter ce dernier. Si le visiteur n'a pas envie de manger, alors il souhaite « bon appétit » ; mais lorsqu'il accepte l'invitation, il se joint à son hôte sans autre forme de procès.

CONCLUSION

Les modes de présence de l'éwé dans les textes d'Ananou et d'Aladji se révèlent en définitive très différents. Ananou est avant tout préoccupé par la transparence du texte et la correction du langage. Les nombreuses références à l'Antiquité grecque et romaine, aux écrivains français du ^{xvii}e et du ^{xviii}e siècle, à la Bible et l'emploi de la terminologie coloniale, ainsi que l'identification systématique des mots et expressions éwé par la traduction immédiate ou l'introduction de notes en bas de page, témoignent d'une

écriture mimétique. Cette assimilation à la culture sémiotique française a plusieurs causes. D'abord, le contexte colonial mais surtout l'absence d'une culture sémiotique éwé¹⁴ ont fait de la culture française l'unique référence. En outre, le cercle de lecteurs locaux ayant été très restreint, Ananou a été guidé par le souci de produire un texte accessible au public métropolitain. Son texte est, en somme, un récit exotique dont le caractère hybride se réduit à l'emploi de quelques termes locaux et à l'adoption du style du conte oral.

Le texte d'Aladji, par contre, a été publié dans un contexte où ce qu'il est convenu d'appeler « champ littéraire togolais » a connu une évolution significative avec l'émergence d'une culture sémiotique basée sur des textes d'auteurs togolais (F. Couchoro, Y.-E. Dogbe, S.A. Zinsou, etc.), des journaux (*Togo-Presse/Nouvelle Marche*) et des textes éwé destinés en partie à l'alphabétisation des adultes. Par ailleurs, le cercle de lecteurs locaux s'est considérablement élargi avec la scolarisation massive et le nombre toujours croissant d'élèves et d'étudiants qui participent, sans le savoir, à la formation du français parlé et écrit au Togo. Et puis Aladji, contrairement à Ananou, pouvait confier la publication du texte à un éditeur local : les Éditions HAHO.

Aladji a par conséquent produit un texte essentiellement destiné à un public local dans un langage qui lui est familier : mélange du français parlé et écrit en milieu éwé et de l'éwé pur. Il participe ainsi à l'émergence d'une culture sémiotique locale. Mais son texte est aussi le signe de l'évolution vers les particularismes francophones d'Afrique à travers une autonomie de l'écriture.

14. Certes les missionnaires, fonctionnaires coloniaux et ethnologues allemands (Jacob Spieth et Diedrich Westermann, par exemple) avaient produit une œuvre impressionnante en éwé et sur l'éwé. Mais ces textes n'étaient pas accessibles à Ananou qui n'avait pas appris l'allemand.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALADJI, Victor (1985), *La voix de l'ombre*, Lomé, HAHO.
- ANANOU, David ([1955] 1971), *Le fils du fétiche*, Paris, Nouvelles Éditions latines.
- ANSMANN, Liane (1972), *Die « Maximen » von La Rochefoucauld*, Munich, Fink.
- BACHMANN-MEDICK, Doris (dir.) (1996), *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Francfort-sur-le-Main, Fischer.
- KRUSE, Margot (1972), « Die französischen Moralisten des 17. Jahrhunderts », dans K. von SEE (dir.), *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, t. 10, Francfort-sur-le-Main, p. 280-300.
- LAFAGE, Susanne (1985), *Français écrit et parlé en pays éwé (Sud-Togo)*, Paris, SELAF.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1998), « Les concepts de “culture” et d’“interculturalité”. Approches de définitions et enjeux pour la recherche en communication interculturelle », dans *Association pour la recherche interculturelle*, bulletin n° 30 (avril), p. 14-20.
- MOURA, Jean-Marc (1999), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France.
- SHANGO LOKOHO, Tumba (1998), « L'hétérogène comme modalité et catégorie de la création littéraire en Afrique noire francophone au sud du Sahara », dans Michel LOLLOMB (dir.), *Figures de l'hétérogène*, Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, p. 277-286.
- WESTERMANN, Diedrich (1935), *Die Glidy-Ewe in Togo. Züge aus ihrem Gesellschaftsleben*, Berlin, Walter de Gruyter & Co.
- YIGBE, Dotsé (1997), « Dualité et duplicité dans *Le fils du fétiche* de David Ananou : un témoignage au christianisme », dans János RIESZ et Simon A. AMEGLEAME (dir.), *Histoire, littérature et société au Togo*, Francfort-sur-le-Main, IKO-Verlag, p. 137-150.

CHOC DES IDIOMES
ET DÉCONSTRUCTION TEXTUELLE
CHEZ QUELQUES AUTEURS ACADIENS

Raoul Boudreau

Université de Moncton

Dans le cadre de la problématique de l'écriture en langues étrangères, l'Acadie présente un cas bien particulier, différent aussi bien de celui du Québec que des autres littératures de langue française du Canada et différent bien sûr des situations européennes de carrefours linguistiques ou des situations africaines de langues vernaculaires multiples et d'écriture en langue du colonisateur. Cette particularité provient bien évidemment des conditions spécifiques qui ont façonné l'Acadie contemporaine, tant du point de vue historique, géographique, démographique que politique. Je présenterai donc brièvement ce contexte général avant d'en arriver à la littérature, pour essayer de cerner ce qui la distingue, notamment en ce qui concerne les relations à la langue de ses auteurs, ainsi que la configuration particulière qu'y prend le mélange des langues et des variétés de langues. En définitive, j'essaierai de voir comment ce rapport à la langue influence la forme et le contenu des œuvres littéraires, souvent tendues entre le manque du défaut de la langue et le supplément d'une langue prise en défaut. Le décalage qu'on y remarque par rapport aux formes et aux genres établis de la littérature permet de parler de déconstruction textuelle calquée sur la déconstruction de la langue issue du choc des idiomes.

L'Acadie, première colonie française en Amérique du Nord, dont les premiers établissements sis aux abords de la Baie française, aujourd'hui nommée Baie de Fundy au nord de la province de la Nouvelle-Écosse, devançant de quatre ans la fondation de Québec, a été caractérisée, dès le début de son existence jusqu'à aujourd'hui, par son exiguïté, sa précarité et une lutte de survivance face à une culture anglo-saxonne beaucoup plus forte à tous les points de vue. La conscience acadienne est marquée par le mythe et la réalité de la déportation de 1755 : « les Acadiens ont cette singularité que le mythe de leur origine est aussi celui de leur séparation. L'événement qui dissocie la nation devient l'histoire qui fonde le peuple », écrit Alain Masson (1994 : 28-29). La menace extérieure a contraint l'Acadie, encore plus que le Québec, à un isolement dont la fracture définitive se situe autour des années 1960 avec la fondation de l'Université de Moncton, premier jalon de la construction de l'Acadie moderne.

L'Acadie n'est donc en aucun cas un carrefour culturel comme peuvent l'être certaines régions de l'Europe situées au point de rencontre d'influences culturelles très diverses. L'Acadie vit au cœur d'une situation de bipolarité culturelle anglais/français où tous les atouts semblent appartenir à l'Autre, même si au Nouveau-Brunswick¹ les Acadiens forment le tiers de la population. Jusqu'à une époque assez récente, cette situation pouvait véritablement être qualifiée de diglossique, le français étant réservé aux communications privées. L'isolement de l'Acadie est encore accentué par le sous-développement économique chronique de toute la région des Provinces maritimes, ce qui y réduit considérablement l'immigration par rapport aux régions industrialisées du centre du pays et de la côte Ouest. L'immigration dans la communauté acadienne est encore réduite par la langue minoritaire qui est la sienne. À l'heure

1. L'Acadie décrite ici est avant tout celle du Nouveau-Brunswick, la situation étant fort différente en Nouvelle-Écosse et à l'Île-du-Prince-Édouard, où la proportion de francophones est beaucoup plus faible et l'assimilation beaucoup plus importante. De même, la littérature dont on parlera ici est presque entièrement produite au Nouveau-Brunswick.

de la mondialisation, des transferts culturels et du métissage, la population acadienne reste donc relativement homogène, si l'on excepte les passages vers nos voisins de toujours, les anglophones du Nouveau-Brunswick.

L'histoire a donné à l'Acadien un très fort sentiment identitaire dont l'attachement à la langue française est la pierre angulaire. Dans son dernier livre, Herménégilde Chiasson écrit :

J'ai toujours vécu en français. J'ai toujours vécu en Acadie. J'ai toujours vécu dans une collectivité en pensant que parler dans cette collectivité était un geste dont il faut constamment mesurer l'infinie grandeur et l'émouvante gravité, dont il faut incessamment refaire le parcours et consolider le mouvement. La langue française fait de nous les porteurs d'une vibration qui s'étend présentement à l'ensemble de la Terre : elle nous permet de voyager dans un immense vaisseau (Chiasson, 2000 : 4^e de couverture).

L'Acadien a pratiqué depuis le ^{xvii}^e siècle une politique de cohabitation et d'accommodement avec l'Anglais, politique issue d'une prudence durement apprise et d'un pragmatisme qui accorde ses ambitions à ses moyens.

Ce sont toutes ces caractéristiques qui façonnent l'Acadie d'aujourd'hui : homogénéité du groupe, très fort sentiment d'identité collective, attachement à une langue française marquée par des traits régionaux. Tout en parlant de bipolarité, d'homogénéité et d'isolement, il ne faudrait pas croire que l'Acadie vit en vase clos. La présence du Québec à la frontière nord-ouest de l'Acadie a une influence importante sur toute la population acadienne, mais encore plus déterminante sur celle du nord du Nouveau-Brunswick. De même, l'Acadie, bilingue par obligation, est très perméable à la culture américaine des États-Unis avec lesquels elle partage une frontière.

Le français parlé en Acadie porte les traces de son histoire et le relatif isolement de l'Acadie a favorisé le maintien de certains traits du français du ^{xvii}^e siècle, qualifiés aujourd'hui d'archaïsmes. L'autre caractéristique du français acadien vient de sa cohabitation

avec l'anglais et donc de l'emprunt d'un assez grand nombre de termes et de tournures de la langue anglaise. Dans le sud-est du Nouveau-Brunswick dont Moncton est *de facto* la capitale, là où l'Acadie rencontre l'anglophonie et où les francophones sont minoritaires même à l'échelle de la région, le mélange du français et de l'anglais a pris une forme inédite appelée « chiac » et qui constitue un véritable métissage ou *code-mixing* caractérisé par l'intégration et la transformation, dans une matrice française, de formes lexicales, syntaxiques, morphologiques et phoniques de l'anglais pour former un système linguistique autonome². Le chiac, qui s'étale sur un continuum qui va de la présence de quelques marques de l'anglais jusqu'à une présence massive, est la langue de communication d'une grande partie de la population acadienne du sud-est, qui bien sûr parle aussi couramment l'anglais et souvent avec moins de complexes.

Or, les plus importantes maisons d'édition en Acadie sont situées à Moncton et la majorité des écrivains proviennent de cette région ou y ont élu domicile. Le chiac a donc fait son entrée dans la littérature dès le début des années 1970, dans une proportion modeste et chez une minorité d'auteurs, mais une entrée néanmoins remarquée par son caractère iconoclaste. De manière plus générale, la présence de la langue orale, caractérisée par des emprunts à l'anglais ou par des archaïsmes français, est une des particularités de la littérature acadienne. La variété acadienne du français standard³ est cependant la langue la plus courante de la littérature acadienne. Il en découle donc que cette littérature a la particularité de présenter un éventail très étendu et très varié de registres de langue, car la langue orale en Acadie est plus éloignée qu'ailleurs de la langue des grammaires. Si Lise Gauvin (1993 ; 2000) a pu

2. Une phrase tirée du dernier disque de Marie-Jo Thériou, chanteuse acadienne assez connue, en donnera un exemple : « C'est right groovy icitte, c'est right okay. Je me demande ben wherever else que je pourrais hanger out. »

3. Cette expression qui peut paraître contradictoire vise à montrer que le français standard est une illusion et qu'il est toujours teinté de particularismes nationaux ou régionaux.

proposer le concept de *surconscience linguistique* pour désigner une certaine attitude par rapport à la langue chez les écrivains québécois et francophones en général, la littérature acadienne surenchérit sur cette obsession de la langue : dans plusieurs textes récents, on peut considérer que le moteur de la fiction est justement cette tension entre les variétés de langue. C'est certainement le cas de *Pas pire* de France Daigle (1998), de *Madeleine ou la rivière au printemps* de Simone Rainville (1995) ou encore de *Bloupe* (1993) et de *Gîte* (1998), deux romans de Jean Babineau.

L'Acadie du sud-est est un univers de tensions linguistiques, entre francophones et anglophones bien sûr, mais aussi entre francophones, car à la limite dès qu'on sort du cercle des gens connus, on ne sait plus quelle langue parler et il faut vite repérer dans la langue de son interlocuteur la place qu'il occupe sur ce large continuum entre l'anglais total et le français intégral. Les méprises sont fréquentes... et parfois gênantes. Il n'est pas étonnant que ces tensions, ces dérapages linguistiques contrôlés se manifestent aussi dans les œuvres littéraires.

En plus du chiac, métissage et *code-mixing*, qui intègre des formes explicitement anglaises dans la langue de la littérature acadienne, une bonne partie des textes comporte aussi des marques beaucoup plus insidieuses et dans une certaine proportion inconscientes de l'interférence avec l'anglais. Le remplacement des prépositions courantes en français par des équivalents de l'anglais est un exemple de ce type d'interférence. Babineau en fait un usage fréquent et sans doute délibéré dans la plupart des cas : « Je n'ai pas le cœur pour entrer » (1998 : 58). Il n'est pas facile de déterminer dans quelle mesure ces écarts par rapport au français normatif sont volontaires ou au contraire inconscients, mais il n'en reste pas moins que la littérature acadienne présente un certain nombre d'indices d'une maîtrise imparfaite de la langue qui, dans d'autres milieux, serait un obstacle à la volonté de faire une œuvre littéraire. Ce n'est pas le cas en Acadie où la force du désir d'écrire submerge ce qui pourrait être vu comme une indigence des moyens. En 1972, Masson avait trouvé le beau vocable d'« écriture sauvage » (1994 : 31) – sans aucune nuance péjorative – pour désigner ces textes qui

ne se souciaient guère de se conformer aux règles de la littérature ou de la langue. Les choses ont évolué depuis 1972 et une institution littéraire s'est mise en place en Acadie, mais elle persiste dans un non-conformisme distinctif, ce qui ne préserve pas cette littérature de la facilité, mais certainement de la platitude, car elle ne tente d'imiter personne, sinon elle-même. Le caractère éclaté du texte, tant du point de vue linguistique que littéraire, est presque devenu une prescription et le texte de facture plus classique, d'apparence plus construite a été jusqu'à très récemment moins bien reçu en Acadie, mais certains signes laissent croire que la tendance à l'éclatement se résorbe. Cette littérature, née du besoin de se dire, et non du désir d'entrer au panthéon ou plus simplement au palmarès, a gardé ce souci de fixer elle-même ses repères, qu'elle trouve en général plutôt dans le plaisir de la proclamation, plutôt dans l'anticonformisme que dans le conformisme.

La littérature acadienne reste une littérature d'instinct et ses auteurs à quelques exceptions près n'ont pas produit de métadiscours sur leurs pratiques d'écriture, sur les alternatives qui se présentent à eux et sur les choix qu'ils font. Ce qu'elle perd par manque de retour sur elle-même, la littérature acadienne le gagne en audace et en spontanéité. Rien ne destinait les écrivains acadiens à la littérature et bien des choses auraient pu les en détourner. Certes on n'en est plus au cri de Masson en 1972 : « Est-il inutile de marquer quelque surprise devant ce miracle : on fabrique ici des poèmes ? » (1994 : 32), mais l'écrivain acadien reste néanmoins atypique. L'enracinement dans la collectivité et l'engagement dans l'écriture perçue comme nécessité et non comme contingence font sa particularité.

En ce qui concerne plus directement les rapports de l'écrivain acadien à la langue, il est utile de rappeler ici la thèse de Masson qui a « tenté de montrer qu'il existait une affinité particulière entre la conscience acadienne de la langue et la poésie » et qui s'interroge « inversement sur la disparate qui existe entre le genre romanesque et la même conscience » (1997 : 129). Le recours à une langue qui puise à la diversité de la parole prédisposerait donc à la poésie, mais cette « même instabilité du langage confère sa qualité

timide à la prose acadienne » (p. 131-132). Selon Masson, « pour les Acadiens, le français n'est pas la langue de l'emprise sur le monde, dans la mesure où la notion de monde implique une rencontre de points de vue. L'américain domine le monde, le point de vue de l'autre, c'est essentiellement le point de vue de l'Anglais » (p. 130-131). Le récit comme liaison d'événements opérée par une conscience narratrice, organisatrice et unificatrice s'avère donc impossible et le roman acadien est condamné à la fragmentation et à la dispersion du récit. Masson conclut en affirmant qu'en Acadie, « l'usage littéraire, en somme, définit une langue incapable d'établissement, une langue souple, diverse, familière, mais discrète, presque secrète, intime, étroitement liée à une conscience de soi comme soi seulement, comme rien que celui qui parle ainsi, comme subjectivité réduite à la parole » (p. 132). Thèse à la fois séduisante et audacieuse mais qui est peut-être déjà dépassée par la production littéraire. Car si on peut montrer que la fragmentation du récit et sa dispersion sont délibérément organisées, la conscience narratrice retrouve tous ses droits et cet éclatement du texte et des formes, qu'on ne saurait d'ailleurs contester, ne joue plus au détriment de l'œuvre mais participe au contraire à son renouvellement. C'est ce qu'on examinera maintenant dans les œuvres de deux auteurs sur lesquels s'appuyait aussi Masson, c'est-à-dire France Daigle et Jean Babineau.

En 1998, Daigle publie un roman intitulé *Pas pire*⁴ qui remporte d'ailleurs deux prix littéraires, le prix France-Acadie et le prix Antonine-Maillet-Acadie-Vie. Le roman comporte au moins trois trames distinctes. La première raconte l'enfance de la narratrice, qui se désigne comme France Daigle, son problème d'agoraphobie et son voyage à Paris afin d'y participer à l'émission *Bouillon de culture* pour y parler du roman que nous sommes en train de lire. La deuxième raconte l'histoire des amours naissantes d'un jeune couple acadien, Terry et Carmen, alors que la troisième raconte la liaison amoureuse très passagère de Hans et Élizabeth,

4. Voir Daigle (1998). Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par le sigle *PP* suivi du numéro de la page.

entre la Grèce et Israël. Ces trois intrigues ont très peu de lien factuel entre elles, ce qui n'exclut pas bien sûr les liens symboliques. Mais ce n'est là que la pointe de l'iceberg de l'éparpillement de ce roman. L'intertextualité y est florissante et le roman intègre de nombreux textes empruntant au style de l'encyclopédie la rigueur et la précision scientifiques, sans toutefois en avoir l'ésotérisme. Ces discours portent sur des sujets aussi variés que l'hydrographie et l'histoire des deltas, la mythologie et le culte du héros, la psychologie et la psychanalyse et l'examen de toutes les phobies d'anxiété, l'histoire de l'art et plus particulièrement la peinture de Bruegel l'Ancien, l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale et plus spécifiquement du débarquement de Dieppe. Sur le même ton et en présentant l'astrologie comme une science, même si la narratrice suggère qu'il faille la prendre avec un grain de sel, sont décrites les 12 maisons du ciel astrologique, ce qui pose davantage problème et qui a semble-t-il agacé plus d'un lecteur. La première impression est donc une impression de fragmentation extrême, mais le métatexte incorporé à la fiction, puisque la réflexivité y est aussi florissante que l'intertextualité, nous dirige incessamment vers l'interprétation symbolique de toutes ces références de prime abord hétéroclites. La narratrice apparaît donc comme un démiurge libre de puiser la matière romanesque où bon lui semble à condition de suggérer des rapports analogiques entre tous ces fragments. Le passage chez Bernard Pivot est l'occasion rêvée de produire un métatexte réflexif et de suggérer des pistes d'interprétation symbolique dont l'une des principales est celle de la numérologie, qui constitue aussi un des nombreux discours parallèles du roman. Le chiffre 12 et ses multiples se font écho d'un discours à l'autre : les 12 maisons de l'astrologie, les 12 signes du zodiaque, les 12 travaux d'Hercule, les 12 rayons de la roue dans la peinture de Bruegel *Le dénombrement de Bethléem*. Mais ce qui est encore plus frappant, c'est que la disposition du texte du roman obéit lui aussi à la règle du chiffre 12. Le roman est divisé en 4 parties de 6 chapitres chacune pour un total de 24 chapitres, divisés à leur tour en 6 sections chacun, pour un total de 144 sections, c'est-à-dire 12 fois 12, représentation comme nous le

précise le roman de l'accomplissement, de la perfection, du cycle achevé. Non sans ironie, Daigle écrit : « Multiplié par lui-même, le chiffre douze mènerait à la plénitude et au paradis, rien de moins » (*PP*, 82).

On reconnaît donc dans ce roman un très fort souci d'organisation, d'ordonnancement du monde, de classement des choses, que ce soit les éléments de l'astrologie, les types de deltas ou les formes d'anxiété. La narratrice se voue à une entreprise d'approvisionnement du langage et du monde : elle tente de faire en sorte que le langage se plie enfin à décrire adéquatement le monde, à en dégager un sens, aussi limité soit-il. Le roman rêve à la fois d'une langue implacable de précision, qui ne dit que ce qu'elle veut dire, véritable instrument de connaissance positive et, d'un autre côté, il pratique constamment un langage à double fond, de part en part symbolique.

Les origines de cette aspiration vers une perfection du langage sont fournies de manière explicite dans la diégèse du roman. L'agoraphobie de la narratrice est un sentiment d'étrangeté à l'espace environnant, d'inadéquation au monde qui conduit à le considérer comme hostile et menaçant. Ce sentiment est présenté comme le lot particulier de l'écrivain et de l'artiste mais aussi comme la condition de tous. La narratrice a l'impression de porter un déguisement de normalité alors qu'à l'intérieur elle n'est qu'une « trousse de survivance ambulante, un paquet de solutions de rechange » (*PP*, 135). Le sentiment de ne pas être à la hauteur de la tâche est particulièrement évident dans un rêve qu'elle fait où elle accepte à New York de remplacer un routier malade comme si elle était camionneuse de métier. En voyant le lourd véhicule pris entre les voitures et les enseignes dans une rue étroite entre les gratte-ciel, elle s'aperçoit de l'énormité de la tâche et du fait qu'elle n'a pas l'habileté qu'il faut pour répondre à ces exigences. Ce phénomène est encore plus explicite par rapport au métier d'écrivain, car parmi toutes ses peurs, « [l]e pire pour ça, ce sont les immenses bibliothèques et les librairies à étages, comme il y en a dans les grandes villes. Tous ces livres, ça agit sur mes intestins. Quand je vois ça, je me demande pourquoi j'écris » (*PP*, 88).

Ce sentiment profond d'illégitimité est très lié à la langue dans ce roman où comme le dit Pivot à la narratrice, « vous évoquez aussi les relations difficiles, confuses entre les Acadiens et la France... » (*PP*, 152). La narratrice rêve d'une parole abondante, sûre, séduisante et ses rêves sont réalisés sur le plateau de *Bouillon de culture*. Parmi toute la série des personnages du roman qui reproduisent le continuum complet du chiac le plus anglicisé au français le plus près du standard, Terry Thibodeau est celui qui incarne le mieux l'aliénation linguistique, même par rapport à ses proches mais surtout par rapport à l'écrivain français en visite sur son bateau, et qui représente bien sûr le détenteur par excellence de la culture et de la langue françaises. Mais le roman fait évoluer ses personnages. Au contact de son amie Carmen et grâce à son emploi de guide touristique, Terry sort de son mutisme, retrouve le goût de la parole et devient presque éloquent : à la demande de l'écrivain français d'abord si intimidant, il arrive à décrire la rivière Petitcodiac en hiver, dans sa langue en apparence si limitée, avec des accents proprement poétiques. Le parcours de la narratrice est aussi celui d'une reconquête : celle qui avait mille misères, à cause de son agoraphobie, à sortir de la ville, songe à la fin du roman à visiter Londres. Ainsi, à partir d'une situation de déterritorialisation de la langue caractéristique des littératures mineures, le roman suggère de manière subtile et nuancée qu'une reterritorialisation de la langue est possible. Le symbole le plus éclatant de cette reterritorialisation de la langue est la francisation dans le roman des noms des rues de la ville de Moncton, qui retrouve son nom français d'origine, Le Coude (alors que la Moncton réelle a eu bien du mal à rebaptiser quelques ruelles de noms français pour la venue du VIII^e Sommet de la francophonie en 1999 !). La reterritorialisation de la langue s'effectue non seulement dans l'évolution de la diégèse, mais aussi dans le fait que la variété acadienne de la langue française n'y est pas traitée comme un objet de folklore ou d'exotisme, mais comme un moyen de communication et un matériau artistique dont on souligne la compatibilité et la parenté avec ses variétés sœurs dans l'actualité du parler contemporain.

C'est dans ce contexte que la fragmentation du roman dans de multiples discours d'apparence hétéroclite prend tout son sens. Ces discours sont l'expression du rêve d'une parole dominante maîtrisant le monde en l'expliquant. Et, paradoxalement, cette tentative de reconstruction d'un monde rassurant et solide déconstruit, dans un premier temps, la structure du roman et éparpille sa trame. Le choc entre variétés dominante et dominée de français, la marginalisation de la variété dominée de la langue provoquent la dispersion du discours romanesque dans une course éperdue vers le sens qui associe naïvement l'astrologie et la science. Mais l'écriture rassemble, dans un deuxième temps, ces éléments éparés par la vertu de l'analogie et du symbole et donne la clé de ce faux éclatement dans un métatexte réflexif qui constitue un degré supérieur de maîtrise du langage. Les passages susceptibles de cette double lecture sont très nombreux et *a priori* aucun sujet n'y échappe, que ce soit les deltas, les diamants ou plus simplement le récit de l'enfance. Je me limiterai à un seul exemple qui rassemble l'exclusion et l'illégitimité, la quête de sens et l'écriture :

Et puis, qu'est-ce que je leur dirais à Bouillon de culture ? Que la mort, ou tout au moins l'inexistence, est inscrite dans nos gènes ? Que tout repose dans la manière, dans l'art de s'y faire ? Que tout est affaire de légitimation ? Légitimité de ce que nous sommes aux yeux du monde et à nos propres yeux. Être et paraître. Par/être, être par. Voir et être vu. Reconnu. Que tout ne repose pas que sur l'arbitraire, l'invisible et l'injuste. Remonter le cours de l'histoire, descendre dans l'inconscient à la recherche de fondements, d'explications, de justifications, d'interprétations de sa propre existence dans les lieux où il n'y a parfois aucune autre manière d'être, d'exister, de voir et d'être vu, reconnu. Et enfin, peut-être que oui, pour toutes ces raisons, écrire (PP, 107).

Il s'agit donc bien d'une déconstruction, c'est-à-dire d'un démembrement qui révèle le processus de la construction et qui substitue à la première construction une seconde plus complexe. À

l'apparence originelle de fragmentation succède l'image finale de réseau caché, de maillage, d'échos souterrains révélés par un travail de décodage, comme l'image du casse-tête – ce casse-tête du *Dénombrement de Bethléem* qu'achète Hans à l'avant-dernière page du roman – émerge du raccord exact de la multitude des pièces.

Dans *Pas pire*, le rapport qui s'institue entre le choc des idiomes et la déconstruction textuelle est d'ordre dialectique : thèse, antithèse, synthèse. On ne peut pas en déduire qu'il sera toujours aussi positif et qu'à la déterritorialisation de la langue succédera l'espoir de sa reterritorialisation. La thèse de Masson semble ici infirmée et la langue de l'écrivaine acadienne se révèle un instrument capable d'organisation et d'unification d'une vision du monde. Mais le choc des idiomes entraîne aussi parfois un effet de dispersion que l'écriture ne cherche pas à résorber. C'est le cas du roman de Babineau, *Gîte*⁵.

Le second roman de Babineau publié en 1998 ressemble beaucoup à son premier, l'élément fantastique excepté. Il n'y a pas ici d'enfant ayant l'aspect d'une bouteille en verre. La langue y est la même que dans *Bloupe* (1993) avec encore ici passablement moins de fantaisie dans la création et la déformation des mots. On y trouve un éventail linguistique beaucoup plus étendu que dans *Pas pire* puisqu'il comprend aussi des phrases totalement en anglais, c'est-à-dire du *code-switching*, et une utilisation beaucoup plus importante du chiac, le *code-mixing* particulier au sud-est du Nouveau-Brunswick. Les traits de la langue orale acadienne, anglicismes et archaïsmes, sont présents partout et de manière constante, même dans les passages attribués au narrateur. C'est là une différence fondamentale avec le roman de Daigle et cela tend à imposer l'idée que le mélange des langues est la langue de communication. Si *Gîte* présente un éventail de variétés de langues plus étendu que *Pas pire*, son narrateur a cependant une palette de styles moins variés. On n'y trouve guère de passages qu'on puisse qualifier de poétiques, de philosophiques ou de scientifiques. Ce

5. Voir Babineau (1998). Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par le sigle *G* suivi du numéro de la page.

début de chapitre, passage non dialogué assumé par le narrateur, donne une idée de la langue et du ton :

Les débuts de la marginalité se font toujours sentir comme étant progressifs. Qui aurait pu penser que cela aurait pu être autrement ? C'est pas qu'y a rien de wrong avec nous autres ou rien de même, mais c'est juste que souvent c'est assez difficile de se faire accroire qu'on est normal. On ne peut pas s'asseoir sur nos sièges et blaster toutes sortes de phrases à la mode. Mais... (G, 41).

D'autres passages sont plus anglicisés :

We're not gonna go down alone. That's for sure ! Il se souvient de la bataille qu'il avait eu [sic] avec les gars de la rue Fryer de Shédiac en avant du Whicky-Whack. Oui, je me suis débrouillé pas mal bien pour un gars de 5'2". Mon poing avait quasiment fessé à terre lorsque j'ai windé up pour donner un coup à ce gros tas de tête-carrée. Euclide, lui, a cassé une quart de Moosehead sur la tête du gros jack. Poulette, lui, s'est fait arrêté [sic] car lorsque les cops ont venu pour breaker ça up, i' s'est battu avec un d'eux. En voilà un vieux racorneux qui ne savait pas et ne sait pas encore quand arrêter (G, 51).

Mais malgré l'anglicisation de la langue, les références littéraires, fort nombreuses, sont avant tout francophones – Molière, Racine, Hugo, Alain Robbe-Grillet, Paul-Marie Lapointe, etc. – mais aussi « étrangères » : Ovide, Margaret Atwood, Octavio Paz, Jorge Luis Borges...

Le sujet du roman est réduit à sa plus simple expression. Henri et Roseline, jeune couple acadien, vont vivre à Toronto où ils passent quelques années puis décident de revenir à Cap-Pelé en Acadie. Le roman raconte de manière tout à fait échevelée leur difficile réadaptation, pris à vivoter entre la recherche d'un travail et une maison en perpétuelle construction, symbole transparent de la recherche de l'identité, du sens, de la reconnaissance. Le récit est

porté par une dérive existentielle et linguistique passant subitement d'un personnage à l'autre, du passé au présent, de la narration à la troisième puis à la première personne, cédant à toutes les tentations d'associations d'idées et de jeux de mots. La dérive est sa seule règle, encore plus que dans le roman précédent où les divers sens du titre revenaient comme un leitmotiv rassemblant les multiples pistes du roman. Le récit intègre néanmoins une veine réflexive dans laquelle le personnage-narrateur Henri se révèle comme l'auteur, forcément velléitaire et désorganisé, de cette épopée familiale rocambolesque. Les nombreuses références aux labyrinthes sont bien sûr une représentation assez juste de la structure de cette narration qui se bute partout à des impasses et n'arrive pas à sortir du dédale ainsi construit. Dans ce roman où l'on est sûr de rien et où l'on n'est guère plus avancé à la fin qu'au début, l'obsession la plus tenace est celle de la langue et de la situation identitaire. Le narrateur n'est pas dupe de ses choix linguistiques : il lit *Le langage* de Edward Sapir et *Languages in Contact* d'Uriel Weinreich et discute à l'occasion avec un linguiste qui étudie les diphtongues dans le parler acadien du sud-est du Nouveau-Brunswick ! Mais il est difficile de dégager une position idéologique sur cette question. Les scènes sont à la fois fragmentées et croquées sur le vif, plus vraies que nature mais tout aussi ambiguës que la vie elle-même, comme cet Acadien qui ne parle plus que l'anglais mais qui fait la leçon à ses compatriotes :

— *I bet there's more Acadians receiving the Times and Transcript than the Acadie Nouvelle. What do you make of that ?*

— *I know it's not very good.*

— *Damn right it's not good. The Acadians should stick together like the Jews do. The only thing they seem to be able to do is to hoist and wave their flag and, and scream : Hail Bloody Mary ! (G, 107).*

Une discussion sur le chiac ne se révèle pas plus concluante :

À côté, à une vingtaine de pieds d’eux, il y a une quinzaine d’hommes qui tiennent une conférence pas trop ardue en chiac à propos du chiac. Il y a Rick, Chuck, Joe et Frank parmi d’autres.

- *Faut parler chiac.*
- *Faut peut-être pas parler chiac.*
- *Tu parles pas le vrai chiac.*
- *Oui, je parle le vrai chiac.*
- *Il parle chiac.*
- *Il parle pas chiac.*
- *Well, elle a parle chiac.*
- *Well I guess qu’a parle chiac (G, 99).*

La langue est donc le sujet central du roman ; elle revient comme une douleur devenue familière, comme une figure obsessionnelle dont le ressassement aboutit à la stagnation. La sortie du labyrinthe n’est pas réalisée et à la fin le narrateur fait un feu au milieu du plancher de sa maison, risquant de tout compromettre.

Mais on ne saurait conclure à l’échec du roman à cause de la stagnation de l’intrigue, sinon il faudrait condamner une bonne partie de la production littéraire moderne. Le roman se tient avant tout par l’écriture, c’est-à-dire le style du romancier, le jeu des mots et l’originalité du regard, entre le détachement vis-à-vis des choses en général et la passion quasi maniaque pour les besoins premiers : boire, manger, faire l’amour. Son héros est un faux-distrait, en apparence absent du monde et complètement démun, mais qui a tout lu, qui observe ce que personne ne voit et qui établit des rapports tout à fait inattendus entre les choses et entre les mots.

Les passages brusques d’un sujet à l’autre, l’errance de la pensée, le mélange de réalisme et d’irréalité donnent à ce roman son allure de gratuité et d’anarchie, non-conformisme littéraire qui s’accorde avec le non-conformisme linguistique. Construction anarchique chez Babineau et hyperconstruction chez Daigle peuvent être vues comme des effets du sentiment d’étrangeté face à la langue, qui est le sort de l’écrivain contemporain, mais qui est ressenti de manière plus aiguë et plus concrète par l’écrivain

acadien. Daigle et Babineau offrent une représentation pertinente de l'Acadie d'aujourd'hui. Celle de Daigle par sa langue et par son organisation est plus lisible et donne plus de prise au décodage. Celle de Babineau, par le régionalisme très accentué de sa langue, pose la question de l'ouverture aux autres francophones et même aux autres Acadiens qui ne sont pas du sud-est et pour qui le chiac sert souvent de repoussoir. Les deux textes posent des questions fondamentales. Comment rester soi-même et être reconnu ? Comment s'affirmer soi-même dans une langue qui n'est pas la sienne ? Comment exprimer le désir de sortir de sa marginalité dans une langue marginale ?

Si l'Acadie jouit d'une grande diversité de langages, sa littérature ne saurait être unidimensionnelle et comme toujours, c'est le temps qui s'occupera de faire le tri et montrera quelle stratégie textuelle est la plus féconde. En attendant, on peut constater que le fait d'hésiter entre plusieurs variétés de langues ou même de parler deux langues à la fois n'enlève pas le goût de faire de la littérature, mais que cela produit parfois des textes assez étonnants.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BABINEAU, Jean (1993), *Bloupe*, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- BABINEAU, Jean (1998), *Gîte*, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- CHIASSON, Herménégilde (2000), *Brunante*, Montréal, XYZ Éditeur.
- DAIGLE, France (1998), *Pas pire*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- GAUVIN, Lise (1993), « Poétiques de la langue et stratégies textuelles », dans Claude DUCHET et Stéphane VACHON (dir.), *La recherche littéraire : objets et méthodes*, Montréal, XYZ Éditeur, p. 333-341.
- GAUVIN, Lise (2000), *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal.
- MASSON, Alain (1994), *Lectures acadiennes : articles et comptes rendus sur la littérature acadienne depuis 1972*, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- MASSON, Alain (1997), « Une idée de la littérature acadienne », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 30, n° 1, p. 125-132.
- RAINVILLE, Simone (1995), *Madeleine ou la rivière au printemps*, Moncton, Éditions d'Acadie.

LA TRADUCTION QUI TOURNE MAL : LE TEXTE HYBRIDE

Sherry Simon

Université Concordia (Montréal)

Cette étude tournera autour de la traduction, comme on tourne autour du pot, sans aborder carrément le sujet, sans entrer dans le vif de cette pratique, si on entend par traduction le passage efficace d'un produit culturel d'un rivage linguistique à un autre – la livraison d'un produit prêt-à-consommer par un nouveau public. C'est plutôt des tours mêmes de la traduction qu'il sera question, là où la traduction joue des tours, pour mettre en lumière le caractère changeant des rapports interculturels.

Je traiterai de certaines pratiques déviantes de la traduction dans le contexte canadien, pratiques qui créent des zones d'hybridation littéraires et culturelles – et je proposerai une étude du recueil de poésie à quatre mains intitulé *Transfiguration*, de Jacques Brault et Edward Dickinson Blodgett (1999), ainsi que d'un recueil de poésie d'Agnès Whitfield, *Ô cher Émile, je t'aime* (1993). Résultats de dynamiques culturelles propres à l'histoire canadienne, ces pratiques n'en participent pas moins de la pulsion généralisée à l'hybridité caractéristique de notre époque : pulsion qui met à l'épreuve l'idée même de la traduction, celle d'une pratique de répartition qui gère équitablement la différence, qui se porte garante des frontières, des rives bien séparées par des ponts, des cultures bien identifiées par leurs langues, des identités nationales protégées dans leur unicité.

Ces traductions déviantes – qui ne vont pas droit au but, qui mélangent les genres – seraient-elles des perversions ? Des traductions mal tournées qui éloignent la traduction de son but véritable ? Des textes tournés, mais dans le mauvais sens ? Depuis les premières désignations latines, la traduction est affaire de « tourner » : il y aura d'abord le *vertere* latin (qui donne *version*) et plus tard le *turner* du moyen français. Traduire veut dire changer la direction du texte, le ré-orienter, lui donner une nouvelle perspective et une nouvelle aire culturelle. Faire voyager le texte en le tournant de l'est vers l'ouest, par exemple, mais aussi le tourner du haut vers le bas, comme on le faisait pour des textes des auteurs classiques, les faisant passer des langues antiques vers les nouveaux vernaculaires. Par la traduction, le texte doit changer de sens mais pas de signification. Il doit basculer, mais ne cesser, de manière paradoxale, de rester lui-même. C'est que le texte est *versatile*, il aime la diversité, il se plaît dans le jeu des différences, de l'instabilité.

Pervertir la traduction, c'est tourner en sa faveur une forte tradition occidentale, qui voit dans toute traduction le potentiel de la perversion. La traduction éloigne le texte de son identité réelle, le détourne de sa nature authentique. Durant le processus de traduction, il se passerait des choses mystérieuses et inavouées, et qui feraient que le sens nous échappe sous ses allures de code nouveau. On a du mal à contrôler les normes. Comment être certain qu'il n'y a pas eu mauvaise foi, intervention de faussaires ? Des soupçons pèsent sur le traducteur, la traductrice. C'est la légendaire méfiance envers ceux et celles qui font bouger un texte que l'on voudrait stable. Le personnage de Hermes Marana dans le roman *Si par une nuit d'hiver, un voyageur* d'Italo Calvino ([1979] 1992) est une représentation parfaite de ce démon de la perversité qui hante la conscience littéraire européenne.

Si perversion – et subversion – font déjà partie d'un vocabulaire traitant des pouvoirs ambigus de la traduction, beaucoup plus rares sont ceux qui suivent les tours de la traduction du côté de la conversion. Pourtant, la traduction a parfois pour fonction de donner une identité nouvelle au texte original et de lui conférer un supplément d'authenticité. La conversion religieuse, comme la

traduction, offre la promesse d'une identité améliorée. Certaines traductions, comme la conversion, se présentent comme une transformation radicale qui cherche à effacer l'acte de passage, à faire oublier l'existence antérieure.

Mais la conversion est-elle forcément prise dans un vocabulaire de la rédemption ? Dans un livre important, *Outside the Fold*, Gauri Viswanathan (1998) étudie la conversion comme un acte de négociation jamais terminé, un choix où peuvent s'exercer des fonctions d'analyse cognitive, de créativité synchrétique, des stratégies politiques et sociales. Aux visions rédemptives de la conversion (qui interprètent le passage de la conversion comme un acte absolu, passage du mensonge à la vérité, d'un état inférieur à un état supérieur), elle oppose l'aspect transactionnel, celui d'une expérience « qui relie deux mondes, deux cultures et deux religions, de manière à révéler l'imbrication de ces réalités et à jeter sur chaque élément la lumière de l'étrangeté. Conçue ainsi, la conversion est surtout un acte interprétatif, l'indice de conflits matériels et sociaux » (je traduis)¹. « Conçue dans ces termes relationnels, la conversion n'est pas la renonciation à un aspect de soi [...], mais un mode de négociation intersubjectif, transitionnel, et transactionnel entre des visions du monde autrement irréconciliables »².

Serait évidemment exclue de cette optique toute conversion imposée dans la violence, comme celle qui a été opérée par l'Inquisition en Espagne au xv^e siècle. Le champ d'analyse de Viswanathan est l'histoire croisée de l'Inde et de l'Angleterre aux xix^e et xx^e siècles. Viswanathan se penche sur le cas de célèbres convertis comme la penseuse et travailleuse sociale Ramabai qui se convertit

1. « [An experience] which meshes two worlds, two cultures, and two religions, only to unravel their various strands and cast upon each strand the estranged light of unfamiliarity. Viewed thus, conversion is primarily an interpretive act, an index of material and social conflicts » (Viswanathan, 1998 : 4).

2. « Conceived in these relational terms, conversion is defined not as a renunciation of an aspect of oneself [...] but as an intersubjective, transitional, and transactional mode of negotiation between two otherwise irreconcilable world-views » (Viswanathan, 1998 : 176).

au christianisme tout en imposant ses propres conditions sur le plan du dogme, comme Ambedkar, le père de la constitution indienne, un « intouchable » qui se convertit au bouddhisme ; elle montre de quelle façon leurs conversions ont agi sur la réalité intellectuelle et sociale de l'Inde.

Le travail de Viswanathan a l'immense intérêt de resituer ce phénomène religieux dans le domaine social et intellectuel, et de proposer une réévaluation radicale de la signification de la conversion. Ce faisant, elle montre que le « tourner vers » de la conversion n'est pas absolu et achevé. À la façon de Viswanathan, qui préfère voir dans la conversion une activité inachevée, faisant état d'une double affiliation, d'une tension jamais résolue entre deux états d'être et deux états de société, je voudrais envisager la traduction comme une transaction flirtant à la fois avec la perversion et la conversion. Plutôt que de considérer la traduction comme un passage assuré vers une nouvelle demeure où prédomine le souci de l'équivalence, je préfère examiner les déviations de la trajectoire traductionnelle. Ces pratiques déviantes de la traduction n'ont pas pour fonction de « rendre » un produit culturel équivalent à un autre mais d'effectuer un processus d'infection, de circulation, de juxtaposition, de pulsation. Elles ne visent pas à échanger ou à transmettre un produit culturel mais plutôt à exploiter l'espace ambigu entre traduction et écriture, espace où se conjuguent reproduction et production, échange et création, contact et incorporation. Faisant état de mouvements et de mutations historiques – les forces qui dirigent les mouvements de dé- ou d'hyper-différenciation –, elles mettent à l'épreuve les systèmes de classification et les présupposés identitaires.

*
* * *

Le contexte canadien est riche de contacts de langue. Le dialogue traductionnel est mené sur le fond d'une histoire commune, d'un rapport à la fois distant et intime entre partenaires de longue date. Le petit livre intitulé *Transfiguration*, écrit à quatre mains,

celles de Brault et de Blodgett, fait doucement irruption dans cette histoire en 1998. On s'étonne de le voir figurer parmi les ouvrages primés par le Gouverneur général. Pourquoi cette surprise ? C'est que le prix est accordé à l'un des deux auteurs, Brault, qui reçoit le prix dans la catégorie « traduction ».

La surprise n'est aucunement reliée à la qualité de l'ouvrage. On connaît l'œuvre imposante de poète, d'essayiste et de traducteur de Brault, et en particulier son magnifique recueil *Poèmes des quatre côtés*, publié en 1975, qui mélange traductions, dessins et réflexions en prose sur le processus et la finalité de la traduction. Cet ouvrage a fait date dans la littérature québécoise ; dans le paysage littéraire des années 1970, il détonnait par son ouverture à la problématique de la traduction et par son regard sensible sur les conséquences politiques et esthétiques du rapport à l'autre. Dans ce livre, Brault s'inspire de Maurice Blanchot, de Jacques Roubaud, d'Henri Meschonnic, pour parler du désir de traduire tout en conjurant les démons du passé québécois, qui voient dans la traduction un acte d'inféodation à des cultures menaçantes par leur pouvoir. Mélange d'hommage et d'appropriation, *Poèmes des quatre côtés* jongle déjà avec la perversion, dans la mesure où Brault ampute les poèmes de leurs titres, les coupe de leurs sources (mentionnées seulement en fin de volume), les enveloppe de son commentaire et les dispose selon les points cardinaux de son propre projet poétique. Pour Brault, le chemin vers l'autre passe par des considérations politiques autant qu'esthétiques.

La source de l'étonnement, pour ce qui est du prix, vient plutôt du fait que Brault est nommé traducteur pour un ouvrage qui, cette fois-ci, est signé – au départ – de deux noms, le sien et celui de Blodgett, également poète et essayiste éminent au Canada anglais. De quoi s'agit-il ? Le livre s'intitule *Transfiguration* et il s'agit d'un « renga », « poèmes dialoguants ou poème à deux voix », basé sur le procédé suivant : Blodgett écrit un poème en anglais, Brault le traduit en français ; ce poème traduit, devenu français, sera l'impulsion qui donnera un nouveau poème en français, qui sera traduit par Blodgett, qui ensuite écrira un nouveau poème, et ainsi de suite.

Oui, il est clair qu'il y a de la traduction dans ces pages. Mais la nature de la traduction est plutôt complexe. Comment nommer l'auteur du poème à traduire, dans la mesure où chaque « original » est déjà en quelque sorte le produit de la traduction ? Traduction et écriture se mêlent ici, abolissant la frontière entre les deux pratiques. En traduisant le poème écrit par l'autre, on se traduit également. Ainsi se réalise ce qui, d'après Brault, serait l'essence à la fois de la poésie et de la traduction : reconnaître la voix de l'autre en soi-même.

Si, dans *Poèmes des quatre côtés*, Brault accordait à la traduction un certain caractère de confrontation permettant d'exprimer l'agressivité, mais aussi la fascination, qu'un Québécois pouvait ressentir à l'égard du pouvoir de la langue anglaise, les accents sociopolitiques sont absents du présent exercice, où il est beaucoup plus question d'amitié, d'un trajet sans itinéraire précis qui s'est déroulé selon le rythme des saisons, dans la reconnaissance des différences. La traduction est ainsi une médiation, un lien qui unit et qui sépare en même temps, créant de nouveaux moyens de communication tout en rappelant les distances qui les rendent nécessaires au départ. Ainsi s'affirme la contradiction qui active toute traduction, la pulsation du même et du différent, « l'étrange familiarité », dit Brault, qui interdit toute propriété du langage. Il s'agit, dit Blodgett, d'un poème « inventé pour danseurs unijambistes », qui doivent dépendre chacun de l'autre pour compléter la figure (voir à ce sujet la préface).

Malgré l'insistance de chacun sur les différences qui activent leur amitié, le volume est remarquable par son unité de ton. Malgré la distance entre l'Alberta de Blodgett et le Québec de Brault, se dessine un même paysage de saisons, où oiseaux et ciel se répondent. Les poèmes respirent aux mêmes endroits, prenant leur souffle, semble-t-il, dans une source unique d'inspiration. À peine remarque-t-on le goût de Blodgett pour les termes musicaux, celui de Brault pour les noms marqués par une certaine aspérité du langage. La traduction ne renvoie pas ici au choc de la diversité, mais plutôt à la rencontre du semblable. Le paysage du marais passe par le filtre du langage comme il passe de l'été à l'hiver et

enfin de nouveau à l'été, de la brûlante sécheresse aux gelées et enfin au retour des abeilles.

La traduction ne « rend » pas le poème, mais lui ajoute des possibilités d'expression. Dans l'exemple suivant, la traduction anglaise de Blodgett « révèle » un aspect du poème français qui était caché sous sa langue. Le vent chantera « une note bleue », « a blue note » :

au déclin de l'été parfois
le chant de la tourterelle triste
s'égrène plus longuement

plus vaste est le bleu
du vent où s'éclipsent
les voix d'on ne sait quoi

sometimes at the close of summer
the dove's sad song
falls even longer away

the blue-note of
the wind is larger where voices
never heard fade out (Blodgett et Brault, 1998 : 29).

« Le bleu du vent » devient « blue note », évoquant l'univers du jazz, une musique inconnue du poème de Brault, et qui pourtant lui donne une nouvelle dimension, des voix palpables.

Notons que dans ce recueil, comme dans *Poèmes des quatre côtés*, des dessins de Brault viennent ajouter au trope de la « transfiguration » une dimension supplémentaire, celle du trait calligraphique, qui, sous la main de Brault, transforme des lettres en oiseaux. Mouvement-migration d'une forme à l'autre, d'un paysage et d'une saison à l'autre. Tout le volume se donne donc sous le signe du mouvement et de la traversée.

Ce volume me semble illustrer le désir de certains écrivains-traducteurs d'exploiter le potentiel perturbateur de la traduction, de mélanger les genres et les identités, afin de créer des textes inclassables. Ces textes brouillent les cartes de la classification

linguistique et nationale. Le travail de Blodgett et Brault serait donc à ranger du côté de la perversion traductionnelle dans la mesure où ils proposent une déviation par rapport à « l'acte normal », tout en procurant un certain plaisir. Le deuxième exemple que je voudrais proposer, celui du recueil de poésie d'Agnès Whitfield, *Ô cher Émile, je t'aime*, publié en 1993, propose une autre variante sur le thème de la traduction déviante. Mais cette forme déviante serait à classer plutôt du côté de la conversion.

Le titre au complet du recueil se lit *Ô cher Émile, je t'aime, ou l'heureuse mort d'une Gorgone anglaise racontée par sa fille, traduction sans original par Agnès Whitfield*. Traduction sans original ? Que signifie ce libellé ? Dans sa longue lamentation, Whitfield (qui est aussi traductrice) évoque la traduction comme une source de difficulté. « La traduction coûte trop cher » (p. 11), écrit-elle, confondant volontairement ici les coûts politiques, institutionnels et personnels de la traduction dans un pays divisé culturellement. Quel prix la traductrice doit-elle payer ? « Dans un cas comme dans l'autre », elle « reste l'étrangère » (p. 11). Ainsi « anglo » rime-t-il avec « sanglot » (p. 17). « Ça sent la traduction, mais je n'ai pas d'original » (p. 65). Les poèmes parlent de la traduction, tout en étant un prolongement de l'acte de traduire.

Dans un essai, Whitfield (2000) raconte sa double identité de francophone et d'anglophone, et le malaise que cette double identité lui a causé. Son choix de passer à l'autre langue, de choisir une nouvelle identité – francophone – correspond à une tentative de résoudre ce malaise. La voix traduisante se transforme, abandonne sa fonction de médiation. Elle s'établit du côté de l'écriture. La traduction, dit Whitfield, a fait naître sa voix de l'écrivaine. La traduction l'a amenée à l'écriture, mais au nom d'une personne qui écrit dans l'autre langue. « C'est en traduisant *de* l'autre langue *vers* l'anglais, en faisant surgir l'autre dans ma première langue que j'ai appris à écrire, à m'écrire, d'abord en français [...] », dit-elle (Whitfield, 2000 : 124). Par la suite, elle est parvenue à écrire dans les deux langues. Ce premier geste, cependant, celui de passer de l'autre côté, d'abandonner la tâche de la traductrice et d'écrire

carrément en français, ressemble fort à un acte de conversion. Il est question d'abandonner le soi anglophone, de délaisser une identité qui gêne. En même temps, l'énoncé générique du titre, « Traduction sans original », rappelle la persistance de la langue délaissée, de l'identité abandonnée. Il y a toujours traduction, même si l'écriture se fait directement en français. Les traces de l'ancienne existence s'imposent. Seulement, il faut lire entre les lignes pour les saisir.

Chez Whitfield, comme chez Blodgett et Brault dans *Transfiguration*, écriture et traduction se mélangent et se confondent. Traduction sans original : ne pourrait-on pas appliquer cette même étiquette à *Transfiguration*, dans la mesure où il n'existe aucun texte original avant que la traduction ne contribue à sa naissance ?

Le renga de Brault et Blodgett, la traduction sans original de Whitfield : autant de « dispositifs » qui introduisent dans le texte des indices de mouvement et de multiplicité et qui font entrer la traduction au cœur de l'œuvre. Ces exemples, je les offre comme symptômes de ce que je perçois comme une transformation du mandat de la traduction au Canada. Alors que le traducteur et la traductrice dans les années 1970 et 1980 insistaient surtout sur leurs fonctions de médiation et de transmission, se constituant en messagers livrant les dernières nouvelles – en l'occurrence, du Québec vers le Canada anglais –, il semblerait que la traduction, parfois déviante, soit pour certains auteurs le moyen de rechercher d'autres fins : d'exprimer une affiliation fragmentée, de construire une culture hybride. La romancière Gail Scott, par exemple, insiste dans ses essais sur sa sensibilité toute francophone, surtout dans l'attention accordée à la syntaxe et à la forme, sensibilité qui informe son écriture en anglais. Robert Mazjels et Erin Mouré, deux autres écrivains montréalais, insisteront également sur les tensions linguistiques qui alimentent leur travail de création (Moyes, 1999). De surcroît, tous trois sont traducteurs, et ces différentes pratiques constituent un continuum, une expression multiforme de leurs projets esthétiques. On constate un élargissement du mandat et de la fonction de l'échange linguistique. L'intention n'est pas uniquement d'envoyer le texte traduit au loin, mais de conserver cette

même impulsion traduisante jusque dans le travail de l'écriture, d'en faire des pratiques de traduction déviante. La traduction se révèle ainsi une dynamique centrale dans la constitution de l'espace littéraire. C'est sans doute aux moments de grandes mutations culturelles que le pouvoir de la traduction se trouve ainsi révélé, celle-ci nous montrant que l'hybride est le lieu de rencontres instables, mouvantes, un événement plutôt qu'une synthèse, un espace de dissonances dont le devenir est imprévisible.

C'est dans le paradoxe de cette imprévisibilité qu'il faut sans doute penser la traduction aujourd'hui : entre les plaisirs de la perversion et les dangers de la conversion.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BLODGETT, Edward Dickinson, et Jacques BRAULT (1998), *Transfiguration*, Saint-Lambert/Toronto, Éditions du Noroît/Buschek Books.
- BRAULT, Jacques (1975), *Poèmes des quatre côtés*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- CALVINO, Italo ([1979] 1992), *Si par une nuit d'hiver, un voyageur*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- MOYES, Lianne (1999), « Écrire en anglais au Québec : un devenir minoritaire », *Québec Studies*, n° 26 (automne-hiver), p. 3-5.
- SIMON, Sherry (2000), « Pratiques déviantes de la traduction », *Francophonies d'Amérique*, n° 10, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 159-166.
- VISWANATHAN, Gauri (1998), *Outside the Fold*, Oxford, Oxford University Press.
- WHITFIELD, Agnès (1993), *Ô cher Émile, je t'aime, ou l'heureuse mort d'une Gorgone anglaise racontée par sa fille, traduction sans original par Agnès Whitfield*, Hearst, Le Nordir.
- WHITFIELD, Agnès (2000), « Douleur et désir, altérité et traduction : réflexions d'une "autre" d'ici », *Francophonies d'Amérique*, n° 10, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 115-125.

III

ALTERNANCE DES LANGUES ET BILINGUISME LITTÉRAIRE

BILINGUISME,
INTERTEXTUALITÉ ET RÉCIT IDENTITAIRE :
DU LISIBLE DANS LE TEXTE FRANCOPHONE

Michel Beniamino

Université de Limoges

LIRE UNE ANTÉ-LANGUE ?

La question de l'écriture diglotte relève peut-être d'abord d'un choix de stratégie dans le champ littéraire, stratégie prétendant écrire pour l'un (le public occidental ou francophone) tout en réservant à l'autre (au lecteur natif ou national) une connivence linguistico-culturelle par le biais d'une sorte d'anté-langue à vocation quasiment cryptique. Pour donner quelques exemples bien connus, ce serait le rôle du malinké d'Ahmadou Kourouma ou du créole antillais de Raphaël Confiant, toutes langues qui seraient écrites dans ou sous le texte français par ces écrivains.

Mais le témoignage particulier d'un (ou de quelques) écrivain(s) sur le rôle particulier – et légitime dans leur perspective – qu'il(s) attache(nt) à l'emploi de leur « langue maternelle » ou, à l'inverse, du français, ne doit pas faire oublier qu'ils utilisent une notion certes (sur)chargée d'affectivité mais abandonnée depuis longtemps par la linguistique et que leurs déclarations à ce sujet peuvent être, pour le moins, soupçonnées d'entretenir, parfois avec complaisance, l'idée d'un anté-texte écrit en leur « langue maternelle » dont le texte en français ne serait qu'une traduction plus ou moins adroite. Leurs déclarations sur ce point sont parfois

pour le moins confuses, comme celle d'Anthony Phelps qui, parlant du français, affirmait : « Il m'est déjà assez difficile de m'exprimer et de créer valablement dans une langue d'emprunt, *bien que l'ayant sucée à la mamelle...* » (Phelps, 1983 : 17 – je souligne). Sauf à se limiter explicitement à la vision particulière de ces écrivains et à ce que cela peut enseigner sur leurs œuvres, cela n'aide guère à résoudre les problèmes épistémologiques de l'analyse des littératures francophones, sauf bien sûr lorsqu'elles vont dans le sens souhaité par le chercheur... Encore que les hésitations de Confiant entre la « bicyclette créole » et la « limousine française »¹ soient peut-être une histoire à rebondissements... Quoi qu'il en soit, cette anté-langue transparaîtrait à travers des marqueurs d'étrangeté textuelle qui émaillent le texte francophone ; l'ensemble de ces marqueurs formerait système et indexerait une culture provisoirement dominée.

Cette thèse recueille beaucoup d'opinions favorables chez les écrivains soumis à des problèmes de représentation de leur identité. Ainsi, Confiant soutient-il qu'il écrit « un français habité par les mots et surtout l'imaginaire créole » qui l'aide « à donner au lecteur l'illusion de lire du créole »². Et les déclarations des écrivains sont le plus souvent enregistrées, faute d'être effectivement analysées, par certains qui se demandent si « la langue maternelle, avec son prestige affectif, ne joue pas toujours, en profondeur, le rôle d'une "sous-langue" qui structure le français » (Combe, 1995 : 133).

Trois remarques peuvent être faites sur ce point. D'une part, du point de vue méthodologique, de telles analyses ne distinguent pas clairement entre « indicateur », c'est-à-dire la série ouverte des « traits de différenciation que révèle une analyse substantialiste et

1. Voir l'interview paru dans *Le Monde* du 6 novembre 1992.

2. Et, ajoute Confiant : « Aucun compliment ne me touche davantage que lorsqu'un lecteur me déclare avoir eu la curieuse impression d'avoir lu du créole à travers mes livres en français » (1994 : 179). Tout le problème est que cette « illusion » repose sur une ambiguïté : Confiant a commencé à écrire en français lorsqu'il s'est lassé de voir que ses romans en créole n'avaient guère de lecteurs...

contrastive des faits », et « marqueur », c'est-à-dire les « traits reconnus et retenus par les usagers comme symboles de l'altérité » (Bromberger, cité dans Bonniol, 1992 : 28). D'autre part, l'anté-langue qui hanterait le texte en français est en fait une mythologie qui tend à *imposer* l'idée que le français utilisé dans cette littérature serait une sorte de produit dérivé d'une langue mère³ ; en quelque sorte la « pensée » indigène précéderait l'expression en français. Alors, ce qui est au premier plan, c'est une « pensée » spécifique qui peut, outre son irréductible spécificité, affirmer sa fidélité aux traditions locales par une sorte d'imprégnation quasi substantielle mais jamais véritablement démontrée. De fait, il paraît beaucoup plus réaliste de noter que, par exemple, dans les entreprises de particularisation du français, les linguistes, et principalement les lexicographes, ont joué un rôle important. Par exemple, les travaux de l'*Inventaire du Français d'Afrique* (IFA) ont dans une large mesure « légitimé » un certain nombre de particularités lexicales⁴. L'écrivain se trouve alors dans une position quelque peu ambiguë car, qu'il approuve une telle entreprise comme Kourouma⁵ – qui vient d'ailleurs d'obtenir le Renaudot avec un roman faisant explicitement référence au dictionnaire de l'IFA – ou qu'il la critique comme Olympe Bhêly-Quenum (Vignondé et Magnier, 1995), par exemple, il n'empêche que son œuvre littéraire participe à la diffusion d'africanismes qui sont toujours, en fin de compte, légitimés par l'écrit et par l'institution littéraire française.

Enfin, comme le note Jean-Claude Blachère, si la particularisation de l'écriture se limite à ces « marqueurs », elle pose alors le problème du pastiche : « Si l'affirmation de sa négritude se réduit à une question de mots, n'importe quel polyglotte tant soi peu attentif sait écrire un roman wolof ou kongo. Le problème du pastiche, à la frontière de la supercherie littéraire, doit être évoqué ici »⁶.

3. Voir Blachère (1993 : 178).

4. Voir Blachère (1993 : 116, 128). Voir aussi IFA (1983).

5. Voir Blachère (1993 : 129). C'est aussi la position défendue par Léopold Sédar Senghor (cité dans Blachère, 1993 : 145).

6. Il ajoute qu'il « importe toutefois de bien marquer ses enjeux et ses limites : le pastiche ne remet en cause ni l'existence ni la valeur de la

L'appel aux ressources de la « négrofication », qui « commence par la reconnaissance de sa propre langue » (Blachère, 1993 : 122), qui entend être une réponse puisqu'elle « prétend se distinguer de la simple ornementation exotique et de la recherche de la couleur locale moins par les moyens qu'elle utilise que par l'idéologie qui l'anime », consiste en « l'utilisation, dans le français littéraire, d'un ensemble de procédés stylistiques présentés comme spécifiquement négro-africains, visant à conférer à l'œuvre un cachet d'authenticité, à traduire l'être-nègre et à contester l'hégémonie du français de France » (p. 116). Ce mythe est très vivace et s'exprime aussi dans le cas d'autres littératures europaques d'Afrique, où certains pensent que l'anglais, au même titre que le français, est « tout à fait inapte à exprimer une sensibilité, une spiritualité africaines dans ce qu'elles peuvent avoir de spécifique » (Sévry, 1986 : 18). Mais bien évidemment, c'est le cliché bien connu du lien consubstantiel entre un hypothétique « être nègre » et le rythme, cliché popularisé par Senghor qui prétend fournir le meilleur marqueur de négrofication du texte⁷.

Cependant, la question du pastiche posée par Blachère relève d'une série de problèmes assez différents. On notera ici quelques exemples, comme celui du roman de Confiant *Chimères d'En-Ville* (1997) qui est la traduction du roman en créole *Bitako-a* publié par le Groupe d'études et de recherches en espace créolophone (GEREC) en 1985. Il est traduit par un certain Jean-Pierre Arsaye – assurément excellent polyglotte – qui écrit *exactement* la même langue que Confiant dans ses romans en français. Apparaît ici une stratégie littéraire assez retorse qui s'appuie sur la figure du traduc-

littérature négro-africaine. Il ne détruit pas son identité : il oblige à la chercher ailleurs que dans le lexique » (Blachère, 1993 : 155).

7. Ces procédés ont d'ailleurs été repérés il y a longtemps et analysés, y compris dans une perspective coloniale. Ainsi Gérard Tougas repérait-il dans l'œuvre de René Maran trois procédés qui étaient « le néologisme, l'archaïsme et la prose onomatopéisée, laquelle par *une transfusion de sang primitif* – ou nouveau – fait remonter la langue à un *stade préintellectualiste* » (1973 ; 124 – je souligne).

teur – *traducteur inutile* en l'espèce – visant à souligner artificiellement une différence entre deux versions d'un même texte, un peu comme les différents dictionnaires du créole (aux Antilles et à la Réunion) ont voulu fabriquer une différence essentielle entre créole et français qui n'a jamais existé que dans l'imaginaire des militants créolistes.

Mais, dans un même registre, la possibilité d'*assigner* un écrivain à une culture (ethnique, nationale ou sexuée, etc.) se heurte à de nombreuses difficultés que nous illustrerons par deux exemples. Un premier – qui se passe de commentaires – est pris dans un entrefilet paru dans *Le Monde des livres* du 21 mars 1997 :

AUSTRALIE : une aborigène nommée Wanda
Wanda Koolmatrie est une jeune femme aborigène qui a obtenu un prix littéraire important en Australie, le Dobbie Award, pour son autobiographie My Own Sweet Time (« À mon rythme »). Du moins, c'est ce que tout le monde croyait avant qu'elle ne dévoile sa véritable identité et ne devienne Léon Carmen, un homme blanc de quarante-sept ans, qui a trouvé ce moyen pour se faire publier car selon lui les éditeurs préféreraient les écrivains immigrés ou aborigènes. Il ne reste plus à ceux-ci qu'à lui donner tort en publiant son deuxième roman : Door to Door (« Porte à porte »).

Le dernier exemple est celui d'un prix littéraire qui a été attribué en novembre 1998 à la Réunion à un professeur de lettres, Claire Miara, pour un concours sur le thème « Marronnage et liberté », dans le cadre de la commémoration du 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage. Les envois étaient anonymes et le jury composé exclusivement de natifs de la Réunion. La presse rapporte ceci :

Pour Délit de souvnans [écrit en français et en créole], Claire Miara s'est énormément documentée : « je me suis plongée dans l'Encyclopédie de la Réunion et dans plusieurs dictionnaires de créole [il en existe deux] ». Le

*défi était d'importance pour cette métropolitaine installée dans l'île depuis seulement 4 ans*⁸.

Certes, les visages des auteurs franco-créoles nous sont connus. Confiant existe, mais en conclusion de cette partie de l'analyse quelques indices laissent à penser que la question de la créolité⁹ dans le texte littéraire se pose à différents niveaux. On peut certes dénoncer une littérature de procédés. On peut aussi, comme Robert Fournier, entamer un « déchouage » de la créolité en mettant en avant son inconsistance théorique et ses silences idéologico-politiques¹⁰. Mais le plus inquiétant réside sans doute dans le fait que l'écriture « franco-créole » est loin d'éclaircir la question de la créolité alors qu'elle prétend être, pour reprendre l'analyse de Jean-Claude Marimoutou, l'expression « adéquate » d'un « être au monde qui se veut collectif » (1997 : 13), dans une démarche peu différente donc de celle de Senghor.

Il y aurait donc une texture moderne du texte littéraire qui relèverait d'un bricolage – au sens qu'en donne Claude Lévi-Strauss –, texture qui est aujourd'hui gage de succès littéraire et d'installation (durable ?) dans le champ littéraire français. Mais, pour en rester au domaine créolophone, faut-il ici remarquer que les écrivains de la Créolité, même s'ils le contestent au nom d'intérêts trop évidents, sont les héritiers d'une tradition littéraire française qui remonte au XVIII^e siècle avec le poète guadeloupéen Nicolas-Germain Léonard¹¹ ? Sont-ils vraiment, malgré leurs prétentions, des écrivains francophones ou bien des écrivains français ?

8. *Quotidien de la Réunion*, 14 novembre 1998.

9. Dans ce texte, « Créolité » avec une majuscule renvoie au mouvement littéraire martiniquais ; « créolité » se réfère aux espaces créoles où existent des langues créoles à base française.

10. Voir en particulier sa critique du silence des tenants de la Créolité vis-à-vis de la dérive meurtrière du duvaliérisme en Haïti (Fournier, 1995 : 149-171).

11. Guy Hazaël-Massieux remarque par exemple, à propos d'un roman de Confiant, qu'il contient « toutes les scènes à faire et qu'un Antillais cultivé, héritier de toute la littérature qui avec Zobel ou Chamberland a

Il faut peut-être aujourd'hui, après une phase où cette écriture a séduit la recherche universitaire, aller au delà des mythes dont celle-ci s'est volontiers entourée. Serait-elle remarquable parce qu'elle écrit (en profondeur ? dans une profondeur qui relève du génie de la langue x ?) autre chose que ce qu'elle paraît écrire (en superficie ? dans la langue y) ? Les véritables questions sont peut-être ailleurs.

Au delà des procédés, je me demanderai ici si la question du bilinguisme littéraire ne relève pas d'autres problèmes plus essentiels que tendent à obscurcir certains effets faciles, mais à la mode. En particulier, on s'intéressera aux difficultés de l'écriture d'une identité fragmentée, située entre des sources culturelles diverses, entre oralité et écriture – ou peut-être d'ailleurs là où elles se rencontrent, pour contribuer à la construction d'un métarécit identitaire¹² qui puisse former consensus dans le groupe social.

LIRE UN TEXTE HYBRIDE ?

Le corpus sur lequel je vais travailler est constitué par un recueil de textes de l'écrivain réunionnais Boris Gamaleya, recueil intitulé *La mer et la mémoire et Les langues du magma* et qui est paru en mai 1978.

Le recueil est intéressant de différents points de vue. Parmi les textes de Gamaleya, il est peu lu puisque, tandis que d'autres recueils comme *Vali pour une reine morte* ([1973] 1986) ou *Le volcan à l'envers* ([1983] 1999) étaient réédités et commentés, ce

décrit nos sociétés, ne pouvait manquer de traiter ; Confiant a du métier, il traite et il traite bien ce qu'il y a à traiter, on dirait une série de morceaux d'anthologie » (1978 : 154).

12. Ce concept est repris de Gilles Bibeau (1996 : 325) qui, au terme d'une analyse de différents romans québécois, conclut ainsi son analyse : « Ces quatre romans forment ensemble une espèce de métarécit, un long intertexte composé de pièces plus ou moins bien ajustées les unes aux autres... Il faudrait lire ce métarécit comme une narration qui rassemble bien d'autres récits populaires, qui recueille les murmures du peuple, les rumeurs publiques et qui fait vivre la mémoire sociale dans des fictions qui l'actualisent. »

recueil ne l'a jamais été. Mais il est aussi un « terrain d'expérimentation » idéal pour mon propos car, si je définis ici provisoirement et très grossièrement l'intertextualité comme le fait, pour un texte, de faire référence à d'autres textes – je parlerai d'intertextualité restreinte –, Gamaleya représente peut-être un cas limite de la créolité par la multiplicité des textes et des langues convoqués dans son propre texte (en particulier du fait de son ascendance russe¹³). Outre toutes les références à l'Océan Indien – qui constituent une sorte de culture indianocéanique commune (aux écrivains du moins)¹⁴ –, l'auteur évoque tous les grands livres sacrés y compris les mythologies japonaises ; mais aussi, dans le désordre, Nietzsche, Dante, Dostoïevski, Hegel, Lessing, Rilke, Diderot, Valéry, Pascal, Bachelard, Perse et Spinoza¹⁵.

Comment donner un sens au foisonnement infini des références textuelles ? Comment tracer des limites sans en passer par une redéfinition de l'intertextualité qui soit efficace pour ce texte et la catégorie de textes que j'étudie ? J'ai pensé alors – tout naturellement dirais-je – à relire Mikhaïl Bakhtine. Il m'a semblé que les références constantes de Bakhtine à la conscience linguistique et au plurilinguisme du texte littéraire pouvaient aider à la définition de ma méthodologie.

Or, j'ai rencontré quelques difficultés de ce point de vue, dans la mesure où le travail de Bakhtine n'échappe pas à ce dont je fais la remarque avec insistance depuis quelque temps : les effets de corpus sur la fondation des théories littéraires. Toute théorie du texte littéraire qui ne s'affronte pas au « défi ethnologique » – défi qui est quand même, me semble-t-il, lancé aux sciences humaines depuis le XVIII^e siècle – court le risque de se voir dévaluée ou du

13. Voir par exemple le dernier ouvrage de cet auteur, *L'île du Tsarévitch* (1997).

14. Ce qui inclut par exemple toute la littérature indienne (le *Ramayana* en particulier), mais aussi des citations de presse ; voir *Le volcan à l'envers* ([1983] 1999 : 227).

15. Abondance des références qui conduit l'auteur à en égarer, voir ([1983] 1999 : 236).

moins de perdre de sa puissance explicative et de nécessiter à tout le moins des correctifs.

Dans *Esthétique et théorie du roman* (1987), Bakhtine revient avec insistance sur la différence entre discours poétique et discours romanesque. Dans ses remarques sur le « discours bivocal », qui « sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes », Bakhtine commence par noter que celui-ci est possible dans la poésie mais seulement dans des genres inférieurs (1987 : 145). Pour lui, la poésie ne rend pas compte du plurilinguisme social. Il insiste même sur ce point : sauf à se nier elle-même elle ne peut le faire.

Dans les genres poétiques (au sens étroit) la dialogisation naturelle du discours n'est pas utilisée littérairement, le discours se suffit à lui-même et ne présume pas, au delà de ses limites, les énoncés d'autrui. Le style poétique est conventionnellement aliéné de toute action réciproque avec le discours d'autrui, tout « regard » vers le discours d'un autre.

Aussi bien est étranger au style poétique quelque regard que ce soit sur les langues étrangères, sur les possibilités d'un autre vocabulaire, d'une autre sémantique, d'autres formes syntaxiques, d'autres points de vue linguistiques. Par conséquent, le style poétique ignore le sentiment d'une limitation, d'une historicité, d'une détermination sociale, d'une particularité de son langage propre, il ignore donc toute relation critique, restrictive à son langage propre comme à l'un des nombreux langages du plurilinguisme [...] (Bakhtine, 1987 : 107).

Et il ajoute qu'« aucun poète ayant historiquement existé » ne pouvant ignorer ni le multilinguisme ni la polyphonie, s'il lui donne une place dans son « style poétique », il devient alors prosateur. En quelque sorte, le travail poétique est un travail d'effacement du plurilinguisme et de la plurivocalité dans le langage. Bakhtine précise cependant dans une note :

Bien entendu, nous caractérisons constamment la limite idéale des genres poétiques. Dans les œuvres réelles des « prosaïsmes » substantiels sont admis ; il existe nombre de variantes hybrides des genres, particulièrement courantes aux époques de « relève » des langages littéraires poétiques (Bakhtine, 1987 : 109).

On voit donc où mène l'enfermement dans un corpus : au fond, la notion de « variantes hybrides des genres » manipulée par Bakhtine ne vaut que si l'on admet que la littérature occidentale est l'étalon de toute production littéraire, particulièrement du point de vue de la définition des genres.

QUELQUES EXEMPLES D'INTERTEXTUALITÉ RESTREINTE

Je commencerai par analyser rapidement les phénomènes d'intertextualité du point de vue de l'intertextualité restreinte, le plus simple étant de se borner au plus visible : les manifestations « de surface » du plurilinguisme. Je mettrai ici de côté, pour ne pas m'étendre longuement, ce que l'on pourrait appeler le « plurilinguisme interne » du « parler réunionnais ». Plurilinguisme qui fait que, même en employant l'une des langues, on parle nécessairement l'autre, des autres langues même, pour me limiter ici aux citations de langue. En effet, Gamaleya, de ce point de vue, représente une configuration linguistique improbable puisqu'on y trouve des citations du créole réunionnais :

*kan i pas in bié mil fran devan mon zié
sa larzan la po moin si moin la vot po zot (Gamaleya,
1978 : 67)*

du malgache :

*ity ny varavarankely
ary io varavarambé (p. 96)*

mais aussi du russe :

*ce cri pour me transir ô sergueï essénine
 snova piout zdiés diéroutsa i platchout (p. 19)*

L'absence de toute citation de langue africaine est à commenter. Les langues africaines ne sont présentes dans le texte que par des mots isolés et ne proviennent en aucun cas de textes africains. La rupture historico-symbolique est totale ou plutôt, pour formuler les choses autrement, la revendication symbolique de l'africanité est inversement proportionnelle à la connaissance réelle de l'Afrique et de ses langues. En tout état de cause, cela indique que l'intertextualité n'est jamais qu'un champ des possibles dans lequel les « impossibilités », les « refus » de jouer sur les intertextualités possibles comptent tout autant que les choix effectifs. En ce sens, l'intertextualité n'est pas nécessairement un espace de liberté mais plutôt un espace de contraintes.

Ces quelques remarques rapides pour en arriver à définir un peu plus clairement ce que j'ai appelé l'intertextualité restreinte. Restreint ici ne signifie pas que la *portée* des relations soit réduite ; restreint signifie que l'intertextualité est définie à la manière d'un dictionnaire ou d'un glossaire ; restreint signifie que l'on approche l'intertextualité à partir de l'idée qu'il existe une *entrée* (au sens d'entrée de dictionnaire), une entrée qui pointe un ou plusieurs autres textes et qui instaure un espace de dialogue que l'analyse tenterait de reconstituer. On en reste là à une sorte de formalisme textuel qui écarte les problèmes liés à l'ensemble des caractéristiques du plurilinguisme social, plurilinguisme qui excède, à mon sens, particulièrement dans les littératures qui composent notre corpus, la seule question du texte littéraire.

L'INTERTEXTUALITÉ ÉTENDUE

On verra à travers l'analyse du texte de Gamaleya qu'il est nécessaire d'introduire dans la problématique de l'*intertextualité bilingue* l'ensemble des éléments qui constituent l'histoire en tant que processus de construction du sens de l'histoire et la mémoire, conçue comme fait social, mais en réintroduisant les micro-expériences individuelles dans la mémoire sociale.

Le recueil de textes intitulé *La mer et la mémoire et Les langues du magma* est composé de textes qui ont été d'abord publiés soit sous formes de brochures pour les plus importants, soit dans la presse communiste de l'île. L'un de ces textes, sur lequel j'insisterai ici, est intitulé « La paix en alphabet aux signes inchangés » (1978 : 57-68). Le poète y entreprend de tracer un martyrologe des luttes anticoloniales :

mère zoreil
 [...] *donne moi bonne part de la mère patrie*
la geole et le linceul l'insulte et la matraque
un nom
il suffit que je dise un nom françois coupou
quel est cet homme broyé
 [...] *colonialistes assassins !*
tombé pour ne jamais plus, bête télinga
tendre vers le sommet de son noir golgotha
ricanez assassins
crachez assassins
la Réunion jamais ne l'oubliera

un nom
il suffit que je dise un nom éliard laude
un nom
il suffit que je dise un nom rico carpaye (Gamaleya, 1978 : 62-63)¹⁶.

Analyser l'intertextualité restreinte consisterait à remarquer que le terme « télinga » pointe le célèbre « Manchy » de Leconte de

16. Gamaleya fait référence à des victimes de la répression policière. Ce poème a d'ailleurs été censuré : « [Gamaleya] publie le poème "Assassins" et une brochure consacrée à la mémoire de François Coupou (que le préfet Perreau-Pradier fait saisir) » (jaquette).

Lisle, porté par des « télingas », et à analyser une référence interne à la littérature réunionnaise.

Mais ce qui m'importe ici est un autre genre de relations intertextuelles dans un texte qui vise explicitement à construire une histoire de la lutte anticoloniale à la Réunion. Des vers comme :

*LORS SURGIRENT LES DIEUX D'INTENSE MAGNITUDE
lepervanche hourra
vergès partout (p. 58)¹⁷*

font évidemment référence – comme bien d'autres passages – aux succès électoraux des communistes après la départementalisation. Mais ils inscrivent cette lutte dans une perspective plus large puisque le texte comporte aussi des références à la révolution d'octobre à travers des références au livre de John Reed, au « mao de caverne » et à la « douceur de l'oncle ho »¹⁸.

Ces références sont de l'Histoire mais quelle est l'histoire de la Réunion ? Comment se constitue-t-elle ? Comment peut se constituer *dans et par* le texte une histoire particulière et dans quel rapport avec l'Histoire ?

De ce point de vue, le martyrologe que j'évoquais joue un rôle essentiel car ce qui est initialement de l'ordre du fait divers devient, par le biais du poème, de l'archive et de la mémoire sociale. Le texte définit un thème (les crimes du colonialisme) dont le trajet, ici la déconstruction des archives textuelles indexées par la référence à la Négritude¹⁹, fait entrer un énoncé dans un nouveau dispositif, appuyé par de nouvelles déterminations fusionnant perspectives universelle et locale. Cette nouvelle construction pourrait être glosée ainsi : le colonialisme commet *aussi* des crimes dans un

17. Lepervanche et Vergès sont des dirigeants communistes. Voir aussi : « TSAR/ BOLCHEVIK/ RÉVOLUTION/ ô mots des éruptions et des bouleversements » (p. 18).

18. « [U]n livre de john reed ten days that shook the world » (Gamaleya, 1978 : 66, 68).

19. Gamaleya le cite à la page 57 : « laboure moi laboure moi cri armé de mon peuple » ; une citation de Senghor figure par ailleurs en exergue du recueil (p. 5).

département dit français, ce qui explique, dans le texte, le retour lancinant du mot d'ordre politique « autonomie ».

En ce sens, le texte de Gamaleya ouvre la possibilité d'une stratégie et d'une commémoration, il a une fonction d'institution du lien social. Mais on le voit, si le texte de Gamaleya fait émerger une configuration endogène du thème anticolonialiste, il ne le peut que sur la base de ce qui est attesté, c'est-à-dire d'un vaste corpus de textes dont l'analyse devrait retenir aussi bien la littérature que la presse communiste de l'époque, les « discours sociaux » – *en français et en créole* – tenus dans les meetings, les réunions de cellule, les conversations de militants, etc. Le texte de Gamaleya construit un espace de traductibilité réciproque entre « ce qui se dit dans la dispersion même et [...] ce qui s'exprime dans les concepts » (Guilhaumou, 1984 : 41) du politique. L'intertextualité de ce texte particulier n'est alors plus un système d'indexation visant une collection d'autres textes institutionnalisés par le système de leur production (l'écrit imprimé) ; l'intertextualité définit la place stratégique²⁰ d'un texte situé entre deux pôles d'un continuum qui irait du discours insaisissable du quotidien – en plusieurs langues – au discours le plus abstrait.

L'analyse d'un texte à dimension historique, c'est-à-dire ici militante, peut sembler être une facilité de la démonstration. Nul doute qu'un historien réunionnais puisse être amené à se pencher sur ce texte de Gamaleya s'il entreprend d'écrire l'histoire de cette période. Il y sera d'ailleurs obligé, du fait que Gamaleya a été membre du Comité directeur du Parti communiste réunionnais.

Mais la même démonstration peut être faite sur des passages complètement différents, comme celui-ci :

*et les grands méfaits de l'histoire
guerre grippe espagnole*

20. *Stratégique* signifie ici que le texte est en position de « traducteur » entre la multiplicité des textes sociaux – en procédant à leur formalisation esthétique – mais qu'en même temps il est le lieu d'une stratégie sociopolitique qui impose une vision de la réalité.

*cyclone trente deux
galets ou revolvers
[...]
déjà la baise et le désastre
[...] saint leu et la promesse à la sallette
saint pierre la vierge qui bouge
miracles sortilèges
et le conte tissant le chant de nos mémoires
là-haut (Gamaleya, 1978 : 15).*

La référence aux « grands méfaits de l'histoire » ne doit pas faire illusion : il ne s'agit plus ici de l'Histoire mais de l'histoire, de la micro-histoire : la « guerre », ici accolée à la « grippe espagnole », renvoie à l'histoire vécue, aux repères construits par les acteurs sociaux (comme le « cyclone trente deux » par exemple), aux événements marquants *pour ces acteurs*, dont ces acteurs se servent pour construire *leur* histoire comme dans le cas du « miracle » de « saint pierre la vierge qui bouge ». Il s'agit donc ici non pas des événements, non pas de l'hagiographie par laquelle passe la construction de l'Histoire dans l'espace public, mais de la construction d'une histoire personnelle.

DU LISIBLE

Il faut donc s'interroger sur la possibilité même de l'existence de tels fragments de texte car il n'existe probablement pas de texte explicite de référence qui en donnerait la clé. S'agit-il d'« hapax littéraires » renvoyant à l'extra-textuel, c'est-à-dire par exemple à la sensibilité individuelle – particulièrement aiguisée en principe – d'un poète ? Mais alors comment ces fragments de texte peuvent-ils, d'une certaine manière, faire consensus dans la communauté des lecteurs ? Comment ces fragments de texte sont-ils *lisibles* ?

Le concept de mémoire discursive peut dans un premier temps sembler pertinent :

la mémoire discursive serait ce qui, face à un texte surgissant comme un événement à lire, vient rétablir les

« implicites » (c'est-à-dire, plus techniquement, les préconstruits, éléments cités et rapportés, discours-transverses, etc.) que nécessite sa lecture : la condition du lisible par rapport au lisible lui-même (Pêcheux, 1984 : 263).

Mais la question reste ouverte de savoir « où séjournent ces fameux implicites, qui sont “absents par leur présence” dans la lecture » (p. 263).

Un fragment de texte comme :

saint pierre la vierge qui bouge

est aujourd'hui lisible parce qu'il se réfère à des textes attestés dans la presse de l'époque et repris par les historiens des mentalités à la Réunion. Il renvoie aussi bien à de l'attesté littéraire que non littéraire (le lieu de ce « miracle » reste très fréquenté bien des années après).

Mais d'autres passages résistent en première lecture à ce renvoi à l'attesté :

*l'aube moulin galet
ronronne entre nos jambes
ô concession des paradis premiers
parfum mûr de goyave
l'eau roucoule parmi les songes
au pas menus des mascarins
sur la pente qui flue vers les ravines
où marrone mon âme (Gamaleya, 1978 : 12).*

On peut, dans ce passage, simplement considérer que « paradis » est un puissant « connecteur d'intertextualité » mais alors, dans l'abondance des textes sur le sujet, que choisir ? Et ce « paradis premier » n'est-il là que pour dire – rhétoriquement – l'insupportable déchéance que représente le présent colonial ?

Une autre solution réside dans la prise en compte des acteurs sociaux de la communication littéraire, non pas seulement des lecteurs mais des coénonciateurs de la littérature qui réintroduirait

ainsi l'historicité dans l'analyse. Au lieu d'une intertextualité restreinte qui limite l'historicité propre du texte en risquant de le renvoyer au domaine des belles-lettres – et son analyste à un statut de paraphraseur –, une autre historicité peut être postulée, en référence à la micro-histoire (Revel, 1996). Pour en revenir à notre exemple, la description de « l'aube moulin galet » dans la « concession des paradis premiers » peut être comprise comme une expérience individuelle permettant de saisir une « modulation particulière de l'histoire globale », c'est-à-dire une « version différente » de cette histoire (Revel, 1996 : 26). Gamaleya propose, autour de la « concession des paradis premiers », un modèle de consensus qui doit se lire comme une formulation des normes agrariennes encore en vigueur sociologiquement, mais en perte de vitesse au moment où il écrit²¹, précisément au moment où la départementalisation se prépare à imposer autoritairement la modernisation de la société réunionnaise, quand « le blanc débarque/ et ses mœurs tonitruent » (1978 : 67).

Le texte de Gamaleya montre bien qu'il faut échapper au piège des *entrées* de type dictionnaire dans le domaine de l'intertextualité. Ce qui fait sens, dans l'exemple que j'analyse, c'est une configuration particulière, dans une société qui a toujours été politiquement et économiquement dépendante, de la manière dont les événements pris dans « les récits populaires », « les murmures du peuple », « les rumeurs publiques » – *en français et en créole* et prises ainsi dans le bilinguisme social – font l'objet d'une mise en ordre, d'une régularisation produisant un métarécit identitaire. Celui-ci, bien qu'écho de toutes ces voix (littéraires parfois mais le

21. C'est d'ailleurs encore le grand thème du roman « nostalgérique » réunionnais, il est, de ce point de vue, encore en vigueur. Cela attire l'attention sur un point : « La culture d'une population est distributive, partagée par certains mais pas par d'autres. [...] Les structures les plus significatives de la culture – c'est-à-dire celles dont les effets sur les actions et les relations des individus sont les plus systématiques – peuvent ne pas résider dans ses formes mais dans ses distributions, dans la manière dont elle n'est *pas* partagée. » (Frederik Barth, cité dans Rosental (1996 : 145) – Barth souligne).

plus souvent non littéraires), disent une histoire problématique et une certaine manière de s'arranger avec des normes sociales imposées ou revendiquées²² qui constitue sans doute l'un des éléments les plus fondamentaux de la créolité moderne.

Méthodologiquement, l'analyse menée ici montre que la problématique de l'intertextualité ne constitue pas le dernier refuge des belles-lettres. Elle est sans doute l'un des points où la recherche littéraire peut élaborer une spécificité disciplinaire que je définirai comme une nouvelle philologie – attentive aux textes – plus que ne le sont la plupart des entreprises actuelles. Cette démarche se situerait à l'intersection de la linguistique et de l'anthropologie historique.

22. Sur ce point voir Lepetit (1995).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, Mikhaïl (1987), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- BIBEAU, Gilles (1996), « Une identité en fragments. Une lecture ethno-critique du roman québécois », dans Mikhaël ELBAZ, Andrée FORTIN et Guy LAFOREST (dir.), *Les frontières de l'identité*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 311-346.
- BLACHÈRE, Jean-Claude (1993), *Négritures*, Paris, L'Harmattan.
- BONNIOL, Jean-Luc (1992), *La couleur comme maléfice*, Paris, Albin Michel.
- COMBE, Dominique (1995), *Poétiques francophones*, Paris, Hachette.
- CONFIANT, Raphaël (1994), « Questions pratiques d'écriture créole », dans Ralph LUDWIG (dir.), *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise. Nouvelles, poèmes et réflexions poétiques* de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiand, René Depestre, Édouard Glissant, Bertène Juminer, Ernest Pépin, Gisèle Pineau, Hector Poulet et Sylviane Telchid ; rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Paris, Gallimard, p. 171-180. (Coll. « Folio Essais ».)
- CONFIANT, Raphaël (1997), *Chimères d'En-Ville*, Paris, Ramsay.
- FOURNIER, Robert (1995), « Questions de créolité, de créolisation et de diglossie », dans Pierre LAURETTE et Hans-George RUPRECHT (dir.), *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*, Paris, L'Harmattan, p. 149-171. (Coll. « Critiques littéraires ».)
- GAMALEYA, Boris ([1973] 1986), *Vali pour une reine morte*, Saint-Denis (la Réunion), REI.
- GAMALEYA, Boris (1978), *La mer et la mémoire et Les langues du magma*, Saint-Denis (la Réunion), AGM.
- GAMALEYA, Boris (1997), *L'île du Tsarévitch*, Saint-Denis (la Réunion), Océan Éditions.
- GAMALEYA, Boris ([1983] 1999), *Le volcan à l'envers ou madame des-bassyns, le diable et le bondieu*, Saint-Denis (la Réunion), ASPRED. (Coll. « Dieux Noirs ».) (Rééd. Océan Éditions.)

- GUILHAUMOU, Jacques (1984), « Corpus et co-texte : les catégories descriptives de l'histoire sont-elles ou non d'ordre textuel ? », dans Pierre ACHARD *et al.*, *Histoire et linguistique*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, p. 33-42.
- HAZAËL-MASSIEUX, Guy (1978), « Compte rendu de lecture », *Études créoles*, vol. XI, n° 1, p. 154.
- IFA (1983), *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, Montréal, AUPELF/ACCT.
- LEPETIT, Bernard (dir.) (1995), *Les formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Paris, Albin Michel. (Coll. « L'évolution de l'humanité ».)
- MARIMOUTOU, Jean-Claude (1997), « Écriture de/dans l'hétérogénéité : francophonie littéraire et littérature créole. Un auteur à l'œuvre, Axel Gauvin », *Études créoles*, vol. XX, n° 1, p. 11-28.
- PÊCHEUX, Michel (1984), « Rôle de la mémoire », dans Pierre ACHARD *et al.*, *Histoire et linguistique*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, p. 261-267.
- PHELPS, Anthony (1983), « Littérature négro-africaine d'Amérique : mythe ou réalité », *Éthiopiennes*, nos 3-4 (avril), p. 15-24.
- REVEL, Jacques (dir.) (1996), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard/Seuil. (Coll. « Hautes études ».)
- ROSENTAL, Paul-André (1996), « Construire le "macro" par le "micro" : Frederik Barth et la microstoria », dans *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard/Seuil (Coll. « Hautes études »), p. 141-159.
- SÉVRY, Jean (1986), « À quelle langue se vouer ? Le dilemme de l'écrivain africain anglophone », *Notre librairie*, n° 84 (juillet-septembre), p. 18-20.
- TOUGAS, Gérard (1973), *Les écrivains d'expression française et la France*, Paris, Denoël.
- VIGNONDÉ, Jean-Norbert, et Bernard MAGNIER (1995), « Entretien avec Olympe Bhêly-Quenum », *Notre Librairie*, n° 124 (octobre-décembre), p. 109-125.

MULTILINGUISME, INTERTEXTUALITÉ
ET INTERCULTURALITÉ
DANS LA LITTÉRATURE MAURICIENNE

LES CAS DE MARIE-THÉRÈSE HUMBERT,
ANANDA DEVI ET JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO

Kumari R. Issur

Université de Maurice

Tout texte est un intertexte fait d'autres textes présents en lui à des niveaux variables.

Roland BARTHES,
Encyclopædia universalis.

La littérature francophone de Maurice connaît une propension à l'alternance des langues, dans une pratique qui relève plus du *code-switching* que du *code-mixing*. Nous examinerons cette alternance des langues essentiellement à partir d'exemples de citations intertextuelles qui apparaissent dans quelques romans contemporains, ceux de Marie-Thérèse Humbert¹, d'Ananda Devi² et de Jean-Marie Gustave Le Clézio³.

1. *À l'autre bout de moi* (1979) et *La montagne des Signaux* (1994).

2. *Le voile de Draupadi* (1993) et *L'arbre fouet* (1997).

3. *Le chercheur d'or* (1985) et *La quarantaine* (1995).

Certains pourraient s'étonner d'entendre classer Le Clézio parmi les auteurs mauriciens. Mais il faut savoir que Le Clézio a une ascendance mauricienne⁴ et que certains de ses écrits portent la marque de son dialogue avec ses origines indianocéaniques⁵. *Le chercheur d'or* et *La quarantaine* sont les deux romans mauriciens de Le Clézio tant par leur contenu que par la réception dont ils ont fait l'objet à Maurice. Car Le Clézio a beau écrire un nombre important de romans acclamés de par le monde, les Mauriciens ne lisent, ne reconnaissent et ne réagissent qu'à ses romans dits mauriciens. On peut observer un phénomène similaire vis-à-vis de la production romanesque d'Humbert, auteure mauricienne qui, très jeune, a quitté le pays pour s'établir en France. Ses romans qui dépeignent Maurice suscitent de l'intérêt, mais il n'en va pas de même lorsqu'ils sont situés en France (*Un fils d'orage* (1992)) ou encore dans un lieu fictif (*La Volkaméria* (1984)). À part un compte rendu ou deux dans la presse, ces romans ne provoquent aucune réaction, aucune discussion car ils ne sont même pas lus.

Il existe chez chacun de ces auteurs, si ce n'est dans chacun des romans retenus, des champs intertextuels et interlinguistiques de plusieurs ordres. Sont cités les grandes épopées indiennes telles que le Mahabharata et le Ramayana, ou des textes sacrés comme les Védas, les Upanishads et les Puranas, les pièces de Shakespeare, la poésie de T.S. Eliot, de Longfellow, de Byron, de Keats, de Rimbaud, de Baudelaire, les chansons et berceuses de langue créole, indienne, anglaise, des prières en sanskrit, etc.

En somme, quatre langues ou plus se retrouvent en présence. La langue du récit est en général un français standard, émaillé de temps en temps de mots, d'expressions et quelquefois de phrases entières en créole ou en anglais, plus rarement en hindi ou en bhojpouri. À Maurice nous sommes malgré tout loin de l'écriture de la créolité qui est devenue courante, voire en vogue dans la

4. Il est né de parents mauriciens établis en France.

5. Jean-Louis Joubert étend ce postulat à tous ses écrits : « Notre hypothèse étant que l'inspiration mauricienne constitue un fondement et une constante de l'imaginaire de J.M.G. Le Clézio, il faudrait, en bonne logique, y rapporter l'ensemble de son œuvre » (1991 : 184).

Caraïbe. Le seul cas à signaler de ce genre est le deuxième roman de Carl de Souza, *La maison qui marchait vers le large*, paru en 1996. Même là, il faut nuancer car ce roman répond selon toute apparence à une commande éditoriale, même si l'auteur s'en défend. Un éditeur, en l'occurrence le Serpent à plumes, tirant profit de la mode, de l'engouement pour l'écriture créolisée, lance une opération sur l'Océan Indien avec entre autres de Souza à Maurice et Monique Agénor à la Réunion. Ces deux auteurs avaient déjà écrit chacun un roman exempt de l'influence de la créolité antillaise, où ils utilisaient un français plus ou moins standard. Jean-Louis Joubert, dans un article intitulé « Nouvelles écritures de l'océan Indien ? » (2001 : 113-121), note la coïncidence de l'apparition de ce nouveau style chez ces deux auteurs et fait le commentaire suivant : « Les deux romans⁶ introduisent plus ou moins largement des vitamines de créolité dans l'écriture elle-même ». Pour de Souza, contrairement à Monique Agénor, l'incursion dans l'écriture créolisée est demeurée ponctuelle puisque son troisième roman, paru il y a quelque temps, *Les jours Kaya* (2000), montre un retour à son style d'écriture d'avant.

Pour en revenir à notre propos immédiat et à nos romans, les citations intertextuelles s'organisent aussi à partir des langues qu'on a déjà repérées au sein de la narration, le français bien entendu pour les auteurs français tels que Rimbaud et Baudelaire, l'anglais pour les auteurs tels que Shakespeare, Longfellow, T.S. Eliot, mais également pour la traduction des textes sanskrits, le créole des chansons et des berceuses, et un assortiment de langues indiennes où on peut retrouver le sanskrit, l'hindi, l'ourdou mais aussi la langue des Doms⁷ qui apparaît dans *La quarantaine* de Le Clézio et sur laquelle nous reviendrons plus longuement dans la suite de notre analyse. Ces citations apparaissent en exergue, en début de chapitre ou à l'intérieur même du roman. Les citations en

6. *La maison qui marchait vers le large* de Carl de Souza et *Bé-Maho* de Monique Agénor.

7. Les Doms (prononciation indienne de « Roms »), c'est-à-dire les romanichels, peuple nomade originaire de l'Inde. Leur langue, le tsigane d'origine, est une langue populaire de l'Inde.

langues étrangères sont quelquefois traduites, mais pas obligatoirement. Les citations en anglais sont rarement traduites sauf chez Devi⁸. Les grands textes de l'hindouisme sont cités dans leur traduction anglaise⁹ ou française¹⁰. Les citations en langues indiennes sont données dans leur translittération¹¹, accompagnées ou non de la traduction.

Le degré de pratique intertextuelle est, on le sait, souvent considéré comme un gage de la littérarité du texte. Les références intertextuelles, localisées et déchiffrées, aident à construire le sens même du texte. Cependant, lorsque les jeux intertextuels s'établissent avec des écrits de langues et de cultures différentes, quels sont alors les enjeux de lecture ? Les résistances de sens ne risquent-elles pas d'amputer véritablement la lecture ? Ne faudrait-il pas dans ce cas chercher ailleurs et redessiner le profil du lecteur visé par le texte ? Lecteur idéal mais pas si virtuel que cela...

Dans la chaîne des signes d'une langue, la citation en langue étrangère opère une rupture. Il y a une irruption de l'altérité. Ce n'est pas un fait nouveau, tout comme l'absence de traduction accompagnant la citation en langue étrangère. Pendant des siècles, il a été de bon ton de truffer son discours et son écriture de citations savantes en latin ou en grec lorsqu'on écrivait en simple français ou dans une autre langue européenne. Toutefois, il s'agissait dans ces cas de filiations culturelles directes. Filiations qu'on entretenait et qui légitimaient, anoblissaient sa propre écriture, car le latin et le grec étaient considérés comme les langues de la culture par excellence.

Il est évident que, dans notre cas, les citations jouent un autre rôle. L'altérité représentée par les langues comme le sanskrit ou le créole est plus grande car ces langues ressortissent à des cultures

8. Les citations de T.S. Eliot au début de chaque chapitre de *L'arbre fouet* sont accompagnées de leur traduction sur la même page.

9. À titre d'exemple : *La montagne des Signaux* (Humbert, 1994 : 276, 287).

10. Par exemple : l'épigraphie de *La quarantaine* (Le Clézio, 1995).

11. Par exemple : *Le voile de Draupadi* (Devi, 1993 : 54) ; *L'arbre fouet* (Devi, 1997 : 103) ; *La quarantaine* (Le Clézio, 1995 : 172-173).

éloignées de la culture occidentale. Ce qui nous amène à la notion d'interculturalité. Alternance de langues, intertextualité et interculturalité se présentent dans les romans étudiés comme différentes facettes du même phénomène.

La citation est une pratique de l'hommage, de la reconnaissance. Un texte est convié à parler à l'intérieur d'un autre. Il y a une mise en exergue du texte cité et de la langue utilisée. Les romans que nous avons examinés nous montrent clairement que la citation intertextuelle se transforme en texte et signifie au niveau premier. Sa charge sémantique et culturelle ne peut être négligée, sinon la lecture court le risque d'être déficitaire. Par exemple, les citations de T. S. Eliot présentes au début de chaque chapitre de *L'arbre fouet* confèrent une densité ainsi qu'un caractère énigmatique au texte. Un voile de mystère plane sur le roman et le lecteur est tenté d'établir un rapport immédiat entre l'extrait d'Eliot et le chapitre du roman de Devi, d'élucider le lien créé par la juxtaposition de ces deux textes. La citation entretient, voire redouble l'atmosphère de surnaturel présent (le roman explore le thème de la réincarnation), comme si le déroulement des événements avait déjà été *écrit* ailleurs. Le lieu de la lecture première est la langue française et les nombreux allers-retours se font à partir de là vers d'autres langues. Cependant, ce constat de départ est remis en question car on pourrait lire dans *L'arbre fouet* l'élaboration d'une écriture à partir du poème de T.S. Eliot, une sorte de glose des citations d'Eliot.

Autre exemple : à la fin de *La quarantaine*, le narrateur-personnage, Léon, qui entretient des similitudes avec l'auteur lui-même, se promet de revenir à Maurice pour assumer les aspects antagonistes de son identité : « Un jour, je reviendrai, et tout sera un à nouveau, comme si le temps n'était pas passé. Je reviendrai [...]. Ce sera pour réunir ce qui a été séparé, [...] les deux ancêtres indissociables, l'Indien et le Breton, le terrien et le nomade, mes alliés vivant dans mon sang » (Le Clézio, 1995 : 457). Lorsque ce dénouement du roman est mis en lumière avec l'épigraphe provenant du texte du Bhagavat Purana, on accède à une autre strate de signification. En effet, l'épigraphe se lit comme suit :

*Au crépuscule de cet âge
quand tous les rois seront des voleurs
Kalki, le seigneur de l'Univers,
renaîtra de la gloire de Vishnou*

La fin du roman prend l'aspect d'une annonce prophétique, car, selon les textes de l'hindouisme, Kalki est la seule des dix incarnations du dieu Vishnou qui reste à venir. L'intertexte, « au crépuscule de cet âge », renvoie à la représentation hindoue du découpage du temps en quatre âges, après quoi recommence tout un cycle, et ainsi de suite à l'infini. Nous vivons en ce moment à l'intérieur du quatrième âge, le Kaliyug ou Kalyug, où prolifèrent tous les désordres et tous les péchés (« quand tous les rois seront des voleurs »). À la fin de cet âge, Vishnou est censé s'incarner en Kalki, littéralement le Seigneur du temps, et enclencher une nouvelle ère dont le premier des quatre âges est l'âge de la vérité (Satyug) ou l'âge d'or, si l'on veut. Le thème de la réincarnation est lié à celui du temps cyclique puisque Kalki « renaîtra », ce qui est en rapport avec la réincarnation qui se profile dans la ressemblance entre Léon le grand-oncle et Léon le narrateur et dans les souvenirs et rêves par lesquels ce dernier retrouve son aïeul et homonyme : « Parfois il me semble que c'est moi qui ai vécu cela. Ou bien que je suis l'autre Léon » (p. 20). Le « Je reviendrai » de Léon le narrateur-personnage à la fin du récit laisse entrevoir une renaissance, une réincarnation pour améliorer le monde. *La quarantaine* pourrait être perçue dans ces conditions comme une manière d'amplification ou, pour ainsi dire, comme une réécriture de l'épigraphe.

Nous pouvons voir dans nos exemples une application particulière des concepts de polyphonie et de dialogisme élaborés par Bakhtine ([1978] 1996). Les romans examinés entretiennent dans leur composition même un dialogue constant avec des œuvres déjà existantes en transcendant les langues et les cultures. La polyphonie sémantique est renforcée, dans certains cas, par une polyphonie purement linguistique, puisque les voix se font entendre dans différentes langues. Car, tout en entretenant des liens étroits avec le déroulement des événements du récit, la citation en langue étran-

gère demeure quelquefois sans traduction. Ainsi dans *La quarantaine*, au moment où les personnages sur l'île Plate épient les signes de la maladie et, le regard tourné vers la mer, estiment leurs chances de survie, la citation d'un poème de Henry Wadsworth Longfellow participe à l'intensité dramatique. Le poème présente des affinités avec la situation en cours puisqu'il confronte les deux éventualités, vie et mort, et souligne les incertitudes et les interrogations des personnages :

*The panting City cried to the Sea
I am faint with heat – Oh breathe on me !
And the Sea said, Lo, I breathe ! but my breath
To some will be life, to others death !
As to Prometheus, bringing ease
In pain, come the Oceanides,
So to the City, hot with the flame
Of the pitiless sun, the east wind came.
It came from the heaving breast of the deep
Silent as dreams are, and sudden as sleep
Life-giving, death-giving, which will it be,
O breath of the merciful, merciless sea ?* (Le Clézio, 1995 : 316-317).

Ce poème de Longfellow ne bénéficie pas d'une traduction même si le narrateur admet percevoir, dans le recueil de poèmes sollicité sans arrêt, un certain rapport avec le contexte : « il me semble que chaque mot, chaque phrase, porte un sens mystérieux qui éclaire notre vie réelle » (p. 316). Il s'opère par conséquent une opacification du roman pour un lecteur non anglophone. Opacification voulue, puisque la traduction ne peut pas, de toute manière, rendre la substance absolue contenue dans les mots. Le partage d'une langue n'étant pas même un gage suffisant de compréhension et de communication, Le Clézio invite à aller au delà des barrières habituellement établies par la différence des langues-cultures. Partisan du multilinguisme et du multiculturalisme, il écrit : « Chacun de nous doit parler en sa langue, une langue qui le rapproche et parfois l'éloigne du voisin, une langue où les mots n'ont pas

forcément le même sens. “Il s’agit de s’entendre sur les mots”, dit-on couramment. Eh bien non, il faudrait plutôt entendre tout ce qu’il y a dans les mots » (1990 : 64).

*
* * *

Dans les citations évoquées, on peut identifier deux types de culture, la culture populaire et la culture savante. La culture populaire comprend les chansons et berceuses créoles, indiennes, anglaises. Les chansons anglaises qu’on trouve chez Humbert sont des chansons de marins plutôt paillardes. Voici un couplet que Pierre Morin chantonne lorsqu’il est ivre et qui est repris par Nadège sans même qu’elle en comprenne le sens exact :

*Roll me over
In the clover,
Roll me over
Take it off and do it again
Do it again...* (Humbert, 1979 : 58).

En guise de chansons indiennes, on compte dans *Le voile de Draupadi* les paroles fredonnées par Faisal à Anjali lorsqu’il lui fait des avances : « Téré honth Ganga ki sahil » (Devi, 1993 : 54), ou encore dans *La quarantaine* la chanson des Doms qui fonctionne également comme une berceuse puisque la première fois que Giribala l’entend, c’est lorsque Lil la chante pour endormir son fils :

*Chhurm, kala, chalo gul layé, voleur, ô voleur, viens,
entrons dans cette demeure, enlève tes chakkal, prends
tout, bhimté, bagelé, allume le ghasai, et toi, litara, jette la
boule de terre, le neola, si tu entends un bruit !
Kajjachamaa, un espion te guette ! Thipja ! Cache-toi !
Pawlé hoja ! Gare à toi ! Kainkar kar ! Jette une motte de
terre ! Lalli lug gaya, Kala lug gayé, le vol est fini et le
voleur est mort !* (Le Clézio, 1995 : 172-173).

Les comptines et les berceuses créoles apparaissent régulièrement aussi. Par exemple, Nadège et Sassita invoquent le retour du soleil en récitant :

Tit canal Bambou
Prend la plie
Envoye Soleil
Tit Canal Bambou
Prend la plie
Envoye Soleil (Humbert, 1979 : 32-33).

La berceuse créole nommée *La rivière Tanier* mérite une mention spéciale. On en trouve la transcription dans *Le chercheur d'or* où elle revient comme un leitmotiv :

Mo passé la rivière Tanier
Rencontré en' grand maman,
Mo dire li qui li faire là
Li dire moi mo la pes cabot
Wai, Wai, mo zenfant
Faut travaï pou gagn' son pain
Wai, Wai, mo zenfant
Faut travaï pou gagn' son pain (Le Clézio, 1985 : 61)¹².

Cette berceuse fait intervenir des paroles surprenantes, qui à l'évidence ne sont pas destinées aux seuls enfants. Une hypothèse plausible est qu'il s'agit des paroles du maître à l'époque coloniale qui ont été intégrées dans une sorte de leçon pour vanter les vertus du travail et de la nécessité, leçon dont on abreuvait les enfants dès leur plus jeune âge pour les inciter à travailler dur. C'est manifestement une trace du passé des esclaves. Cette berceuse est une grande favorite : elle est aussi mentionnée dans *À l'autre bout de moi* (Humbert, 1979 : 163)¹³.

12. En somme, même les vieillards doivent exercer une activité, ici la pêche, pour avoir de quoi manger.

13. Dans *Brasse-au-vent* de Marcel Cabon, c'est également *Rivière Tanier* que chante Poulette lorsqu'elle est « promue nénaine » (1989 : 93).

Le deuxième type de culture, la culture savante, se subdivise en deux catégories, d'abord ce qu'on pourrait qualifier de culture scolaire et, deuxièmement, une culture érudite. La culture scolaire fait intervenir les textes littéraires qu'on retrouve habituellement au programme des études secondaires à Maurice. Shakespeare, Keats, T.S. Eliot, ainsi que Rimbaud et Baudelaire sont des incontournables de ce genre de programme. D'ailleurs, dans *La quarantaine* de Le Clézio on trouve une référence très explicite au professeur qui guide le premier Léon dans ses lectures : « Alors, sous l'influence de son professeur M. Maureau [...], il lit les poètes, Richespin, Heredia, Baudelaire, Verlaine, des vers de Rimbaud, etc. » (1995 : 28). La liste des auteurs et des lectures cités est longue et constitue une sorte d'hommage aux lectures qui ont formé le personnage. De la même manière, les références intertextuelles sont globalement des manifestations de la dette des auteurs envers leurs aînés, ceux qui les ont inspirés ou marqués. C'est une autre manière d'établir ce que Patrick Chamoiseau nomme la « sentimenthèque » dans *Écrire en pays dominé* (1997 : 24) lorsqu'il rend un hommage explicite et élaboré à ses maîtres à penser et aux lectures qui ont forgé son imaginaire.

Dans *La quarantaine*, on peut même assister à certains moments à des montages de citations en différentes langues. Une citation de Longfellow est immédiatement suivie d'une citation de Baudelaire :

Le soir ils restent dehors, ou bien ils s'asseyent sur la jetée, et Suzanne lit des poèmes, Birds of passage de Longfellow :

*Blacks shadows fall
From the lindens tall,
That lift aloft their massive wall
Against the Southern sky...*

et Baudelaire :

*Homme libre, toujours tu chériras la mer !
La mer est ton miroir, etc. (Le Clézio, 1995 : 29).*

Cela rappelle la pratique scolaire et sociale, courante à une certaine époque, d'apprendre des citations par cœur pour les déclamer. L'imbrication de citations de différentes langues est en accord avec la pratique du *code-switching* mauricien, ce qui ne fait que confirmer la « mauricianité » de ce roman de Le Clézio.

D'un autre côté, la culture érudite qui se manifeste sous forme de citations intertextuelles se confond presque totalement avec une certaine forme d'orientalisme. Sont sollicités les écrits védiques, comme source de philosophie et de sagesse venant du fond des âges. L'orientalisme indien a toujours été caractérisé, comme le montre Edward Saïd dans son ouvrage intitulé *Orientalism* (1978), par une démarche de légitimation par l'ancienneté de la langue et de la culture sanskrites. Cependant, cet orientalisme construit autour des textes anciens et souvent sacrés de l'hindouisme se fait souvent au détriment de l'Inde réelle, actuelle. Cela, depuis la découverte de l'Inde par les Européens et durant toute la période de la colonisation. Saïd montre que le sanskrit était considéré comme une langue noble mais était dissocié de l'image que les Européens se faisaient des Indiens qu'ils avaient colonisés :

Sanskrit was a language that stood for a very high cultural value in Europe, but it was a dead language, far removed from the backwardness of modern Indians. The romantic imagination of European writers and scholars was saturated with Orientalism, but their Orientalism was gained at the expense of any sympathy they might have felt for the benighted natives they ruled (Saïd, [1984] 1991 : 264)¹⁴.

Aujourd'hui encore, le regard des auteurs mauriciens tourné vers l'Inde subit la fascination des épopées et des mythes indiens.

14. « Le sanskrit était une langue qui incarnait une très grande valeur culturelle en Europe, mais c'était une langue morte, très éloignée du manque de développement des Indiens modernes. L'imagination romantique des écrivains et érudits européens était saturée d'orientalisme, mais leur orientalisme était construit aux dépens d'une quelconque sympathie qu'ils auraient pu éprouver pour les indigènes ignorants qu'ils colonisaient » (je traduis).

Les références au Ramayana et au Mahabharata prolifèrent chez Devi, on retrouve le Mahabharata et les Upanishads dans *La montagne des Signaux* d'Humbert et Le Clézio cite le Bhagavat Purana. Les auteurs mauriciens de langue française ne sont d'ailleurs pas les seuls à subir l'influence de ces textes. Des illustrations suffisantes se présentent sous la forme du roman en anglais de Lindsey Collen intitulé *The Rape of Sita* (1993)¹⁵, de la pièce de théâtre en créole de Dev Virahsawmy intitulée *Dropadi* (1982)¹⁶ ou encore de la pièce de théâtre en hindi d'Abhimanyu Unnuth intitulée *Urmila*¹⁷.

Seul, Le Clézio va plus loin dans sa quête de l'élément indien dans la constitution de l'âme mauricienne. L'orientalisme classique chez lui – lui aussi cite les textes sanskrits – est doublé de chansons et de berceuses dans la langue populaire, le langage des Doms, qui est la langue des voleurs, une langue secrète, une langue à l'envers : « la chanson à l'envers du voleur, dans le langage des Doms¹⁸ » (Le Clézio, 1995 : 458). Cette langue à l'envers est véritablement une langue renversée ; il s'agit de l'orientalisme renversé qui fait appel à des références indiennes populaires, non plus brahmaniques, mais hors-caste, de la caste des Doms. Les deux extrêmes chez Le Clézio traduisent de façon symbolique une restitution globale du fait culturel indien à Maurice, d'autant plus que *La quarantaine* explore, entre autres, le thème de l'immigration indienne.

Outre les différentes charges culturelles véhiculées par les citations, l'on notera que l'univers symbolique des langues subit un découpage très particulier. Schématiquement parlant, le créole est lié au monde de l'enfant, avec les berceuses et les comptines, alors que les citations européennes, en anglais et en français, proviennent es-

15. Sita, femme de Rama, est un des personnages principaux du *Ramayana*. Le *Ramayana* sert de palimpseste à ce roman où on retrouve la poésie de T. S. Eliot et de Shakespeare comme leitmotiv intertextuels.

16. Il s'agit d'un personnage féminin du *Mahabharata*, auquel il est fait allusion également dans *Le voile de Draupadi* d'Ananda Devi.

17. Pièce jouée en 1995 mais non publiée. Urmila, sœur de Sita, est un personnage de second plan du *Ramayana*.

18. Voir note 7.

sentielle de la poésie romantique du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Les références à la langue et à la littérature sanskrites font quant à elles intervenir les dimensions mythologique et mystique.

*
* *
* *

Nous avons vu que la pratique intertextuelle renseigne sur les horizons linguistiques, littéraires et culturels de l'auteur. Selon Michael Riffaterre (1980) cependant, la citation est une forme d'intertextualité qui repose sur la culture du lecteur. Le lecteur francophone est forcément sollicité puisque tous ces romans ont pour langue de narration le français, mais le lecteur français l'est tout particulièrement, les romans ayant été publiés en France. Pour le lecteur français-francophone, la présence des citations provenant d'autres littératures et les lacunes de sa compréhension génèrent le sentiment d'exotisme. L'« exotisme » se rapporte à ce qui présente un caractère étranger. Lorsque le dépaysement est d'ordre linguistique, c'est-à-dire lorsque les citations ne sont pas traduites, on pourrait même avancer la notion d'« exolangue », puisque le lecteur est projeté hors de sa langue, la langue du récit principal. Cependant, au delà du lecteur français-francophone, le récit a un lecteur idéal et il s'agit de celui qui posséderait toutes les langues présentes dans le roman. Le lecteur idéal est le Mauricien, mais pas n'importe lequel, puisque tous les Mauriciens sont loin de maîtriser plusieurs langues. Il correspond à celui qui a su sortir du cloisonnement, de l'enfermement dans une langue-culture pour établir le dialogue et intégrer les autres langues-cultures présentes dans l'île.

Le lecteur idéal est illustré par la figure de l'enfant Bishma dans *La montagne des Signaux*. À travers lui opère une vraie mise en abyme de la lecture et du lecteur. D'ailleurs, la première fois que Cecilia Rouve, dite Sissi, et son frère Peter rencontrent Bishma, ce dernier « tient entre les mains un livre » (Humbert, 1994 : 191). Cet enfant orphelin, sans état civil et infirme de surcroît, est un surdoué qui suscite l'admiration des enfants Rouve. Bishma a droit à une éducation éclectique hors de l'institution scolaire et c'est le seul

personnage du roman qui comprend les quatre langues. Il lit aussi bien le Mahabharata que la Bible.

Bishma pourrait être à la fois le symbole de Maurice et du Mauricien idéal. Comme Bishma, orphelin à sa naissance, cette petite île, son indépendance acquise, ne pouvait compter que sur elle-même. L'île, comme l'infirme Bishma, était lestée de handicaps dans la mesure où elle avait des retards à rattraper dans tous les domaines pour se faire une place au soleil, une place dans le monde. L'absence d'état civil de Bishma est en rapport avec une absence d'identité claire de l'île au moment de son accession à l'indépendance. Cette identité, l'île Maurice la trouvera, comme Bishma en grandissant, dans la pluralité des langues et des cultures.

Bishma trouve une mort d'apparence dramatique mais cette mort, on le comprend par son journal, il la choisit comme le fait le personnage de Bishma dans le Mahabharata. Bishma a un désir profond, celui de voir les églises et les mosquées prier ensemble, et un jour ce rêve s'accomplit :

Ce que j'ai si longtemps désiré m'a été accordé [...] hier soir, juste au moment où le chant des muezzins est monté de la ville, exactement au même moment, toutes les cloches des églises se sont mises à sonner. Les muezzins et les cloches ont continué à prier ensemble, et j'ai aussitôt compris que c'était là le signal que j'attendais. J'ai même reçu davantage : les pétards d'un mariage chinois¹⁹ ont repris le son alors qu'il s'éteignait. Mon cœur a bondi de joie, il s'est élancé au-dessus de la ville, tout droit dans le ciel, où les derniers rayons de Surya²⁰ flottaient encore (Humbert, 1994 : 324)²¹.

19. La composante chinoise de la population mauricienne, minoritaire il est vrai, n'est pas souvent mentionnée en littérature, sauf sous forme de clichés, par exemple l'épicier chinois et son épicerie. Ici même, l'élément chinois se présente comme un supplément à la communion entre les communautés chrétienne, musulmane et hindoue.

20. Surya est le Dieu du Soleil dans le panthéon hindou.

21. Il est significatif de noter que dans le roman, ce passage provenant du journal de Bishma est présenté en anglais et en français, côte à côte sous forme de colonnes.

Le rêve ayant pu se réaliser, Bishma, l’emblème du rêve, n’a plus sa raison d’être. Le Mauricien idéal est un être multilingue et multiculturel ; il s’abreuve aux sources de toutes les cultures présentes dans l’île.

Les romans examinés tendent vers ce qu’Umberto Eco nomme le « collage intertextuel » (1998). Collage qui est fortement représentatif de l’univers mauricien où les différentes langues-cultures dialoguent entre elles, mais demeurent cantonnées, où les origines des différentes sections de la population sont identifiables, contrairement à ce qui se passe dans les îles de la Caraïbe (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989). Le processus de la créolisation suit d’autres voies à Maurice. Si l’image du maelström (Bernabé, Chamoiseau et Confiant : 27)²² est la plus apte à rendre compte du processus en cours dans les Antilles, où seule la totalité est identifiable, à Maurice, les différents éléments de départ forment une mosaïque, dans laquelle chaque pièce juxtaposée est clairement reconnaissable et signifiante. À Maurice, il y a une certaine forme de créolisation, certes, mais cette créolisation n’efface pas la mémoire vive du passé. L’identité est au prix du respect des identités. La diversité des origines des auteurs (Le Clézio est Blanc, Marie-Thérèse Humbert, métisse, et Ananda Devi, hindoue) n’empêche pas la convergence de leur sensibilité ; l’intertextualité qu’on retrouve dans leurs œuvres s’articule autour du multilinguisme et de l’interculturalité. L’altérité est nécessaire pour qu’il y ait « relation », dans le sens glissantien du terme (Glissant, 1990). Pour citer Vinesh Y. Hookoomsing : « l’Un n’annule pas le Divers, l’inverse non plus²³ ».

22. « La Créolité c’est “le monde diffracté mais recomposé”, un maelström de signifiés dans un seul signifiant : une Totalité. »

23. Voir son article dans le présent ouvrage, p. 207-226.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGÉNOR, Monique (1996), *Bé-Maho*, Paris, Serpent à plumes.
- BAKHTINE, Mikhaïl ([1978] 1996), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT (1989), *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard.
- CABON, Marcel (1989), *Brasse-au-vent*, Rose-Hill (Maurice), EOI.
- CHAMOISEAU, Patrick (1997), *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard.
- COLLEN, Lindsey (1993), *The Rape of Sita*, Port-Louis (Maurice), Ledikasyon pu travayer.
- DE SOUZA, Carl (1996), *La maison qui marchait vers le large*, Paris, Serpent à plumes.
- DE SOUZA, Carl (2000), *Les jours Kaya*, Paris, Éditions de l'Olivier.
- DEVI, Ananda (1993), *Le voile de Draupadi*, Paris, L'Harmattan.
- DEVI, Ananda (1997), *L'arbre fouet*, Paris, L'Harmattan.
- ECO, Umberto (1998), « *Casablanca* : Cult movies and intertextual collage », dans David LODGE (dir.), *Modern Criticism and Theory*, New York/Londres, Longman, p. 446-455.
- GLISSANT, Édouard (1990), *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- HUMBERT, Marie-Thérèse (1979), *À l'autre bout de moi*, Paris, Stock.
- HUMBERT, Marie-Thérèse (1984), *La Volkaméria*, Paris, Stock.
- HUMBERT, Marie-Thérèse (1992), *Un fils d'orage*, Paris, Stock.
- HUMBERT, Marie-Thérèse (1994), *La montagne des Signaux*, Paris, Stock.
- JOUBERT, Jean-Louis (1991), *Littératures de l'océan Indien*, Vanves, EDICEF-AUPELF.
- JOUBERT, Jean-Louis (2001), « Nouvelles écritures de l'océan Indien », dans Kumari R. ISSUR et Vinesh Y. HOOKOOMSING (dir.), *L'océan Indien dans les littératures francophones*, Karthala (Paris)/Presses de l'Université de Maurice, p. 113-121.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1985), *Le chercheur d'or*, Paris, Gallimard.

MULTILINGUISME, INTERTEXTUALITÉ ET INTERCULTURALITÉ

- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1990), Préambule au « Petit lexique de la langue créole et des oiseaux », dans Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO et Jémia LE CLÉZIO, *Sirandanes suivies d'un petit lexique de la langue créole et des oiseaux*, Paris, Seghers, p. 63-68.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1995), *La quarantaine*, Paris, Gallimard.
- RIFFATERRE, Michael (1980), « Syllepsis », *Critical Inquiry*, n° 6, p. 625-638.
- SAÏD, Edward W. (1978), *Orientalism*, New York, Pantheon.
- SAÏD, Edward W. ([1984] 1991), *The World, the Text and the Critic*, Londres, Vintage.
- UNNUTH, Abhimanyu, *Urmila*, pièce jouée en 1995 mais non publiée.
- VIRAHSAWMY, Dev (1982), *Dropadi*, Port-Louis (Maurice), Bukié Banané.

LA BICULTURALITÉ COMME PARADOXE : L'AUTEUR TRADUCTEUR DE LUI-MÊME

Manfred Schmeling

Université de la Sarre (Saarbrücken)

LA LANGUE ÉTRANGÈRE À ELLE-MÊME

Celui qui possède la capacité de parler et d'écrire dans une langue étrangère, celui-là, pourrait-on croire, a tous les atouts de son côté. Et pourtant ce qui est perçu comme un plus, surtout par ceux qui ne possèdent pas cette capacité, apparaît aux intéressés comme une sorte de poids, comme une richesse qui n'est pas sans produire des conflits. Ces derniers apparaissent, effectivement, lorsque le sujet du transfert linguistique est « chez lui » entre deux cultures et que les limites entre l'altérité et l'identité sont devenues floues.

Je vais revenir dans un instant à ce problème psychologique. Mais il faut aborder auparavant une autre question, plus générale. En effet, on peut, à l'instar de George Steiner, défendre l'idée que, de toute façon, il n'existe ni monoculturalité, ni monolingualité, étant donné que toute langue, dès le départ, est en partie déterminée par des idiomes étrangers, et donc des cultures étrangères : une partie importante de la grande littérature européenne « se trouve sous la pression active de plus d'une langue » (Steiner, 1974 : 18). Prenons le cas des mots d'emprunt : le mot allemand *Abenteuer* vient du français *aventure*, lui-même issu du latin vulgaire *aventura*, du latin *ad-venire*. On ne perçoit pas d'emblée qu'il est le fruit de l'interculturalité des cours médiévales.

Mais on n'a même pas besoin d'argumenter à un niveau historique. Les thèses de Mikhaïl Bakhtine (1979) sur l'hybridité des messages linguistiques dans le roman nous confrontent à un autre aspect de l'altérité linguistique, au phénomène de l'hétéroglossie, à la présence dans un même texte, dans un même mot, de niveaux de conscience déterminés par des appartenances sociolinguistiques différentes. Depuis des années, les modèles structurels de Bakhtine concernant le dialogisme, l'hybridité et l'hétéroglossie font partie du vocabulaire standard de toute critique littéraire qui se respecte. De nouvelles théories ne dédaignent pas de s'appuyer sur le modèle bakhtinien de l'hétéroglossie par exemple pour déterminer l'importance socioculturelle de l'altérité linguistique dans le discours narratif. Homi K. Bhabha, comme bien d'autres, considère l'altérité linguistique comme un processus associé à la littérature post-coloniale. La culture est présentée comme un système ouvert qui n'arrive jamais au bout de lui-même, comme une indécision qui se perpétue. On n'est pas avec l'étranger dans une relation de dualité mais dans une relation d'hybridité. Le mélange des langues, dans plusieurs romans postcoloniaux, ne serait pas autre chose que la mise en forme esthétique de ce concept de différenciation inhérente au processus culturel (Bhabha, 1994).

Si on cherche un point commun à ces observations théoriques, on pourra provisoirement retenir l'idée que ce que nous nommons « étranger » ou « autre » ne constitue ni matériellement ni intellectuellement une limite clairement définie. Cela se manifeste au niveau du générique du texte littéraire : dans les œuvres écrites d'un bout à l'autre dans une langue étrangère, dans les textes systématiquement multilingues (avec des changements de langue à l'intérieur d'un même texte) ou dans les formes de la traduction par l'auteur lui-même ou par un traducteur. Cela se reflète aussi dans les curriculum des écrivains.

En principe, de tels textes sont toujours l'écho d'une confrontation de l'écrivain avec les cultures incarnées par chacune des langues utilisées. Il tombe ainsi sous le sens que des auteurs qui vivent entre plusieurs cultures – qu'ils soient émigrés, habitants de régions frontalières, bi- ou multilingues, ou engagés sur la scène interna-

tionale et grands voyageurs – développent une sensibilité particulière concernant « l'autre », se distinguent par un sens aigu du langage ainsi que par leurs analyses critiques et leurs prises de position sur la politique linguistique. D'un côté, ces facteurs personnels et sociaux de la vie interculturelle portent leurs fruits textuels et esthétiques. D'un autre côté, il n'est pas étonnant que justement les éléments psychologiques soient particulièrement marquants. Pour décrire la situation linguistique comme celle d'un « tiers-espace », c'est-à-dire d'un lieu qui ne soit « ni ici ni là-bas », Julia Kristeva a recours à des notions telles que « souffrance », « écart », elle parle du « silence des polyglottes » (1991 : 13, 17, 26). Tzvetan Todorov écrit : « Le bulgare ne m'est pas moins familier que le français et j'ai le sentiment d'appartenir à deux cultures » (1985 : 19-20). Mais il dit aussi : « Le silence et la folie m'ont paru surgir à l'horizon de la polyphonie démesurée et je les ai trouvés oppressants » (p. 26)¹. Dans un espace multiculturel, paradoxalement, se pose aussi, toujours, le problème du choix de la langue – nous pouvons l'observer chez Elias Canetti qui, malgré tout, il faut le dire dans ce cas, a donné à l'allemand la prééminence.

Il s'agit donc, dans les réflexions qui vont suivre, de ne pas perdre de vue les conditions que je viens d'esquisser. Parmi les catégories de textes que j'ai évoquées plus haut, je m'intéresserai particulièrement à l'autotraduction.

La traduction littéraire, en tant que médium de la communication interculturelle, a connu une évolution en accélération constante. Le nombre des textes traduits est incalculable. Par contre, le chercheur qui s'intéresse à ce domaine bien particulier qu'est l'autotraduction est bien obligé de constater que, malgré l'importance accordée aux cultures bi- et plurilinguales, ce genre n'a pas fait carrière au même degré. Il reste assez exceptionnel qu'un auteur se traduise lui-même. Pour comprendre un peu ce qu'est l'autotraduction, je propose trois pistes de réflexion :

1. Todorov ironise sur l'invitation de Guy Scarpetta « “de se lancer dans la polyphonie démesurée par laquelle toute langue est étrangère, pour laquelle *la* langue n'existe pas” » (Scarpetta, 1981 : 183).

- les conditions socioculturelles et psychologiques ;
- le problème théorique ;
- les conséquences pratiques.

LES CONDITIONS SOCIOCULTURELLES ET PSYCHOLOGIQUES

Passons au premier point : qu'est-ce qui détermine positivement l'autotraduction ? Qu'est-ce qui pourrait plutôt la mettre en question ? Il se peut d'abord que le développement des politiques en matière de langue ainsi que les législations de certains pays encouragent le bilinguisme oral et écrit et suscitent ainsi l'autotraduction. Par exemple en Belgique, la reconnaissance juridique du monolinguisme régional a eu pour résultat la production, entre 1924 et 1969, de textes rédigés d'abord en français, puis dans la langue régionale, le flamand (ou inversement) (Grutmann, 1998 : 19). Paradoxalement, des politiques restrictives peuvent aussi encourager l'autotraduction : lorsque des régimes totalitaires contraignent les écrivains à l'exil, il résulte de cette contrainte existentielle, comme le montre le cas de Vladimir Nabokov, des processus esthétiques hautement créatifs qui prennent la forme d'une production multilingue et, le cas échéant, d'une autotraduction. On peut y ajouter les cas d'émigration volontaire. Mais, je le répète, la proportion d'autotraductions dans le phénomène global de la traduction littéraire reste malgré tout très faible, en particulier lorsqu'on cherche des écrivains reconnus.

Rainer Maria Rilke, Yvan Goll, Nabokov ou Samuel Beckett comptent ici parmi les exemples les plus intéressants d'un point de vue socioculturel, ainsi que de celui de la théorie de la traduction et de l'esthétique littéraire. Si je m'attache à ces écrivains, c'est surtout pour des raisons typologiques : il s'agit de présenter dans le domaine en question des évolutions à la fois communes et différentes. Car il suffit de considérer les biographies de chacun pour comprendre qu'il faut, pour chaque cas, différencier et nuancer. Goll et Nabokov ont tous deux exercé leur activité d'autotraducteurs depuis une situation d'exil politique, alors que Beckett a

pu rédiger ses « textes parallèles », comme on peut aussi les appeler, en France, dans un éloignement librement choisi de son Irlande natale. Par ailleurs, Goll et Nabokov diffèrent par la façon dont chacun a acquis sa seconde langue : le premier a pu pratiquer le bilinguisme de façon équilibrée et presque « naturelle » parce qu'il a grandi dans une zone géographique hybride linguistiquement, politiquement et culturellement (l'Alsace-Lorraine) et parce que, littérairement aussi, il a, dès le début, fait usage des deux langues, l'allemand et le français². La capacité de s'autotraduire repose donc, au moins partiellement, sur un vécu différent de celui de Nabokov qui, bien qu'ayant appris et parlé l'anglais dès l'enfance sous la férule d'une gouvernante anglaise, est resté, jusqu'au milieu des années 1930 et malgré les années d'exil (à partir de 1917) en Angleterre, en Allemagne et en France, un écrivain de langue russe³.

Mais tous les écrivains ont certainement en commun une certaine barrière psychologique lorsqu'il s'agit de traduire leurs propres textes. Beckett a qualifié cette confrontation de « wastes and wilds of self-translation » (Grutmann, 1998 : 18) et Nabokov considère la traduction du russe comme « in itself a nightmare » ; et il ajoute : « If I were to do it myself, it would obviously prevent me from writing anything new » (Klosty-Beaujour, 1995b : 719). La question qui se profile ici est celle du statut de l'autotraduction dans la globalité du processus créateur d'un écrivain ; en effet, qu'elle soit bonne ou mauvaise, fidèle ou créative, répétitive ou complémentaire, elle accapare pour ainsi dire le temps et l'énergie qui seraient nécessaires à la production d'autres textes, de textes nouveaux. La spécialiste de Nabokov Elisabeth Klosty-Beaujour n'a pas tort de supposer que les autotraductions exigent un effort particulièrement épuisant : « The self-imposed torture of self-translation » – et elle remarque que, par conséquent, de nombreux écrivains préférèrent écrire directement dans la deuxième langue :

2. Voir Schmidt (1999).

3. Voir Klosty-Beaujour (1995a : 38).

*Many writers who are bilingual or polyglott find self-translation to be exquisitely painful, particularly when [...] they are translating out of their first language (L2). The experience of self-translation is so unpleasant that it frequently precipitates writers into finally committing themselves to writing directly, and sometimes exclusively, in a second language*⁴ (Klosty-Beaujour, 1995b : 719).

(Dans quelle mesure peut-on vraiment parler chez nos auteurs d'une « première » et d'une « seconde » langue, d'un « original » et d'une « traduction » ? Nous examinerons plus tard cette question de façon concrète.) On peut cependant constater qu'il existe de nombreux écrivains qui, malgré une parfaite maîtrise d'une seconde langue, se refusent systématiquement à s'autotraduire. C'est le cas par exemple de Rilke, qui a écrit directement en français et qui a traduit en allemand des textes anglais, allemands, russes et français, parce que la « langue prêtée », comme il l'a appelée, favorisait la création poétique par son caractère étranger, et qui pourtant n'a traduit aucun de ses propres textes si on excepte une chanson de quelques lignes intégrée dans son roman *Les cahiers de Malte Laurids Brigge* (1910). Mais il a apporté ce qu'on pourrait appeler une collaboration correctrice au processus de la traduction. Il a participé au travail du traducteur de son roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Maurice Betz⁵. Il a discuté avec lui des nuances herméneutiques, des variantes stylistiques⁶. Il en va de même pour Nabokov, Beckett ou Goll. Lorsqu'ils n'ont pas traduit eux-mêmes, ils ont du moins, de nombreuses lettres en témoignent, apporté leur concours au traducteur de leur

4. « Beaucoup d'écrivains qui sont bilingues ou polyglottes considèrent l'auto-traduction comme exquisément douloureuse, en particulier quand ils traduisent leur première langue (L2). L'expérience de l'auto-traduction est si désagréable qu'elle contraint fréquemment les écrivains à se décider à écrire directement et parfois exclusivement dans leur seconde langue » (je traduis).

5. Voir Betz (1948).

6. Pour plus de détails, voir mon article : « Verlorene Söhne. Rilke und Gide im Übersetzerischen Dialog » (1999).

œuvre. Si le caractère étranger d'une langue constitue un stimulant à la créativité, cela est vrai aussi pour Beckett, au moins partiellement. Selon la critique, Beckett aurait adopté la langue française parce qu'il aurait ressenti la langue anglaise comme un outil trop perfectionné, créateur de routine. « Ayant menacé le créateur de sa domination et de sa perfection, il [l'anglais] sera détrôné par une langue étrangère, un français qui se veut faible en structure grammaticale et idiomatique, simple, familier, hésitant, peu sûr de lui et qui se corrige, se moque de son ignorance » (Ostrovsky, 1976 : 194). Le caractère étranger, même lorsqu'il se manifeste par des déficits au niveau du langage, peut tout à fait vivifier la création littéraire. On a comparé le français du Beckett de la première période (celle des années 1930) au geste du peintre « qui a trop cultivé le dessin avec sa main droite et, ayant acquis une maîtrise automatique [...], saisit le crayon de sa main gauche non corrompue par l'habitude, la virtuosité ou le conformisme » (Ostrovsky, 1976 : 193).

Au début l'autotraduction a dû, elle aussi, être motivée par la recherche d'une sorte d'excitant. Beckett : « It was more exciting for me to write in French » (Fletcher, 1976 : 209). Mais, par la suite, la biographie suggère plutôt un processus d'assimilation. Depuis 1928, malgré des interruptions, Beckett avait trouvé dans la métropole française son ancrage social avec sa nomination comme lecteur d'anglais à l'École normale supérieure. Il s'installe définitivement à Paris en 1938 et même, à partir de 1941, il apporte un soutien actif à la Résistance, ce qui l'oblige, en 1942, à se réfugier dans le Vaucluse. À cette époque, c'est-à-dire avant même la fin de la guerre, il avait déjà réalisé, avec *Murphy* (1938), la première autotraduction importante de l'anglais au français. Au fur et à mesure que se développe sa maîtrise des deux langues, en particulier depuis le début des années 1950, l'argument de l'étrangeté culturelle de la langue perd de sa force et n'a plus qu'une valeur relative : « Il est rarement possible, pour qui lit *En attendant Godot* ou *Molloy*, de deviner que c'est un étranger qui les a écrits » (Fletcher, 1976 : 210).

Ces premières observations nous mènent à un problème qui n'est pas sans importance. Comment un écrivain, alors qu'il maîtrise également deux langues, réussit-il à préserver un profil interculturel au niveau du texte traduit ?

LE PROBLÈME THÉORIQUE

Si l'étrangeté est ce qui, selon la théorie moderne de la traduction, doit donner au lecteur l'impression « qu'il a devant lui quelque chose d'étranger » (Schleiermacher), c'est-à-dire si la langue de départ doit apparaître à travers le texte traduit, alors ce théorème n'est pas sans poser problème lorsqu'on veut l'appliquer à l'auto-traduction. L'étrangeté, nous enseigne l'herméneutique interculturelle, renvoie, en tant que concept ou en tant qu'invention, à un *sujet* qui fait cette expérience de l'étrangeté ou de l'inconnu. « C'est ce lien avec le sujet qui fait que cette relation peut se transformer : ce qui était d'abord étranger peut devenir plus tard quelque chose de familier et vice-versa » (Lönker, 1992 : 48 – je traduis).

Ce lien avec le *sujet* influe naturellement aussi sur la *médiatisation* de ce qui est étranger. Si nous appliquons cela au processus de la traduction, la médiatisation suppose la tâche difficile « non seulement de transposer le contenu et le sens d'un texte de départ dans une autre langue, mais encore de rendre cette médiatisation imperceptible, tout en préservant ce qui est originaire » (Lönker, 1992 : 50 – je traduis), « autre », « étranger ». Si on tenait compte uniquement de l'horizon culturel du futur lecteur, le processus de la traduction serait inutile.

Nous voici donc, à propos de la traduction, devant un problème de logique, mais aussi, comme nous allons le voir, devant un problème d'ordre pratique. En premier lieu, nous avons affaire, en ce qui concerne l'autotraduction, à un processus dans lequel ce que nous venons justement d'appeler le *sujet* est matériellement le même dans l'original et dans la traduction. Ce qui ne signifie pas que le sujet de ce discours double ait une identité fixe. Par exemple, lorsque le texte de départ et le texte traduit sont assez éloignés dans

le temps (cela vaut pour le Beckett des débuts, pour Nabokov et en partie pour Goll), alors les conditions existentielles, culturelles, psychiques, sociales, politiques dans lesquelles vit l'écrivain ont naturellement changé entre-temps. Mais le fait d'avoir affaire à un traducteur identique à l'écrivain est un facteur qui met en question, au moins partiellement, le caractère étranger du texte traduit, ou, pour prendre une autre perspective, du texte à traduire. Dans le cas d'une traduction « normale », le traducteur appartient en règle générale à la culture destinataire ; il fait passer ce qui est étranger dans l'univers familier. Lorsqu'un écrivain vit et écrit en deux langues, cette dialectique est résolue, au sens hégélien du terme, dans un troisième élément : l'identité de l'auteur et du traducteur qui rassemble les deux pôles. Le fait que tous les écrivains autotraducteurs que nous avons évoqués n'aient pas toujours écrit le texte de départ dans la même langue confirme cet état de choses. Chez Goll, c'est tantôt le français, tantôt l'allemand qui vient en premier, et parfois même on ne sait pas dans quel ordre les textes ont été écrits.

Psychologiquement, cette identité de l'auteur et du traducteur n'est certainement pas sans conséquences. Car la peur de la répétition provoque en même temps, chez le moi écrivain, des mécanismes de dédoublement et des processus d'*aliénation*. D'un côté, il faut établir une certaine identité avec le texte de départ (la théorie de la traduction parle de la loi de fidélité), d'un autre côté, il s'agit de ne pas renoncer à la créativité de l'écrivain. En d'autres termes, pour contrôler l'effet aliénant du processus d'autotraduction, il faut que le transfert d'une langue à l'autre puisse être compris comme une modification, vers une complexité plus grande, du texte original, comme une sorte de *continuatio*, telles que nous pouvons en observer dans les grandes œuvres de la littérature. Le regard critique que portent les auteurs sur les autotraductions qu'ils produisent n'est pas dû au hasard. L'issue de ce dilemme est en autres la modification consciente, la décision d'accomplir un nouvel acte créateur.

LES CONSÉQUENCES PRATIQUES

Il est indubitable que les paradoxes que nous venons d'évoquer sont en partie déterminés par le champ socioculturel dans lequel évolue le traducteur. Yvan Goll (d'origine juive) constitue un exemple particulièrement parlant parce qu'il associe en lui presque toutes les formes imaginables d'hybridité culturelle : élevé dans la région frontalière franco-allemande, il parle français à la maison et allemand à l'école. Au début de la Première Guerre mondiale, c'est la première immigration provisoire vers la Suisse où il compte parmi ses amis, outre des expressionnistes allemands, de nombreux intellectuels européens comme James Joyce ou Romain Rolland. Il écrit des textes en commun avec sa femme, Claire Goll, originaire de la Suisse allemande et comme lui bilingue ; les autotraductions, étant donné ce contexte, posent problème quant à leur identité textuelle. Yvan et Claire Goll vivent à Paris, avec des interruptions, entre 1919 et 1939, avant de fuir, pour un nouvel exil, vers l'Amérique.

Dans l'œuvre cyclique de Goll, *Jean sans terre*, un je écrivain évoque le paradoxe de son existence : « Je suis l'Unique et l'Être double » (1996 : 174). On peut considérer cela comme le témoignage d'un homme qui a fait dans sa propre vie l'expérience du mythe du Juif errant auquel il donne une forme littéraire. Il vit le mythe de par ses identités multiples : juive, française, allemande, et il lui donne forme grâce à des passages contrôlés d'une langue à l'autre. Cette multiplicité identitaire est douloureuse, pour Goll aussi bien que pour Nabokov du reste. Pour Goll, après l'autodafé des livres et pendant l'exil, la langue allemande est devenue la langue de l'ennemi. Pendant treize ans, il n'écrit plus un mot d'allemand. Pour Nabokov, le russe reste longtemps la langue d'un régime totalitaire qui a interdit ses textes. Il écrit de plus en plus d'œuvres en anglais et ne traduit que très tardivement en russe (1967) son ouvrage le plus important, *Lolita* (1955). Néanmoins on peut remarquer chez les deux écrivains une constante polyphonie, correspondant, même pendant la période de monolinguisme littéraire, à la conscience bi- ou multiculturelle qui thématiquement

imprègne l'œuvre (chez Nabokov surtout) ou influe (comme chez Goll) sur les processus esthétiques.

Voici ce que Leonard Forster, dans *The Poet's Tongues* (1970) écrit à propos d'Yvan Goll :

À ce qu'il semble, il était un homme qui ne vivait pas dans l'une ou l'autre langue, mais, sans distinction, dans les deux. Il connaissait dans les deux langues la tradition littéraire qui déterminait ce qui pouvait ou ne pouvait pas être dit dans chacune. Il ne les mélangeait jamais⁷.

Je ne suis pas sûr que Forster ait raison. Une lecture plus attentive des poèmes autotraduits de Goll, en particulier des *Chansons malaises*, à partir de 1932, montre que Goll ne respecte pas toujours les caractères particuliers de chacune des deux langues (par exemple l'abstraction et le style nominal allemands, le style verbal et concret du français), mais au contraire associe dans les deux langues les caractères particuliers de l'une et de l'autre. Cette inter-pénétration se produit aussi entre les styles. D'un côté, on remarque dans la version originale allemande du poème *Paris brûle* (1920) l'influence du cubisme français, d'un autre côté, la version française porte des traces de syntaxe allemande. La traduction française garde ce qui, de toute façon, vient de France, c'est-à-dire l'écriture cubiste avec ses dissonances voulues, et elle crée en même temps, comme on peut le lire dans une étude du texte, des « effects of germanisation » (Phillips, 1984 : 124 et suiv.). Même si de telles interférences sont le fait, surtout, du Goll des débuts, elles mettent en lumière la situation hybride de l'écrivain qui évolue entre les cultures.

Chez Nabokov, nous pouvons observer dans un seul et même texte une autre sorte d'hybridité culturelle. L'auteur avait d'abord traduit en russe (1954) la version anglaise de son autobiographie *Conclusive Evidence. A Memoir* (1951) pour produire ensuite une version totalement nouvelle des deux textes sous le titre de *Speak*

7. Voir la traduction allemande : Leonard Forster (1974 : 18). Je traduis.

Memory. An Autobiography Revisited (1967). Nabokov désigne ainsi ce cas spectaculaire d'autotraduction : « Re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories » (Klosty-Beaujour, 1995b : 722). Déjà pour cette raison, la version originale anglaise de cette autobiographie n'est pas monolithique mais au contraire structurée de manière biculturelle – déterminée par la situation existentielle de l'émigré russe qui, dans un environnement linguistique étranger, doit préserver ce qui lui est propre, c'est-à-dire le souvenir du passé russe. Et ce n'est pas tout. Dans la traduction russe, certains passages explicatifs de la version originale qui étaient destinés à donner des éclaircissements au lecteur anglais sur certaines particularités russes ont été supprimés car ils n'étaient pas nécessaires pour le lecteur russe et ne lui auraient procuré que de l'ennui. En même temps, Nabokov a pris le risque de laisser certaines de ces explications pour le lecteur russe, non pas maintenant dans le but de lui donner des explications mais pour lui faire comprendre pourquoi ces explications se révélaient inévitables dans une version originale destinée à des récepteurs de langue anglaise. Le texte russe se trouve donc à faire partie d'une chaîne d'intertextualité transnationale tout en incarnant une hybridation culturelle.

Alors que, dans les textes dont nous venons de parler, l'auteur marque plus ou moins consciemment le caractère étranger de ses autotraductions, on trouve d'autres paradigmes selon lesquels les auteurs rédigent la version traduite de telle façon que l'on « oublie » son origine première.

Un examen précis des textes de Beckett – impossible à mener à bien ici – pourrait confirmer cette thèse, au moins jusqu'à un certain point. Beckett ne traduit pas, il s'empare d'un objet par l'écriture et il s'en empare une seconde fois avec les moyen cognitifs et linguistiques d'une seconde culture. C'est pourquoi on parle de « textes parallèles » (McGuire, 1990 : 260), par exemple à propos d'*En attendant Godot*, que l'éditeur allemand Suhrkamp propose dans une version trilingue. La mise en page – deux colonnes à gauche, l'une pour le français, l'autre pour l'anglais, et la page de droite en allemand – non seulement nous rappelle les

conditions de production du texte et les compétences polyphoniques de l'auteur et autotraducteur, mais encore fait appel en même temps à la polyphonie du lecteur et incite ce dernier à lire les trois versions comme un tout, comme des constituants à part entière, et à égalité, d'un signifiant commun (Brian T. Fitch (1988) parle de « the same thing »). On comprend que Beckett attachait plus d'importance à l'« objet » commun de ces versions qu'à la traduction mot à mot lorsqu'on voit comment il a traité la scène des injures du deuxième acte. Certes il s'agit chaque fois d'insultes, mais elles ne sont pas empruntées au même champ lexical, ce ne sont pas de véritables traductions, mais bien plutôt des transpositions par analogie fonctionnelle. Le fait que Beckett, dans la deuxième version française qui est imprimée dans cette édition (colonne de gauche), ne donne qu'une indication scénique : « échange d'injures », et ne nomme donc pas les « choses » par leur nom, montre encore une fois qu'il ne s'agit pas de mot à mot. Cette « infidélité », pour utiliser ce terme de la théorie normative de la traduction, ne peut pas être une véritable « infidélité » pour la bonne raison que tout texte, dans cette constellation de textes, est forcément infidèle à un autre texte, car il n'y a pas de texte de référence. Tout cela met aussi en question, bien entendu, la distinction qu'on fait entre l'original et la traduction. Si chaque texte peut être considéré comme l'expression individuelle d'une conscience créatrice commune, plus globale – et on peut l'affirmer par exemple à partir des trois versions de l'autobiographie que Nabokov a écrites –, il n'y a plus que des originaux, il n'y a plus de transposition.

Cette idée est totalement confirmée par la manière avec laquelle Goll « traduit » ses romans. Cependant, ce serait une erreur de ne pas tenir compte de l'évolution chronologique. Cet intervalle temporel entre la version allemande et la version française du roman *Die Eurokokke* (1927) – intitulé *Lucifer vieillissant* (1934) – détermine déjà, en tant que tel, un écart particulièrement marqué. L'autotraducteur ne peut pas faire abstraction du processus historique par lequel il est passé depuis la création du texte de départ. (Entre-temps, en Allemagne, on avait brûlé les livres de Goll.) Le

roman raconte l'odyssée – qui n'est pas sans faire songer à James Joyce – du héros à travers Paris et présente dans une langue imagée le déclin spirituel de l'Europe : l'*Eurokokke*, littéralement l'« Eurovirus », est l'agent pathogène européen. Sept ans plus tard, Goll représente la même idée grâce à l'image doublement négative du *Lucifer vieillissant*, de l'ange déchu. Deux expériences parisiennes très différentes : le récit du *Lucifer* débouche sur le surréel, se dépouille thématiquement, dans une grande unité stylistique. Alors que l'*Eurokokke* allemand contient encore de nombreux éléments expressionnistes – l'expressionnisme n'a pas d'équivalent en France –, l'influence surréaliste est plus appuyée dans le *Lucifer* : la vision finale du roman – « Et dans le ciel, au-dessus des lettres de sang... » ([1934] 1968 : 287) – nous rappelle la définition que Goll a donnée de la langue imagée du surréalisme dans son article « Surréalisme » : « Les plus belles images sont celles qui rapprochent les éléments de la réalité éloignés les uns des autres le plus directement et le plus rapidement possible » (Goll, [1924] 1968 : 87).

Mais un changement de langue ne va pas seulement de pair avec un changement de style : c'est la substance même du texte qui s'écarte fortement de la version allemande. On voit se produire ici en partie ce que nous avons déjà trouvé dans la biographie de Nabokov : omissions ou rajouts, déplacements et reformulations. Il manque dans *Lucifer vieillissant* tout un passage qui nous raconte l'histoire d'un professeur américain et qui évoque l'opposition entre l'Amérique et l'Europe. En revanche, Goll intègre des parties de cet épisode à un autre roman en français, *Sodome et Berlin* (1929).

Cette tendance au bricolage, elle aussi, est au service de ce que Fitch, à propos de l'autotraduction, a nommé « l'intra-intertextualité » (1983). Les relations intertextuelles entre les versions en deux langues d'un même texte et les relations que chaque texte entretient avec la totalité de l'œuvre du même auteur (intratexte) se superposent (Fitch, 1988 : 23). On peut ajouter une troisième dimension : la dimension transculturelle. Goll nous soumet ainsi des processus de transfert et de mélange qui reflètent

la grande liberté de mouvement d'un niveau à l'autre. Et c'est justement à ce libre jeu que l'autotraducteur a le droit de se livrer, bien plus légitimement que le traducteur « normal ». L'expérience douloureuse de la répétition et de l'autoimitation est placée face à une alternative qui promet deux issues productives : l'adaptation à la nouvelle culture (par exemple, dans le *Lucifer vieillissant*, l'adaptation au surréalisme français au détriment des tendances expressionnistes entachées de germanité) et le « bricolage », la manipulation textuelle⁸.

Goll a thématiqué cet état de choses à propos de ses textes lyriques :

Mon cas est encore plus difficile que celui du simple traducteur : je dois traduire en allemand mes poèmes français et en français mes poèmes allemands, et le résultat est que j'obtiens chaque fois deux poèmes fondamentalement différents, parce que je peux me permettre de recréer mes vers en obéissant aux exigences de la nouvelle langue⁹.

Nous voilà donc revenus à notre point de départ. La situation est effectivement paradoxale. Écrire dans une langue étrangère signifie en même temps, dans le cas de l'autotraduction, écrire dans sa propre langue et vice-versa. Nos distinctions catégorielles produisent une sorte de cercle vicieux (Eugène Ionesco, dans *La leçon* : « Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux »). La langue de départ et la langue de la traduction, l'original et son double, l'identité et l'altérité ne constituent plus des positions fermées, définitives, mais des positions qui s'interpénètrent, s'englobent mutuellement comme l'avant et l'arrière de l'anneau de Moebius.

8. Voir aussi mon article : « “In jeder Sprache neu” : Zweisprachigkeit und Kulturtransfer bei Yvan Goll » (1999).

9. Voir Phillips (1984 : 213).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, Mikhaïl (1979), *Die Ästhetik des Wortes*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- BECKETT, Samuel (1938), *Murphy*, Londres, Routledge & Sons.
- BECKETT, Samuel (1953), *Warten auf Godot*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- BETZ, Maurice (1948), *Rilke in Paris*, Zurich, Arche.
- BHABHA, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, Londres/New York, Routledge.
- FITCH, Brian T. (1983), « L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett. La problématique de la traduction de soi », *Texte*, n° 2, p. 83-100.
- FITCH, Brian T. (1988), *Beckett and Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press.
- FLETCHER, John (1976), « Écrivain bilingue », dans Tom BISHOP et Raymond FEDERMAN (dir.), *Samuel Beckett*, Paris, L'Herne, p. 201-212.
- FORSTER, Leonard (1970), *The Poet's Tongues : Multilingualism in Literature*, Londres, Cambridge University Press.
- FORSTER, Leonard (1974), *Dichten in fremden Sprachen*, Munich, Francke.
- GOLL, Yvan ([1924] 1968), « Surréalisme », dans *Œuvres I*, Paris, Éditions Émile Paul, p. 87-89.
- GOLL, Yvan ([1927] 1988), *Die Eurokokke*, Berlin, Argon.
- GOLL, Yvan (1929), *Sodome et Berlin*, Paris, Éditions Émile Paul.
- GOLL, Yvan ([1934] 1968), *Lucifer vieillissant*, dans *Œuvres I*, Paris, Éditions Émile Paul, p. 237-287.
- GOLL, Yvan (1996), *Die Lyrik in vier Bänden. Bd. III : Jean Sans Terre/ Johann Ohneland*, Berlin, Argon.
- GRUTMANN, Rainier (1998), « Auto-translation », dans Mona BAKER (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres/New York, Routledge, p. 17-20.

- KLOSTY-BEAUJOUR, Elisabeth (1995a), « Bilingualism », dans Vladimir E. ALEXANDROV (dir.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York/Londres, Garland, p. 37-42.
- KLOSTY-BEAUJOUR, Elisabeth (1995b), « Translation and self-translation », dans Vladimir E. ALEXANDROV (dir.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York/Londres, Garland, p. 714-724.
- KRISTEVA, Julia (1991), *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard.
- LÖNKER, Fred (1992), « Aspekte des Fremdverstehens in der literarischen Übersetzung », dans Fred LÖNKER (dir.), *Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung*, Berlin, Schmidt, p. 41-62.
- MCGUIRE, James (1990), « Beckett, the translator, and the metapoem », *World Literature Today*, printemps, p. 258-263.
- NABOKOV, Vladimir (1951), *Conclusive Evidence. A Memoir*, New York, Harper.
- NABOKOV, Vladimir (1954), *Drugie berega*, N'ju-Iork, Izd-vo im (Cekhova).
- NABOKOV, Vladimir (1955), *Lolita*, New York, Putnam.
- NABOKOV, Vladimir (1967), *Speak Memory. An Autobiography Revisited*, Londres, Weidenfeld and Nicolson.
- OSTROVSKY, Erika (1976), « Le silence de Babel », dans Tom BISHOP et Raymond FEDERMAN (dir.), *Samuel Beckett*, Paris, L'Herne, p. 190-200.
- PHILLIPS, James (1984), *Yvan Goll and Bilingual Poetry*, Stuttgart, Akad. Verlag H.-D. Heinz.
- RILKE, Rainer Maria (1910), *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig, Insel.
- RILKE, Rainer Maria (1923), *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. française de Maurice Betz, Paris, Stock.
- SCARPETTA, Guy (1981), *Éloge du cosmopolitisme*, Paris, Grasset.
- SCHMELING, Manfred (1999), « "In jeder Sprache neu" : Zweisprachigkeit und Kulturtransfer bei Yvan Goll », dans Johann STRUTZ et Peter

V. ZIMA (dir.), *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*, Tübingen, Gunter Narr, p. 157-173.

SCHMELING, Manfred (1999), « Verlorene Söhne. Rilke und Gide im Übersetzerischen Dialog », dans Dieter LAMPING et Manfred ENGEL (dir.), *Rilke und die Weltliteratur*, Düsseldorf/Zurich, Artemis und Winkler, p. 123-148.

SCHMIDT, Heike (1999), *Art mondial. Formen der Internationalität bei Yvan Goll*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

STEINER, George (1974), *Exterritorial*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.

TODOROV, Tzvetan (1985), « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », dans Jalil BENNANI *et al.* (dir.), *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, p. 11-26.

DE LA MAIN AU MONDE : LES ÉTATS MULTILINGUES
DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS ET CANADIEN-FRANÇAIS
EN TRADUCTION ANGLAISE¹

Louise Ladouceur

Université de l'Alberta

Des premières pièces de Michel Tremblay, écrites dans la langue déchuée de cette rue déchuée qu'est la *Main*², aux spectacles multilingues de Robert Lepage, conçus pour transgresser les frontières des langues et parcourir le monde, la dramaturgie franco-québécoise et franco-canadienne effectue des choix linguistiques révélateurs du rapport de force dans lequel s'inscrit le français, langue minoritaire dans un contexte canadien et nord-américain à très forte majorité anglophone. Cette situation a aiguisé la conscience linguistique des francophones, qui sont vivement préoccupés par le traitement que subit la langue française tant dans ses usages quotidiens que littéraires. Dans un tel contexte, le théâtre se voit investi d'un fort coefficient identitaire puisqu'il est chargé de

1. Grâce au soutien financier de l'Association internationale des études québécoises, cette étude a fait l'objet d'une communication présentée au colloque *Écrire en langues étrangères. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, tenu à l'Université de la Sarre (Saarbrücken) du 21 au 24 juin 2000.

2. Signifiant « rue principale », ce nom anglais est donné à la partie sud du boulevard Saint-Laurent à Montréal, où se côtoient bars, cabarets et hôtels de passe.

faire résonner la langue sur la place publique pour une collectivité dont l'identité culturelle tient en grande partie à la spécificité de cette langue, laquelle se distingue avant tout par ses caractéristiques orales, par la façon dont elle se donne à entendre. En ce sens, au Québec et au Canada français, le théâtre, plus que les genres dits littéraires, est imprégné de cette *surconscience linguistique* que Lise Gauvin attribue aux littératures qui ont en commun « de proposer au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents » (2000 : 8).

Parmi les œuvres qui ont marqué cette dramaturgie, certaines ont été traduites et produites au Canada anglais pour un public anglophone en majorité unilingue qui n'est pas menacé dans sa langue et qui, par conséquent, ne partage pas la préoccupation linguistique dont est investie l'écriture dramatique d'expression française au Canada. Non exposé à la friction constante avec une langue dominante et au métissage linguistique qui en résulte, le public anglophone saisit mal les enjeux inhérents au phénomène de croisement et d'alternance des codes dans une langue minoritaire. C'est ce qu'on pourra observer dans cette étude portant sur les représentations de l'hybridité linguistique du texte source dans les traductions anglaises d'œuvres dramatiques issues du répertoire francophone canadien. Auparavant, je propose d'examiner comment la traduction est façonnée par le rapport qu'entretiennent les langues officielles au sein de la fédération bilingue canadienne.

Colonie française cédée à l'Angleterre en 1763, la Nouvelle-France fera partie de la British North America jusqu'à ce soit formée la fédération canadienne en 1867. Celle-ci adoptera une politique de bilinguisme institutionnel héritée des guerres coloniales qui ont façonné le pays et qui mettent en rapport deux langues inégales : d'un côté, un anglais hégémonique parlé aujourd'hui par une majorité unilingue estimée à 67,1 % de la population canadienne³ et qui s'impose d'ailleurs comme *lingua franca* mondiale ;

3. Portrait statistique des communautés de langue officielle du Canada selon le recensement effectué en 1996 (Churchill, 1998 : 10).

de l'autre, le français d'une minorité unilingue et bilingue correspondant respectivement à 15,2 % et à 16,3 % de la population (Churchill, 1998 : 10) et dont la majeure partie est concentrée au Québec⁴, une langue menacée qu'on doit protéger à coup de lois et de décrets et dans laquelle on traduira quantité d'écrits gouvernementaux d'abord conçus en anglais. Ainsi, selon Ben-Zion Shek, dès le début du régime anglais, la traduction va illustrer la diglossie inhérente au bilinguisme canadien :

Les documents clés de l'histoire du Canada, tels la Proclamation royale de 1763, l'Acte de Québec, l'Acte constitutionnel, le rapport Durham, l'Acte de l'Union, l'Acte de l'Amérique du Nord britannique, le Statut de Westminster, ainsi que les textes des deux référendums sur la conscription, ont été rédigés d'abord en anglais puis traduits en français. [...] La traduction à sens unique a reproduit les rapports réels dominants-dominés de la conjoncture militaire, en premier lieu, puis et par conséquent, politique et économique (Shek, 1977 : 111).

La monumentale activité de traduction par laquelle doit passer le bilinguisme incarne donc la nette supériorité hiérarchique de l'anglais par rapport au français, ce qui va profondément marquer les comportements traductionnels de part et d'autre et conditionner l'emprunt littéraire. Dans un tel contexte, les anglophones n'hésiteront pas à traduire des textes littéraires écrits dans une langue minoritaire qui ne constitue pas un danger et à laquelle on peut emprunter sans risquer l'acculturation. Pour les francophones, toutefois, déjà obligés de traduire quantité de textes pragmatiques d'abord conçus en anglais, l'emprunt du texte littéraire sera perçu, toujours selon Shek, « à la fois comme une menace et comme une perte d'efforts dans une entreprise marginale, du point de vue de la lutte pour la survie d'une langue et d'une culture minoritaires » (1977 : 112).

4. Selon Stacy Churchill, en 1996, les francophones constituaient 85 % de la population du Québec, la seule province où ils sont majoritaires, et 6 % de la population totale des autres provinces (1998 : 11).

Dans le cas du théâtre, la traduction sera très peu pratiquée au Canada avant 1950, car il faudra attendre la naissance d'une dramaturgie moderne pour que soit inauguré le marché actif de la traduction théâtrale⁵. Toutefois, c'est le désir de construire un répertoire national qui donnera à la traduction théâtrale canadienne son véritable coup d'envoi à la fin des années 1960. Au Québec, avec le succès des premières pièces de Tremblay en 1968, l'appareil théâtral fait du « joul » la principale langue de scène et la dramaturgie connaît alors un essor prodigieux. C'est aussi le début d'une grande activité de traduction puisque les textes empruntés, dont la version française devait autrefois passer par la France, seront désormais traduits sur place dans cette langue pauvre, boiteuse et farcie d'anglicismes qu'est le joul.

Sociolecte d'origine française parlé par les classes populaires peu instruites, le joul se distingue par un lexique et une syntaxe portant les marques profondes de l'influence exercée par la langue anglaise sur le français québécois. Il reflète ainsi une aliénation linguistique et culturelle issue d'une double tradition coloniale, le franco-québécois étant une langue isolée de ses racines françaises et d'une norme linguistique idéale à laquelle il lui est difficile de correspondre précisément parce qu'il est exposé à la présence dominante de l'anglais dans le contexte canadien et nord-américain. Symbole de cette double aliénation, le joul se voit donc chargé d'une double mission puisqu'il doit à la fois dénoncer les conséquences du contact avec l'anglais et mettre à distance le modèle franco-français jusqu'alors perçu sur les scènes québécoises comme seul capable d'exprimer une véritable culture francophone. On peut observer l'état de la langue qu'on donne ainsi à entendre dans cette réplique empruntée à la pièce *Les belles-sœurs* de Tremblay, qui servira de catalyseur pour faire basculer la norme en faveur du joul en 1968 :

C'est correct, maman, j'vas rester à soir, mais arrêtez de chiâler, pour l'amour ! D'abord, Robert, là, y va avoir

5. À ce sujet, voir Ladouceur (1997).

une augmentation ben vite, pis y va gagner pas mal plus cher ! Y'est pas si nono que ça vous savez ! Le boss m'a même dit qu'y pourrait embarquer dans les grosses payes, ben vite, pis devenir p'tit boss ! [...] Entéka ! J'vas y téléphoner, là... J'vas y dire que j'peux pas aller aux vues, à soir (Tremblay, 1968 : 10).

Au même moment au Canada anglais, dans la ferveur nationaliste accompagnant les célébrations du centenaire de la Confédération en 1967, on interroge son attachement aux modèles britannique et américain alors en vigueur et un mouvement théâtral prend forme en 1970 avec le mandat de promouvoir la dramaturgie canadienne. En marge de la norme dominante, qui demeure étrangère, et des théâtres subventionnés qui lui servent d'appareil, le réseau des *alternative theatres* se compose alors de troupes jeunes et pauvres auxquelles la traduction offre plusieurs avantages, dont celui de pouvoir bénéficier d'une dramaturgie québécoise très dynamique et qui a, par conséquent, beaucoup à proposer dans l'élaboration d'un répertoire national. Malgré le défi pratiquement insurmontable qu'offre à la traduction le passage du joul vers l'anglais, pour les raisons historiques et idéologiques exprimées plus haut, on empruntera abondamment les pièces québécoises de l'époque, surtout celles de Tremblay, qui deviendra le dramaturge le plus traduit au Canada, avec 18 pièces produites et publiées en version anglaise entre 1972 et 1999. C'est dire la contribution importante de cet auteur à l'élaboration d'un répertoire national. Mais qu'entend-on au juste par répertoire national ?

Le début des années 1970 est une époque vivement préoccupée par la question identitaire au Québec et au Canada anglais. De part et d'autre, on repousse le modèle colonial et l'énergie est mobilisée dans la création d'un répertoire qui se veut spécifiquement québécois pour les uns et spécifiquement canadien pour les autres. La création de ces répertoires nationaux repose alors sur la mise en valeur de la différence, ressentie comme essentielle à l'élaboration d'une identité nationale distincte. Si elle est commune à chaque groupe linguistique, cette mise en valeur de la différence s'articule toutefois à partir de positions fort divergentes. La majorité dictant

la norme contre laquelle se construit la différence, dans le contexte canadien où la majorité est anglophone, ce sont les francophones et les autres minorités ethniques qui se font porteurs d'altérité. Et l'altérité dont on est investi n'est pas nécessairement celle qu'on réclame, comme en témoignent plusieurs traductions des textes de Tremblay.

Avec la version anglaise des *Belles Sœurs* (1974a)⁶, signée par John Van Burek et Bill Glassco et produite en 1973 à Toronto, on inaugure une stratégie qui deviendra la marque de commerce des premières traductions anglo-canadiennes de Tremblay : l'emprunt du titre français. Cette stratégie sera appliquée à sept autres pièces de Tremblay, qui s'intituleront en anglais *Hosanna* (1974b), *Bonjour, là, Bonjour* (1975), *En Pièces Détachées* (1975), *Surprise ! Surprise !* (1976a), *La Duchesse de Langeais* (1976b), *Trois Petits Tours* (1976c), *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* (1981) et, plus récemment, *La Maison Suspendue* (1991). Avec de tels titres, la traduction affiche d'emblée ses couleurs : la pièce n'a aucun équivalent culturel dans le contexte d'accueil ; elle témoigne d'une réalité intraduisible à laquelle le public anglophone ne peut s'identifier. Ici, le recours à un procédé qui obstrue plus qu'il ne révèle le sens du titre original a pour effet d'insister sur l'altérité irréductible du texte québécois, un effet qui n'est pas étranger à la réaction du public anglophone torontois, telle que la décrit Vivien Bosley : « It is my contention that, instead of identifying with what is happening on stage, we become observers of an ethnological situation which strikes us as interesting and amusing and quaint »⁷ (1988 : 139).

On découvre ensuite, à la lecture du texte anglais, que le jocal très accentué de Tremblay a été remplacé par un anglais de niveau courant, que Bosley appelle un « generic North American »

6. Cette traduction a fait l'objet d'une étude plus détaillée dans les articles suivants : « A Version of Quebec : le théâtre québécois au Canada anglais » (Ladouceur, 2000) et « Canada's Michel Tremblay : des *Belles Sœurs* à *For the Pleasure of Seeing Her Again* » (Ladouceur, à paraître).

7. « Au lieu de s'identifier à ce qui se passe sur scène, on observe plutôt en jetant un regard d'ethnographe sur une situation qui nous paraît intéressante, amusante et pittoresque » (je traduis).

(p. 141), contrebalancé par un usage de sacres parfois abusif et par d'abondants gallicismes, c'est-à-dire des emprunts ou calques français dont on a parsemé le texte anglais. Par exemple, dans les versions anglaises mentionnées plus haut, on a conservé les désignations françaises des personnages, qui s'appellent « Mme. [sic] Robitaille », un mot pourtant pas facile à prononcer en anglais, « Mlle. [sic] Verrette », « l'Abbé Rochon », « Cuirette » ou « La Grosse Femme » ; on a aussi emprunté des termes courants comme « maman », « cours classique », « stupide » ou « dégoûtant », des sacres comme « sacrement » ou « calice », des interjections telles que « ah oui », « ben oui », « quoi donc », « oui, allô », et des segments de phrases comme celle-ci dite par Hosanna : « I'm just not up to it tonight. "Les poses voluptueuses et provocantes" will have to wait » (Tremblay, 1974b : 29), ou bien la réplique suivante de Lucienne dans *Bonjour, là, Bonjour* : « I got what I wanted. I got my Anglais » (1975 : 29).

Si ces gallicismes se voulaient représentatifs de l'hybridité d'un texte français parsemé d'emprunts et de calques anglais, ils ne correspondent toutefois à aucun usage réel dans un contexte anglophone non exposé à la friction constante avec une langue dominante, comme c'est le cas d'anglicismes communs dans le français populaire québécois et qu'on retrouve dans le joul de Tremblay, des termes tels que « cheap », « cute », « show », « stage », « party », « smatte », « c'tait ben l'fun » ou le « p'tit boss » de l'extrait des *Belles-sœurs* cité auparavant. Ce qui dans le texte de départ était l'expression d'une aliénation devient dans le texte traduit un effet d'exotisme dont l'unique fonction est de souligner l'altérité du texte emprunté. L'emploi des gallicismes atteindra son apogée dans la version anglaise de *La maison suspendue*, publiée en 1991 et dont voici un extrait d'environ 200 mots, dans lequel on compte une douzaine de gallicismes que j'ai mis en romain. La version originale vient ensuite.

JOSAPHAT – *And off we all go to ma tante Blanche, or to ma tante Ozéa ! The forest slides away beneath us, Duhamel is tout petit, les Laurentides disappear completely*

into the darkness... The house sways gently... Me and your mother, we just sit here on the verandah and watch the sky go by. Usually all we see from here is a big black hole where Lac Simon is, but now it's the Big Dipper, the Little Dipper, la planète Mars... The house turns on the end of the rope and we see the whole sky pass before us, like la parade on St-Jean-Baptiste Day. During the whole journey, the house sways gently back and forth, back and forth... Us, we're sitting pretty. It sure is beautiful. (Silence. The three characters look around them.) When we get to our relatives', the canoe sets us down next to their place, bonsoir la compagnie, get out your accordéons, push the chairs against the wall, here we are ! And then, let me tell you, the party starts in earnest ! (He dances en turlutant, then stops as if at the end of a story.) And that, mon p'tit gars, is how you've been to Morial [Montréal] without even realizing ! (1991 : 34-35).

JOSAPHAT – On s'en va sus ma tante Blanche ou ben donc sus ma tante Ozéa ! La forêt glisse en dessous de nous autres, Duhamel est tout petit, les Laurentides au grand complet disparaissent dans le noir... La maison se balance tranquillement... Moé pis ta mère on s'installe su'a galerie pis on regarde le ciel passer devant nous autres ! D'habetude, c'est un grand trou noir qu'on voit là oùsqu'y'a le lac Simon, mais là c'est la Grande Ourse, pis la Petite Ourse, pis la planète Mars... La maison tourne au bout de sa corde pis on voit le ciel au grand complet passer devant nous autres comme une parade de la Saint-Jean Baptiste ! Pendant tout le voyage la maison se balance un p'tit peu... Juste un p'tit peu. On est ben. C'est pas beau ordinaire ! (Silence. Les trois personnages regardent autour d'eux.) Quand on arrive sus nos parents, le canot nous dépose à côté de chez eux, bonsoir la compagnie, sortez vos accordéons, poussez les chaises de contre le mur, nous v'lons ! Pis là j'te dis que le party

pogne ! (Il danse en turlutant, s'arrête comme à la fin d'une histoire.) C'est comme ça, mon p'tit gars, que t'as souvent été à Morial sans même t'en rendre compte ! (1990 : 43-44).

Tout en reconnaissant l'extrême difficulté de traduire le joul en anglais, pour les raisons déjà exprimées, il faut voir quelle représentation du texte de Tremblay est ainsi mise de l'avant. Dépouillé du joul, donc de la charge subversive dont il était porteur, et transposé dans une langue anglaise de niveau courant, parsemée de gallicismes exotiques chargés d'affirmer l'inhérente québécity de la pièce et de l'aliénation qu'elle donne à voir, le texte anglais réussit un tour de force : en affirmant ainsi l'irréductible altérité de la pièce et de son propos, il invite le public anglophone non pas à s'y reconnaître, mais à y reconnaître une réalité autre à laquelle il est très attaché, celle d'un Québec traditionnel dont il a la nostalgie. Selon Jacques Saint-Pierre, cela contribuerait au succès de Tremblay au Canada anglais puisque, ainsi traduit, « il perpétue pour les anglophones un fantasme, celui d'une certaine vision de la société québécoise des années précédant la Révolution tranquille » (1991 : 65). Dans ce sens, il faut souligner que, parmi les nombreuses pièces de Tremblay traduites en anglais, on n'a conservé le titre français que pour celles qui mettent en scène des personnages habitant un espace historique antérieur aux bouleversements sociaux et politiques qui ont suivi la Révolution tranquille⁸. Faut-il comprendre qu'on aurait affaire alors à une réalité plus authentiquement française ? Si on peut voir dans cette stratégie l'effet de ce que Sherry Simon appelle une « surconscience de la différence » (1994 : 55) dans des traductions anglaises dont la visée ethnographique accentue les marques d'altérité culturelle de la littérature québécoise, il faut préciser que ce genre de mise en relief opère un renversement des enjeux initiaux du texte à deux niveaux : d'abord en offrant une image traditionnelle du Québec là où le texte original brisait avec la tradition ; ensuite, en mettant cette représentation à

8. À ce sujet, voir Ladouceur (à paraître).

profit dans des pièces qui vont contribuer activement à l'élaboration d'un répertoire national canadien.

Au cours des années 1980, l'écriture dramatique québécoise délaissera le joul en faveur d'une langue plus standard, donc moins propice aux anglicismes, et le travail sur la langue se poursuivra dans des récits éclatés où la parole se fait exubérante. C'est le cas chez des auteurs tels que Jovette Marchessault, René-Daniel Dubois, Michel Garneau et Normand Chaurette, dont plusieurs textes seront traduits sans qu'on insiste toutefois sur les marques d'altérité linguistique du texte original. Aucun gallicisme exotique dans ces traductions, où on a préféré angliciser ou évacuer les références socioculturelles faisant allusion à une réalité québécoise ou à une tradition littéraire française inconnues du public anglophone et qui auraient pu le dépayser. Il faut dire qu'en renonçant au joul, le texte dramatique québécois a délaissé l'examen d'une aliénation propre au Québec pour s'ouvrir à d'autres horizons discursifs. Théâtres expérimental, féministe, gay, gestuel, de l'image ou autre proposent un menu thématique fort varié à partir duquel s'élaborent des discours résolument modernes qui cessent de donner prise au regard ethnographique fondé sur une conception traditionnelle de l'altérité québécoise. Non seulement ne fait-on appel à aucun gallicisme dans ces versions traduites mais, lorsqu'il y a alternance des codes français-anglais dans la pièce originale, elle disparaît dans des traductions anglaises unilingues qui masquent la dualité linguistique du texte de départ et contribuent, selon Kathy Mezei, à la subvertir en l'assimilant à une réalité unilingue anglophone :

*Many of the English translations I read participated in a subtle subversion of Quebec culture in that the use of English in speech acts, phrases, words, dialogue in the French language poem, play or novel was rarely acknowledged in the target or receptor text. Yet, for the author of the original text, this English usage was intended as a high symbolic signifier*⁹ (Mezei, 1995 : 136).

9. « Plusieurs traductions anglaises que j'ai lues contribuaient à une subtile subversion de la culture québécoise en ce sens qu'on y indiquait

Par exemple, en éliminant l'opposition entre les systèmes linguistiques et culturels auxquels renvoie un texte écrit en franco-québécois et coiffé d'un titre anglais, comme celui de René-Daniel Dubois intitulé *Being at home with Claude* (1986), la traduction anglaise élimine ce qui, et je cite l'auteur, « joue sur l'ambiguïté d'une situation, celle d'être québécois et d'être poigné dans une vue américaine » (cité dans Mezei, 1995 : 134). Mezei propose qu'on aie recours à l'italique, aux parenthèses, aux notes du traducteur, aux paraphrases ou à tout autre procédé textuel pouvant signaler au lecteur les interférences de codes présentes dans le texte original. De tels procédés, s'ils peuvent convenir au texte écrit destiné à la lecture, sont toutefois inapplicables au texte destiné à être joué, la dynamique de la représentation exigeant que le destinataire comprenne immédiatement le message exprimé sur scène sans avoir accès à des notes explicatives ou à d'autres procédés strictement textuels. L'alternance des codes linguistiques dans le texte de théâtre pose donc à la traduction un défi de taille, car sa transposition n'est possible que dans la mesure où elle n'entrave pas la réception du texte en représentation.

La difficulté de transposer en anglais l'hybridité linguistique du texte dramatique français augmente encore du fait que les interférences de codes dans une pièce dont l'action se situe en milieu francophone canadien reflètent l'inévitable infiltration dont la langue fait l'objet dans un contexte bilingue où l'anglais domine. Ainsi, dans *Le chien*, l'auteur franco-ontarien Jean Marc Dalpé met en scène des personnages habitant un petit village près de Timmins, dans le sud de l'Ontario, et s'exprimant dans un français tortueux entrecoupé d'expressions ou de phrases entières dites en anglais. En voici un extrait :

PÈRE – *Fait que j'les laisse entrer. « Was tryin' to get to the hospital, ya see. » J'ai amené la femme tu-suite sur*

rarement la présence de l'anglais dans des actes de paroles, des expressions ou des dialogues à l'intérieur de poèmes, de pièces ou de romans écrits en français. Pourtant, pour les auteurs des textes originaux, le recours à l'anglais était investi d'un sens symbolique important » (je traduis).

not'lit. « Goddamn car swerved in front of us, we went down into the ditch just over here. Fuckin asshole didn't even stop ! » Là, à lumière pis proche d'elle, j'ai vu que la femme, ben c'était vraiment une fille. J'veux dire, elle avait l'air d'avoir dix-huit ou dix-neuf ans, même pas. J'sais pas trop. Ben, t'sais jamais avec eux-autres. Les Indiennes. Ça vieillit pas pareil, on dirait. Était jeune entéka. Pis déjà dans ses douleurs. L'autre, l'Indien, y'avait pas l'air plus énérvé que ça. Comme si y'était plus en tabarnac pour son char [...] (Dalpé, 1987 : 59).

Cette pièce a fait l'objet d'une traduction anglaise dans laquelle les alternances de langue ont été effacées pour faire place à un texte unilingue anglais. Il faut préciser que cet effacement est consenti puisque l'auteur a travaillé à la traduction anglaise de sa pièce en collaboration avec Maureen Labonté, traductrice de théâtre fort expérimentée qui vit et travaille à Montréal. C'est là, à mon avis, un facteur déterminant dans les choix linguistiques dont la traduction du théâtre québécois fait l'objet depuis 1985, date à laquelle le Centre des auteurs dramatiques entreprend des échanges de pièces en traduction avec des partenaires de langue anglaise au Canada, aux États-Unis et en Europe.

Avec la mise sur pied de ces programmes, on assiste à un virage important dans le trajet qu'emprunte la traduction puisque la traduction anglaise du répertoire francophone est désormais prise en charge par l'institution théâtrale québécoise, qui préside à la sélection des œuvres à traduire et à leur traduction avant de les exporter à l'extérieur. Contrairement à la médiation habituelle voulant qu'une œuvre en traduction migre d'un contexte culturel à un autre qui la sollicite pour combler un besoin, l'emprunt relève ici d'un désir interne de promouvoir la dramaturgie franco-québécoise et franco-canadienne auprès du public anglophone. Cette inversion de l'axe de médiation va nécessairement agir sur les représentations de la dramaturgie francophone et de l'identité linguistique et culturelle qu'elle met en jeu dans les textes en traduction destinés au Canada anglais et à l'étranger.

Une des conséquences de ce déplacement sera, entre autres, de faire appel pour ces traductions à des anglophones œuvrant au Québec et sensibles à la délicate question de la langue et des enjeux dont elle est investie dans la dramaturgie québécoise et canadienne-française. On hésitera alors à employer des stratégies de traduction qui auraient pour effet ou de sonner faux, ce qui ne pardonne pas au théâtre, ou de faire exotique dans des traductions destinées à un auditoire pour lequel l'alternance des codes perd sa pertinence référentielle et symbolique. Cela aura toutefois pour résultat d'annuler la dualité linguistique inhérente au texte de départ, comme on peut le voir dans la version anglaise proposée par Dalpé et Labonté de l'extrait cité plus haut :

FATHER – So I let them in. « Was tryin' to get to the hospital, ya see. » So right away, I lead the woman into our bedroom so she can lay down. « Goddam car swerved in front of us, we went into the ditch just over there. Fuckin' asshole didn't even stop ! » Then, in the light, and close up, I could see that the woman was really just a girl. I mean, she looked eighteen or nineteen, maybe not even that old. I wasn't too sure. You never can tell with them. Them, Indian girls. They don't get old like us, not in the same way. But, she was young that's for sure. And her pains had started. The other one, the man, didn't seem too worried. As if he was more concerned about his fuckin' car. [...] (Dalpé, 1988 : 74-75).

Il fallait choisir ici entre deux maux et j'ose croire qu'on a préféré le moindre. Ce qu'il faut retenir de ce choix, toutefois, c'est qu'il nous met en présence d'un destinataire anglophone pour lequel on efface toutes les traces de bilinguisme ou de dualité linguistique qui façonnaient l'original, un destinataire dont la conscience linguistique est ancrée dans un unilinguisme anglais incontournable.

C'est un profil linguistique qu'on peut observer ailleurs dans les traductions anglaises d'œuvres dramatiques originellement conçues en français, dont celles d'un autre créateur québécois,

Robert Lepage, qui promène à travers le monde des spectacles multilingues pouvant s'adresser à des publics de cultures et de langues variées. Multipliant les audaces dans l'exploration d'un « théâtre de l'image » où l'accent est mis sur les signifiants visuels de la représentation au détriment du texte, Lepage élabore des esthétiques verbales distinctes qui s'ingénient à intégrer la traduction au canevas même du spectacle. On peut relever certaines stratégies qui participent à cette théâtralisation de l'acte de traduire dans *The Seven Streams of the River Ota*, version anglaise d'un spectacle dont l'élaboration s'est faite en trois étapes réparties sur deux ans avant qu'il soit présenté à Vienne en 1996 dans une version qui sera publiée la même année à Londres (Robert Lepage et Ex Machina, 1996). Dans ce texte contenant des dialogues en français, en anglais, en allemand et en japonais, on se passe de traduction là où la compréhension du texte n'est pas jugée essentielle au déroulement du spectacle. Toutefois, lorsqu'elle est nécessaire, un personnage se métamorphose en traducteur et son visage seul est éclairé sur scène pendant qu'il traduit simultanément en anglais une conversation téléphonique qui se déroule en japonais et en français. À certains moments, les versions anglaises de dialogues qui se font en allemand ou en français sont affichées au-dessus de la scène sous forme de surtitres. À d'autres moments, ce sont des sous-titres qui sont projetés sur écran, un procédé auquel Lepage fait fréquemment appel et qui remonte au premier spectacle solo, *Vinci*, qu'il a créé en 1986 à Montréal.

Si les stratégies de traduction intégrées à ces spectacles peuvent être observées pendant la représentation, la comparaison des textes ainsi traduits pose problème pour plusieurs raisons. D'abord, la nature même du *work in progress* que pratique Lepage soumet le texte à une constante mutation. La gestation d'un spectacle pouvant s'échelonner sur plusieurs années, on en présentera des versions qui peuvent considérablement varier en cours de route. Ensuite, même s'il était fixe, le texte seul peut difficilement rendre compte d'un spectacle dont la diégèse repose en grande partie sur des signes visuels ou sonores, donc non linguistiques. C'est pourquoi Lepage préfère ne pas publier les textes de ses

spectacles. Exceptionnellement, une version anglaise du « Polygraphe » signée par Gyllian Raby est parue dans *Canadian Theatre Review* en 1990 avant d'être rééditée par Jerry Wasserman en 1994 dans l'anthologie *Modern Canadian Plays*. J'ai pu comparer cette dernière version au manuscrit français disponible pour consultation à la Caserne, le lieu où loge Ex Machina, la compagnie de production multidisciplinaire dirigée par Lepage et établie à Québec. Malgré quelques écarts dans les descriptions de l'action, la disposition et le contenu des dialogues demeurent à peu près identiques d'un texte à l'autre, ce qui m'a permis d'observer les procédés de traduction et la distribution des langues dans chaque version. Sur la page couverture du manuscrit, on précise que cette version française « a été mise à jour en novembre 1992, à la suite des dernières représentations données à Paris, au théâtre du Rond-Point ». On y mentionne aussi l'existence d'une première version, à partir de laquelle le spectacle a été créé en 1988. Il s'agit donc ici d'une version française remaniée et postérieure à la version anglaise parue en 1990.

Créé en 1988 à l'Implanthéâtre de Québec, *Le polygraphe*, texte de Marie Brassard et Lepage, fut présenté en tournée mondiale aux États-Unis, en Europe et en Asie jusqu'en 1996, année où il fut produit en japonais à Tokyo. Acclamé partout sur son passage, le spectacle a remporté plusieurs prix dont celui de la meilleure production du magazine *Time Out* de Londres en 1989 et le « Chalmers' Award » pour la meilleure pièce canadienne à Toronto en 1991. Divisée en 22 tableaux qui prennent place à Montréal, à Québec et à Berlin, la pièce met en scène trois personnages qui ont en commun d'avoir été mêlés à une histoire de meurtre. François, ex-étudiant en sciences politiques et maintenant serveur à Québec, se remet mal de la mort d'une amie assassinée, crime dont il fut soupçonné et pour lequel il dut subir le test du polygraphe. Il a pour voisine de palier Lucie, une actrice qui joue dans un film inspiré du meurtre en question et qui va rencontrer à Montréal un criminologue d'origine allemande, David, lequel a fait subir le test du polygraphe à François. Il en connaît donc le résultat, qui n'a d'ailleurs jamais été révélé à François.

Dans la version française du texte, tous les dialogues sont en français à l'exception d'une lettre dont la lecture se fait en allemand, accompagnée d'une traduction française projetée en sous-titres sur un mur servant d'écran. Dans la version anglaise, la lecture de la lettre se fait aussi en allemand, accompagnée de sous-titres anglais. Toutefois, les dialogues sont bilingues et se font soit en anglais, soit en français, soit en anglais et en français. Lorsqu'on a conservé le texte français ou des répliques dites en français, on en fournit la traduction à l'aide de sous-titres projetés sur écran sauf, et très étrangement, pour un extrait de *Hamlet* de Shakespeare, qui est récité par Lucie en français sans être accompagné de sa version originale anglaise. On présume ici que le public anglais va reconnaître un monologue récité devant un crâne qu'on tient dans sa main.

Dans cette architecture plurilingue, j'ai suivi la distribution des langues attribuées à chaque personnage pour en tracer la configuration linguistique. Francophones bilingues habitant Québec, Lucie et François parlent français entre eux mais ont recours au français et à l'anglais au travail, que ce soit au restaurant ou pour une audition. Toutefois, ils s'adressent exclusivement en anglais à David qui, lui, ne s'exprime jamais en français. D'origine allemande, venu au Québec avant l'écroulement du mur, David vit à Montréal uniquement en anglais. Contrairement à la version française, dont la formule linguistique est relativement homogène, la version traduite donne à voir une dynamique linguistique fort complexe où le français se parle entre francophones en privé, alors que l'anglais domine la vie sociale. Il est la langue véhiculaire des francophones et la seule langue officielle parlée et comprise par l'anglophone, pour qui l'anglais est une langue seconde et qui demeure imperméable au fait français et à la dualité linguistique propre au Québec.

Le profil ainsi tracé n'est d'ailleurs pas sans rappeler un autre personnage anglophone conçu par Lepage et sa troupe dans *La trilogie des dragons*, le spectacle à grand déploiement qui a en quelque sorte inauguré la formule du *work in progress* et dont la première version fut présentée en 1985 à Québec. Jeanne Bovet a

étudié la structure plurilingue du spectacle, qui fait appel aux ressources du français, de l'anglais, du chinois et du japonais, et elle décrit ainsi l'identité linguistique du Canadien d'origine britannique William S. Crawford :

Comme tous les étrangers immigrés au Canada, Crawford continue d'utiliser sa langue d'origine ; mieux, il la conserve face à n'importe quel interlocuteur. Tout au plus se risque-t-il à lancer quelques mots de français et de chinois qui démontrent davantage son ignorance que sa connaissance de ces langues [...] ; jusqu'à la toute fin de la pièce, il est l'emblème de l'unilinguisme triomphant. L'anglais étant à la fois sa langue-identité et la langue d'hégémonie culturelle au Canada, Crawford peut en effet se permettre de s'adresser tout naturellement en anglais à ses interlocuteurs francophones ou chinois, sans aucun scrupule, et sans essuyer de rejet (Bovet, 1991 : 91-92).

Ainsi donc, dans les stratégies de traduction plurilingue appliquées aux textes dramatiques québécois faisant appel à de multiples codes linguistiques, il se dégage une figure anglophone marquée d'un unilinguisme non conflictuel et non contesté, un unilinguisme qui semble aller de soi et dont on sait s'accommoder. C'est aussi à un anglophone ancré dans un contexte unilingue que s'adressent les traductions anglaises d'une dramaturgie franco-canadienne plus récente, qui préfère effacer l'interférence des codes français et anglais dans des traductions destinées à un auditoire pour qui ce phénomène ne correspond à aucune réalité et pourrait se charger d'exotisme. Si les stratégies mises en œuvre par la traduction sont l'expression du rapport de force entre les langues et les cultures qu'elle met en présence, comment ne pas voir dans la représentation de l'espace anglophone unilingue ainsi proposé l'expression d'une conscience linguistique fermée à l'existence des autres langues et totalement homogène, d'où les interférences de langues sont bannies et demeurent l'affaire d'autrui ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOSLEY, Vivien (1988), « Diluting the Mixture : Translating Michel Tremblay's *Les Belles-Sœurs* », *TTR*, vol. 1, n° 1, p. 139-145.
- BOVET, Jeanne (1991), « “Une impression de décalage”. Le plurilinguisme dans la production du Théâtre Repère ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- CHURCHILL, Stacy (1998), *Nouvelles perspectives canadiennes. Les langues officielles au Canada : transformer le paysage linguistique*, Ottawa, Patrimoine canadien. [En collaboration avec le Programme des études canadiennes et le Programme d'appui aux langues officielles.]
- DALPÉ, Jean Marc (1987), *Le chien*, Ottawa, Éditions Prise de parole.
- DALPÉ, Jean Marc (1988), « Le chien », trad. anglaise de Maureen Labonté et Jean Marc Dalpé, manuscrit déposé au Centre des auteurs dramatiques, Montréal.
- DUBOIS, René-Daniel (1986), *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac.
- DUBOIS, René-Daniel (1987), « Being at Home with Claude », *Canadian Theatre Review*, n° 50, p. 38-58.
- GAUVIN, Lise (2000), *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal.
- LADOUCEUR, Louise (1997), « Du spéculaire au spectaculaire : le théâtre anglo-canadien traduit au Québec au début des années 90 », *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Halifax/Montréal, Dalhousie French Studies/XYZ éditeurs, p. 185-194.
- LADOUCEUR, Louise (2000), « A Version of Quebec : le théâtre québécois au Canada anglais », *L'Annuaire théâtral*, n° 27, p. 108-119.
- LADOUCEUR, Louise (à paraître), « Canada's Michel Tremblay : des *Belles Sœurs* à *For the Pleasure of Seeing Her Again* », *TTR. Études sur le texte et ses transformations*.
- LEPAGE, Robert, et Marie BRASSARD (1992), « Le polygraphe », manuscrit déposé à la Caserne, Québec.

- LEPAGE, Robert, et Marie BRASSARD (1994), « Polygraph », trad. anglaise de Gyllian Raby, dans Jerry WASSERMAN (dir.), *Modern Canadian Plays*, 3^e éd., t. 2, p. 297-316 ; 1^{re} édition (1990), *Canadian Theatre Review*, n° 64, p. 49-65.
- LEPAGE, Robert, et EX MACHINA (1996), *The Seven Streams of the River Ota*, Londres, Methuen Drama.
- MEZEI, Kathy (1995), « Speaking White : Translation as a Vehicle of Assimilation in Quebec », dans Sherry SIMON (dir.), *Culture in Transit : Translating the Literature of Quebec*, Montréal, Véhicule Press, p. 133-148.
- SAINT-PIERRE, Jacques (1991), « Michel Tremblay, dramaturge québécois et canadien : bilan de la réception d'une pièce et sa traduction », dans François DUMONT et Frances FORTIER (dir.), *Littérature québécoise : la recherche en émergence*, Actes du deuxième colloque interuniversitaire des jeunes chercheur(e)s en littérature québécoise, Centre de recherche en littérature québécoise, Université Laval, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 57-69.
- SHEK, Ben-Zion (1977), « Quelques réflexions sur la traduction dans le contexte socio-culturel canado-québécois », *Ellipse*, n° 21, p. 111-116.
- SIMON, Sherry (1994), *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- TREMBLAY, Michel (1968), *Les belles-sœurs*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston.
- TREMBLAY, Michel (1974a), *Les Belles Sœurs*, trad. anglaise de John Van Burek et Bill Glassco, Vancouver, Talonbooks.
- TREMBLAY, Michel (1974b), *Hosanna*, trad. anglaise de John Van Burek et Bill Glassco, Vancouver, Talonbooks.
- TREMBLAY, Michel (1975), *Bonjour, là, Bonjour*, trad. anglaise de John Van Burek et Bill Glassco, Vancouver, Talonbooks.
- TREMBLAY, Michel (1976a), « Surprise ! Surprise ! », *La Duchesse de Langeais & Other Plays*, trad. anglaise de John Van Burek, Vancouver, Talonbooks.

ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

TREMBLAY, Michel (1976b), « La Duchesse de Langeais », *La Duchesse de Langeais & Other Plays*, trad. anglaise de John Van Burek, Vancouver, Talonbooks.

TREMBLAY, Michel (1976c), « Trois Petits Tours [Berthe, Johnny Mangano and His Astonishing Dogs, Gloria Star] », *La Duchesse de Langeais & Other Plays*, trad. anglaise de John Van Burek, Vancouver, Talonbooks.

TREMBLAY, Michel (1981), *Damnée Manon, Sacrée Sandra*, trad. anglaise de John Van Burek, Vancouver, Talonbooks.

TREMBLAY, Michel (1990), *La maison suspendue*, Montréal, Leméac.

TREMBLAY, Michel (1991), *La Maison Suspendue*, trad. anglaise de John Van Burek et Bill Glassco, Vancouver, Talonbooks.

PLURILINGUISME ET STRATÉGIES IDENTITAIRES
DANS LA LITTÉRATURE AUTOCHTONE
D'EXPRESSION FRANÇAISE AU QUÉBEC

Hélène Destrempes

Université de Moncton

Dans *Une tempête* d'Aimé Césaire (1969), « adaptation pour un théâtre nègre » de la célèbre pièce de Shakespeare, Prospero dit à Caliban : « Puisque que tu manies si bien l'invective, tu pourrais au moins me bénir de t'avoir appris à parler. Un barbare ! Une bête brute que j'ai éduquée, formée, que j'ai tirée de l'animalité qui l'engangue encore de toute part [*sic*] ! » L'esclave rétorque aussitôt à son maître : « ce n'est pas vrai. Tu ne m'as rien appris du tout. Sauf, bien sûr, à baragouiner ton langage pour comprendre tes ordres : couper du bois, laver la vaisselle, pêcher le poisson, planter les légumes, parce que tu es bien trop fainéant pour le faire » (Césaire, 1969 : 25). Rappelons que dans la pièce de Shakespeare, Caliban s'exclamait : « Vous m'avez appris votre langage ; et le profit que j'en ai est de savoir maudire. Que la peste rouge vous emporte, pour m'avoir appris votre langue ! » (1964 : 995). Dans un cas comme dans l'autre, Caliban exprime avec véhémence le ressentiment qu'il éprouve à l'endroit de Prospero et de l'entreprise colonisatrice qu'il représente. Ses répliques traduisent bien alors sa

conscience d'avoir été dépouillé de sa liberté pour être soumis à l'autorité sociale et linguistique de Prospero¹.

Tout comme Caliban, les auteurs autochtones du Québec réagissent encore aujourd'hui aux entreprises coloniales, française et britannique, qui ont fixé les paramètres du contexte sociopolitique dans lequel ils évoluent toujours. Leurs œuvres font foi de la résistance qu'ils leur opposent et du désir de recouvrer leur autonomie, leur territoire et le droit d'exister sans que le mot « amérindien » soit nécessairement associé au passé. La réappropriation de l'espace politique et géographique passe aussi, pour ces auteurs, par la réappropriation de l'espace linguistique et par l'affirmation de la spécificité culturelle autochtone.

Le but de la présente étude est justement de mettre au jour les liens entre les préoccupations politiques et culturelles des tenants du discours littéraire autochtone et les stratégies linguistiques qu'ils déploient dans leurs œuvres. Afin de situer le lecteur dans le contexte social, politique et linguistique amérindien du Québec, je commencerai par brosser un bref tableau de la population autochtone du Québec et de ses rapports avec les langues ancestrales. En un second temps, je retracerai, tout aussi sommairement, l'évolution du discours littéraire autochtone avant de passer, en dernier lieu, à l'analyse du plurilinguisme et, par extension, des stratégies discursives employées par un des auteurs autochtones les plus connus au Québec, Bernard Assiniwi.

1. Césaire fera aussi dire à Caliban, dans une réplique qui ne se trouve pas dans le texte du dramaturge anglais : « Au début, Monsieur me cajolait : Mon cher Caliban par ci, mon petit Caliban par là ! Dame ! Qu'aurais-tu fait sans moi, dans cette contrée inconnue ? Ingrat ! Je t'ai appris les arbres, les fruits, les oiseaux, les saisons, et maintenant je t'en fous... Caliban la brute ! Caliban l'esclave ! Recette connue ! L'orange pressée, on en rejette l'écorce ! » (1969 : 26).

PREMIÈRES NATIONS ET LANGUES AUTOCHTONES

Il existe au Québec dix nations amérindiennes, regroupant 68 391 autochtones², réparties en deux familles linguistiques, la famille iroquoienne et la famille algonquienne³. La première regroupe le mohawk, le huron-wendat et cinq autres langues parlées en Ontario, alors que la famille algonquienne compte une douzaine d'idiomes parlés sur un vaste territoire allant des Maritimes jusqu'au centre du pays. Au Québec, le cri, l'algonquin, le micmac, l'abénakis, le malécite et l'innu (qui regroupe lui-même trois sous-langues) appartiennent aux langues algonquiennes ou algiques. À l'exception de trois d'entre elles : le huron-wendat, l'abénakis et le malécite, la plupart de ces langues sont considérées, encore aujourd'hui, comme des langues vivantes, bien que la survie de chacune d'elles ne soit pas assurée. Même dans des communautés où la langue ancestrale est encore utilisée à la maison, sur une base quotidienne, le fait de côtoyer le français ou l'anglais provoque le plus souvent une situation de bilinguisme soustractif dans la mesure où l'usage de la langue dite « seconde » mène au remplacement progressif de la langue maternelle. Avec la disparition des aînés et une population qui a moins de 25 ans dans une proportion de plus de 56 %, seulement une personne sur trois est encore capable de s'exprimer dans sa langue maternelle. Devant ce problème qui met non seulement en péril la pratique linguistique, mais aussi la sauvegarde du patrimoine culturel et des valeurs qui le sous-tendent, de nombreuses communautés, les trois nations innues et la nation mohawk par exemple, ont lancé un cri d'alarme et renforcé les programmes d'enseignement de langue maternelle déjà en

2. La population inuite, qui n'est pas d'origine amérindienne, compte 8 877 personnes réparties en 15 communautés. Si nous ajoutons ce nombre au chiffre donné, nous obtenons une population autochtone totale de 77 788. (Source : Registre du ministère des Affaires Indiennes et du Nord canadien, 31 décembre 2000, et Registre des bénéficiaires de la Convention de la Baie-James et du Nord québécois, ministère de la Santé et des Services sociaux du Québec, 5 avril 2001).

3. Pour plus de détails, consulter les cartes et le tableau en annexe.

place depuis une dizaine d'années. Dans un dossier sur la préservation de la langue élaboré par l'équipe de *La piste amérindienne*, le site Web autochtone certainement le plus complet et le plus connu au Québec, on peut lire à cet égard :

Qu'ils soient faits par les conseils de bande, les services éducatifs, les centres d'amitiés ou par les individus, les efforts pour sauvegarder les langues autochtones sont aussi des efforts pour que ne disparaissent pas la vision du monde, la sagesse ancestrale et la façon d'être des Premières Nations⁴.

LITTÉRATURE AUTOCHTONE

Le discours littéraire autochtone participe de cette même volonté de préserver l'héritage culturel et linguistique ancestral, mais, d'une certaine façon, il la dépasse, car l'adaptation des récits issus de la tradition orale et l'ensemble des autres productions littéraires, telles que les poèmes, les romans, les pièces de théâtre et les autobiographies, se présentent non seulement comme le prolongement de la mémoire collective, mais aussi comme le véhicule privilégié de la critique et de l'engagement culturel et politique autochtones.

En fait, le passage à l'écrit des nations autochtones – déterritorialisation culturelle s'il en est une – ne s'est effectué que dans la mesure où il est devenu nécessaire de communiquer par le média et la langue de l'Autre si l'on voulait faire valoir ses droits et réagir aux conditions imposées par les régimes coloniaux. C'est dans ce contexte que les Amérindiens rédigent déjà, aux XVIII^e et XIX^e siècles, des pétitions et des requêtes adressées aux différentes autorités politiques et religieuses de la colonie, afin de dénoncer les conditions dans lesquelles ils sont forcés de vivre. Ces documents, rédigés en langue coloniale, le français ou l'anglais, semblent déjà

4. « Les langues autochtones – l'enseignement dans la langue maternelle », http://www.autochtones.com/fr/premiers_peuples/langues.html, 20 juin 2000, p. 6.

annoncer un emploi marginalisé des langues ancestrales dans le discours écrit, qui aura tendance à se cantonner dans la langue du pouvoir.

Alphabétisées de force plutôt que par choix, du moins jusqu'au milieu des années 1960, les populations autochtones sont poussées à utiliser les langues de Shakespeare ou de Molière pour faire entendre leur voix. Les langues ancestrales sont ainsi évacuées de l'univers culturel canadien ou québécois et ne subsistent que dans la toponymie et dans certains emprunts correspondant à des concepts ou à des usages autochtones ayant été adoptés par les Blancs. Pensons à des noms de lieux comme Canada, Québec, Abitibi, par exemple, ou bien encore aux mocassins, aux pow-wow, aux atocas et aux carcajous. En ce sens, les Premières Nations deviennent, dans le contexte colonial et postcolonial canadien, de « petites nations » au sens où l'entend Milan Kundera :

hors de [leurs] frontières, sa langue [lire ici : leurs langues] est inconnue. Ainsi, tout ce que les autres savent d'elle, ils le savent indirectement... Non écoutée, non entendue, une petite nation a la sensation de n'être qu'un objet. La division de l'Europe [on pourrait dire ici : de l'Amérique] en nations-sujets et en nations-objets est aussi naturelle et inévitable qu'injuste et intolérable (Kundera, 1991 : 43).

Le discours littéraire de ces « petites nations » se développe donc principalement dans la langue de l'Autre ; il n'existe de fait, jusqu'à maintenant, que fort peu de textes publiés en langue amérindienne quelle qu'elle soit. Le plus souvent, les textes rédigés dans une langue non coloniale sont traduits et paraissent en version unilingue (française ou anglaise) ou bien bilingue, avec la page de gauche en langue autochtone et celle de droite en traduction ; ou, plus récemment, on les trouve affichés sur le Web, dans des sites s'adressant aux communautés à majorité de locuteurs autochtones.

Indépendamment de la langue véhiculaire, c'est-à-dire de celle qui est utilisée en toile de fond pour la rédaction de l'œuvre, les œuvres autochtones persistent néanmoins à exprimer, dans la très

grande majorité des cas, la résistance à un discours colonial et marginalisant qui perdure, de même qu'à mettre en valeur un mode de vie et de penser autochtone. Comme l'affirme Diane Boudreau dans son *Histoire de la littérature amérindienne au Québec* :

Les écrivains amérindiens, qu'ils écrivent ou non dans leur langue, qu'ils vivent ou non dans une réserve, n'ont qu'un seul objectif : prouver la valeur de leur culture et dénoncer la dépossession. Il ne s'agit pas de rouvrir une plaie pour le plaisir des mots ou du style, mais plutôt de démontrer la réalité de la blessure. Bien sûr, certains expriment moins directement la déchirure, car ils appartiennent à une génération qui n'a pas connu le choc de la conquête, mais l'indianité demeure pour tous la justification première de l'écriture et de l'acte de publier (Boudreau, 1993 : 140).

Bernard Assiniwi, l'auteur sur lequel je me suis penchée dans le cadre de cette recherche sur le plurilinguisme et les stratégies linguistiques dans la littérature amérindienne, participe entièrement de ce discours autochtone à la fois dénonciateur et revendicateur.

BERNARD ASSINIWI : UNE ÉCRITURE ENGAGÉE

Pour cet écrivain qui a toujours évolué dans un contexte d'exiguïté⁵, le rapport à la langue, pour ne pas dire aux langues, a d'abord passé par son rapport à la culture amérindienne et, d'un même élan, par son engagement à la promouvoir. Au cours de sa vie, cet Amérindien d'origine crie a ainsi été tour à tour conseiller culturel et consultant en culture amérindienne auprès du gouvernement fédéral et directeur des relations publiques du Bureau des revendications autochtones au ministère des Affaires indiennes. De

5. Je me réfère ici au concept d'exiguïté tel que le définit François Paré (1992 : 7, 13), soit à un espace littéraire propre aux petites cultures dont on peut distinguer quatre formes : les littératures minoritaires, les littératures coloniales, les littératures insulaires et les petites littératures nationales.

1988 à 1989, il a aussi été président de l'Alliance autochtone du Québec. Sur un plan plus culturel, il a dirigé le Théâtre de la Place (le théâtre ayant été une de ses grandes passions), il a été critique dramatique et scripteur-réalisateur pour Radio-Canada et jusqu'à sa retraite, qui a précédé de peu son décès en septembre 2000, il a été conservateur au Service canadien d'ethnologie du Musée des civilisations à Hull. Parallèlement à ces engagements, il a aussi collaboré à de nombreux journaux comme *La Presse*, *The Globe and Mail*, *Québec Chasse et Pêche*, et a supervisé la collection *Nit'Chawan, mon ami, mon frère* aux éditions Leméac de 1972 à 1976.

D'un point de vue strictement littéraire, il a traduit de nombreux textes de l'anglais et du français vers le cri et d'autres langues autochtones et il a publié plus de vingt-neuf ouvrages allant du manuel de survie en forêt au roman historique. Ce qui est particulièrement intéressant dans le cadre de cette étude, c'est qu'il a entre autres travaillé à la rédaction de trois lexiques portant respectivement sur les personnages historiques, la toponymie et les noms amérindiens. C'est dire l'importance que cet homme de culture et de lettres accordait à la présence et à la persistance des langues amérindiennes dans les univers culturels canadien et québécois.

Comme nous l'avons déjà mentionné, les œuvres d'Assiniwi ont été rédigées en français. Bien qu'il ait connu certaines langues amérindiennes, il avait choisi de s'exprimer dans la langue de la majorité dominante. Dans un article paru dans le cahier spécial de *Libération* sur le Québec (Assiniwi, 1999), il a précisé, à cet effet, qu'il a d'abord cherché à « corriger les inepties » du discours blanc ; s'il avait écrit en cri ou en montagnais, le public auquel il s'adressait n'aurait pas été en mesure de le lire et il n'aurait pu faire acte de décolonisation.

Bien qu'il n'ait jamais exposé dans un discours précis les fondements de sa position linguistique, Assiniwi a tout de même laissé entrevoir de quelle façon il envisageait les rapports entre les langues et le français, notamment dans le roman *L'Odawa Pontiac* (1993), qui relate l'histoire du fameux chef indien qui, au lendemain de la Conquête britannique, a cherché à maintenir l'alliance

avec les Français et à unifier les nations autochtones de la région des Grands Lacs afin d'en expulser les Anglais. Dans ce roman, le personnage principal expose à plusieurs reprises qu'il ne croit pas qu'un retour en arrière soit possible et que l'adaptation à un mode de vie plus moderne, comme celui des Français, est en fait la seule planche de salut pour les populations autochtones. En ce sens, il propose d'acquérir non seulement les connaissances techniques des Français, mais aussi leur langue :

Il y en a qui voudraient retourner à notre vie d'autrefois. Moi, je dis que c'est impossible. Il faudrait réapprendre. On ne retourne jamais en arrière. Il faudrait, au contraire, que nos jeunes apprennent à fabriquer des mousquets, de la poudre, des tissus, comme les Français. C'est peut-être pour cela qu'on colle tant à eux. Il faudrait peut-être aussi qu'on apprenne leur langue (Assiniwi, 1993 : 15-16).

Un peu plus loin, alors qu'il s'adresse aux Anishnahbe, le narrateur rapporte ceci :

Le chef odawa énumérait ainsi tous les bienfaits qu'il croyait vraiment que les Français pouvaient apporter aux Anish-nah-bék et il en appelait au bon sens et à l'intelligence des siens pour que se réalisent toutes ces choses. Il parlait surtout, et avec beaucoup d'emphase, de l'apprentissage de la langue française, de la lecture et de l'écriture qui faciliteraient tellement les communications entre toutes les nations. Le message était porteur de grands rêves que Pontiac pensait réalisables si toutes les nations y croyaient et se donnaient la main (Assiniwi, 1993 : 52-53).

Autant le chef indien encourage les contacts linguistiques et politiques entre Amérindiens et Français, autant il dénonce la présence des Anglais, leur politique isolationniste et les mauvais traitements qu'ils infligent à son peuple. Les personnages anglais ou ceux qui recherchent la compagnie des Anglais jouent le mauvais rôle dans ce roman où les projets de Pontiac échouent à cause

de la trahison d'une Canadienne française ayant choisi d'appuyer le pouvoir colonial au détriment du projet autochtone⁶. Le parti pris du narrateur (et, par extension, celui de l'auteur) pour une culture autochtone ouverte à différentes formes d'hybridité culturelle se trouve aussi au cœur de son dernier roman, *La saga des Béothuks* (1996), ouvrage qui relate la disparition de cette nation autochtone à la suite de la colonisation brutale de leur territoire par les autorités britanniques.

Dans la fiction d'Assiniwi, la toile de fond des textes est essentiellement esquissée en français et, hormis l'anglais qui envahit progressivement le tissu narratif de *La saga des Béothuks*, les seules langues qui viennent s'y greffer sont amérindiennes. Il s'agit, suivant les cas, de l'algonquin, du cri ou du béothuk. Ces langues s'inscrivent inlassablement dans le texte par le biais d'emprunts, plus précisément de substantifs correspondant aux noms de personnages ou de lieux, aux activités quotidiennes, ainsi qu'à la faune ou à la flore de la région. Dans *L'Odawa Pontiac*, il est ainsi question de « paganen » (noisettes) et de « baggataway » (jeu de crosse), de « matchegin », (abri de conifères), de « wampum » et d'« Akki » (mère terre) ; les guerriers s'appellent Pontiac, Messéhagué, Oulamy et Méhémah. Si les contes et les romans historiques d'Assiniwi fourmillent de ces concepts et de ces résonances autochtones, en revanche, les textes où l'action se déroule dans un contexte d'urbanisation ou d'industrialisation, comme dans la pièce *Il n'y a plus d'Indiens* (1983), se présentent, à ce niveau, comme moins spécifiquement autochtones. C'est alors le discours qui prend le relais en insistant par exemple sur le rôle

6. Dans le roman, Angélique Cuillerier, qui est la fille d'Antoine Cuillerier, le meilleur ami de Pontiac, refuse, au grand regret des siens, les avances du chef odawa et lui préfère un Anglais du nom de James Sterling. À la veille d'une attaque concertée contre le Fort Détroit, Angélique, qui avait surpris les conversations de son père et de ses frères avec Pontiac, s'empresse d'avertir son amant afin qu'il quitte les lieux au plus vite. En dévoilant ainsi le plan de cette attaque, elle fait échouer l'offensive amérindienne contre les Anglais et trahit de la sorte tant les Amérindiens que les Français.

joué par la langue dans la cohésion du groupe. La représentation des langues amérindiennes est aussi assurée par des traits d'oralité comme la répétition de certaines formules, l'usage dédoublé de pronoms (« Moi, je ») et l'inscription de discours ou de harangues, dans un cadre narratif rappelant celui du conte traditionnel.

LA SAGA DES BÉOTHUKS

L'œuvre dans laquelle Assiniwi a le mieux réussi à construire un référent culturel et linguistique amérindien est sans aucun doute *La saga des Béothuks*. Dans ce roman qui évoque les origines mythiques de cette nation et le génocide dont elle a été victime aux XVIII^e et XIX^e siècles, tout concourt à investir la langue de base, le français, de la réalité amérindienne, et plus précisément de la langue et de la culture béothukes, d'autant plus mythiques qu'elles sont disparues depuis plus d'un siècle et demi. Tout au long de la première partie du récit qui raconte les origines mythiques de la nation par le truchement des aventures d'Anin et de son clan, le lecteur est confronté à un univers où le temps ne se compte qu'en lunes, en soleils, en cycles saisonniers, où les animaux, de même que les artefacts nécessaires à la vie de tous les jours, ne sont désignés que par leur appellation amérindienne. Progressivement, la quête de l'histoire de la nation béothuke se double d'une quête de la langue perdue, indissociable de l'entreprise mémorielle.

Une simple comparaison entre l'incipit du roman et le début du chapitre sept, environ cinquante pages plus loin, permet de prendre la mesure du phénomène. Voici comment se lisent les premières lignes du roman :

Anin avironnait avec vigueur. Comme le ciel s'obscurcissait, il voulait dépasser les récifs avant que la tempête n'éclate. L'écorce du bouleau dont était faite son embarcation ne pouvait résister aux lames successives qui, venues du large, se brisaient sur les rochers à fleur d'eau (Assiniwi, 1996 : 9).

Comparons maintenant avec le début du chapitre 7 :

Woasut était forte et résistante à l'effort. Elle avait chargé sur son dos les mamchets tués par Anin les jours précédents et transporté le tout vers le lieu indiqué. [...] De plus, elle avait roulé les moweads confectionnés la veille en vue de la saison du froid et deux paires d'obseedeeks pour garder les mains au chaud lorsque la neige tombe. Anin avait pris des coquillages cueillis la veille par Woasut, les peaux de fourrure, ses outils de chasse, amina, aniyémén et ashwogins, son podebeek pour avironner et son tapatook sur la tête (Assiniwi, 1996 : 52).

On remarque aisément que le registre a changé du tout au tout. Le texte est toujours écrit en français, mais la langue française se trouve traversée de part en part, métamorphosée par la terminologie béothuke. Le français semble ainsi sommé de se conformer à la réalité amérindienne. Une situation qui aurait sûrement plu à Caliban !

Cette situation ne se limite pas seulement au lexique et à la morphologie ; elle est aussi présente dans la syntaxe. Les phrases sont ainsi construites en conformité avec l'idée qu'on se fait de la tradition orale amérindienne ou encore de la tradition orale en général. Elles sont courtes et leur structure est simple, comme en témoigne, par exemple, cette réplique d'Anin à Gudruide qui lui demande si les esclaves scandinaves qui se sont sauvés de leurs maîtres peuvent se joindre à leur clan : « Au pays des Addaboutiks, il faut vivre comme les Addaboutiks. Il faut aussi parler comme les Addaboutiks. Il faut apprendre à parler pour que je comprenne. [...] Je dois comprendre ce que vous dites » (p. 90). Elles ne comportent généralement qu'une ou deux propositions, liées entre elles par juxtaposition, ce qui confère au style du roman un certain dépouillement qui semble coller de près à la réalité béothuke. Les commentaires du protagoniste sur l'absence de tradition esclavagiste chez les Béothuks est un autre exemple de ce style qui se veut le reflet assez fidèle d'une vie naturelle : « Ici, il n'y a pas d'esclaves. Il y a des mâles et des femelles. Les mâles sont les plus forts, mais les femelles sont très utiles et agréables. Personne ne se

met à genoux pour implorer. On se met à genoux pour s'accoupler, lutter, satisfaire notre envie de l'autre » (p. 90). De la même façon, l'emploi des pronoms personnels est assez limité, l'auteur privilégiant souvent la répétition des substantifs au procédé de la substitution pronominale, comme dans cette phrase où Anin parle de lui-même à la troisième personne : « Dis-leur qu'ici, c'est Anin qui commande parce qu'il connaît mieux le pays que les autres » (p. 91). Le roman se lit ainsi comme un conte qui serait récité oralement, ou vraiment comme une saga, ce que suggère par ailleurs le titre de l'œuvre.

Les noms attribués aux animaux contribuent également au rapprochement entre la langue d'écriture et l'environnement autochtone. Pour ne donner que ces exemples, les lieux que traverse Anin ne sont pas peuplés d'ours mais bien par Gashu-Uwith, l'Ours archétypal qui les résume tous. Les lacs sont habités par Dattomeish, la truite, l'océan par Apawet, le phoque, etc. La conception amérindienne de la faune se substitue de la sorte à la conception européenne et cette substitution se réalise au moyen de la langue d'écriture qui permet de saisir à vif la réalité des Béothuks.

La division du roman en trois parties reflète cette réflexion sur la langue. La première partie, dont l'action se déroule aux environs de l'an 1000, à l'époque de la tentative de colonisation des Vikings dans le nord de l'île de Terre-Neuve, correspond en fait à la construction de la langue béothuke à l'intérieur de la trame romanesque. Dans cette première partie, l'auteur s'ingénie à reconstruire une langue disparue, et ce mouvement accompagne le voyage effectué par le personnage d'Anin autour de l'île. La prise de possession du monde, caractérisée par les déplacements du héros autour de celui-ci, renvoie, pour sa part, à la constitution progressive d'une langue d'écriture et à l'affirmation de celle-ci dans un récit lui-même mythique. De cette façon, non seulement la naissance du récit accompagne-t-elle la naissance d'une langue, mais encore le récit laisse-t-il une place très grande au thème du contact entre les langues.

À cet égard, les relations qui prennent place entre les personnages qui peuplent cette première partie sont intéressantes à observer. Le couple béothuk primordial, Anin et Woasut, est amené à côtoyer des Vikings et des Écossais, lesquels sont progressivement intégrés au clan familial. Contrairement aux politiques coloniales qui seront mises de l'avant au cours des siècles suivants, ce sont ici les étrangers qui apprennent la langue de leurs hôtes. Anin, le chef du clan, insiste d'ailleurs sur la nécessité pour les nouveaux venus d'apprendre le béothuk. Il confère ainsi à cette langue, véhicule du savoir et des traditions ancestrales, un statut privilégié qui participe de l'élaboration du mythe des origines de la nation.

La réflexion sur le contact des langues recoupe d'ailleurs celle sur le contact des cultures. Tout comme la culture et la langue anglaises, la langue des Vikings est caractérisée par une certaine dureté, voire une certaine brutalité. La seule dispute entre certains membres du clan initial se déroule dans cette langue :

Un matin, Anin fut témoin d'une scène très rare chez les Addaboutiks, à laquelle Woasut n'avait encore jamais assisté chez les Béothuks. Gwenid donna un ordre à Della qui refusa d'obtempérer en lui disant qu'elle n'était plus son esclave. Toutes deux se mirent alors à se disputer en langue viking. Des mots durs furent prononcés et des cris fusèrent (Assiniwi, 1996 : 105).

Au contraire, la langue des Béothuks reflète la culture pacifique et égalitaire de ceux qui la parlent. Le mot « esclave », par exemple, n'existe pas dans cette langue.

Au cours des deuxième et troisième parties qui racontent respectivement l'arrivée des Européens et la colonisation, puis la destruction des Béothuks jusqu'à la mort de la dernière représentante de cette race, le tissu linguistique autochtone s'effrite pour faire place à une terminologie et à un style qui rappellent la culture et l'univers des conquérants. Chaque fois qu'un Béothuk est capturé vivant, il est non seulement dépouillé de sa liberté mais aussi de son identité, puisqu'il est rebaptisé d'un nom anglais, comme les lieux d'ailleurs qui se trouvent de plus en plus décrits par les

toponymes anglais. Dépossédés du territoire et de cet espace intérieur qu'est la culture, les Béothuks captifs ne survivent pas à la perte de leur langue ; ou bien ils sombrent dans l'alcoolisme, ou bien ils meurent de tuberculose. Sans la nature, sans la langue et la culture, ils ne peuvent survivre. La « mémoire vivante du peuple »⁷, incarnée dans les différents personnages narrateurs de ces deux parties, s'éteint elle aussi avec la mort de la dernière Béothuke, Shanawditith, que les Anglais avaient rebaptisée Nancy April. Le lecteur est en droit de se demander si l'isolement linguistique et culturel dans lequel cette femme s'est trouvée pendant un peu plus de cinq ans n'a pas précipité le destin tragique de ce personnage. Dans les dernières pages du roman, la narratrice déclare ainsi :

Quelqu'un attrapera-t-il la maladie de la « consommation » s'il me parle ? Je suis tout juste bonne à servir en silence [...]. [...] Dès que je touche à un crayon, on me l'enlève des mains. Ils ont peur que j'écrive sur les murs. Comme si j'étais une enfant... Je m'ennuie terriblement des miens. [...] Je m'ennuie de pas pouvoir parler ma langue avec quelqu'un (Assiniwi, 1996 : 402-403).

Puis elle dit se mourir de n'être aimée de personne, de ne plus pouvoir ni sortir, ni regarder le soleil se lever sur la mer ; la maladie et la captivité emportent une Shanawditith pleinement consciente de voir mourir avec elle l'histoire, la langue et la culture de sa nation.

CONCLUSION

À la suite de l'examen de cette œuvre, de même que des autres textes de Bernard Assiniwi, peut-on parler de plurilinguisme pacifique ou de conflit des langues ? Il est certain qu'au départ le

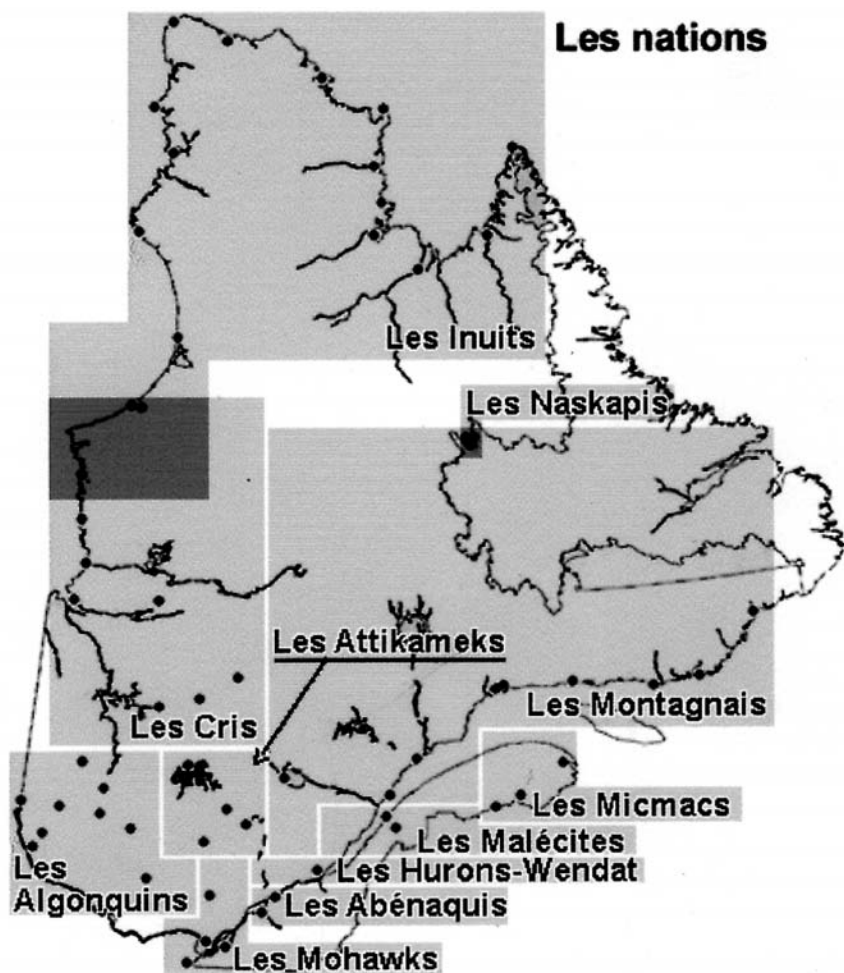
7. Assiniwi appelle la « mémoire vivante du peuple » les détenteurs de la tradition historique, qui ont pour devoir de raconter et d'enseigner aux autres membres de la nation les origines mythique et historique des Béothuks.

choix du français comme langue d'écriture suggère une attitude conciliatrice à l'égard de cet héritage colonial : Assiniwi trouve plus à faire avec cette langue que de maudire son Prospero et d'obéir à ses ordres. À vrai dire, en parvenant à introduire suffisamment d'éléments autochtones dans la langue coloniale, il réussit à se réapproprier un certain espace littéraire, à y inscrire les traces de sa spécificité et, sans provoquer d'ouragan véritable, à secouer suffisamment le lecteur francophone pour qu'il prenne connaissance de ces autres codes si longtemps opacifiés par le discours colonial.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ASSINIWI, Bernard (1983), *Il n'y a plus d'Indiens*, Montréal, Leméac.
(Coll. « Théâtre ».)
- ASSINIWI, Bernard (1993), *L'Odawa Pontiac*, Montréal, XYZ Éditeur.
- ASSINIWI, Bernard (1996), *La saga des Béothuks*, Montréal/Arles,
Leméac/Actes Sud.
- ASSINIWI, Bernard (1999), « La pierre d'achoppement », *Libération*,
19^e Salon du livre – Spécial Québec, 18 mars. ([www.liberation.com/
livres/99mars/03/18lapierre.html](http://www.liberation.com/livres/99mars/03/18lapierre.html)).
- BOUDREAU, Diane (1993), *Histoire de la littérature amérindienne au
Québec*, Montréal, L'Hexagone.
- CÉSAIRE, Aimé (1969), *Une tempête, d'après « La tempête » de
Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*, Paris, Seuil.
- KUNDERA, Milan (1991), « Les tribus maudites », *Le Nouvel Observateur*,
1410 (14-20 novembre), p. 43.
- PARÉ, François (1992), *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir.
- SHAKESPEARE, William (1964), *La tempête*, dans *Théâtre complet*, t. III,
Paris, Garnier Frères.

ANNEXE



OTES
autochtones
AU QUÉBEC

-  ABENAKIS
-  ALGONQUINS
-  ATTIKAMEKS
-  CRU
-  HURONS-WENDAT
-  MALÉCITES
-  MICMACS
-  MOHAWKS
-  MONTAGNAIS
-  NASKAPIS
-  INUIT

* Terras non habitades



LA POPULATION AUTOCHTONE AU QUÉBEC

Nations	Communautés	Résidents	Non-résidents	Total
ABÉNAQUIS	Odanak	308	1 466	1 774
	Wôlinak	64	147	211
		372	1 613	1 985
ALGONQUINS	Hunter's Point	12	225	237
	Kebaowek	234	390	624
	Kitcisakik	298	47	345
	Kitigan Zibi	1436	1 001	2 437
	Lac-Rapide	447	129	576
	Lac-Simon	1 104	233	1 337
	Pikogan	527	243	770
	Timiskaming	536	975	1 511
	Winneway	335	299	634
		4 929	3 542	8 471
ATTIKAMEKS	Manawan	1 685	246	1 931
	Obedjiwan	1 755	295	2 050
	Wemotaci	1 052	295	1 347
		4 492	836	5 328
CRIS	Chisasibi	3 250	49	3 299
	Eastmain	564	14	578
	Mistissini	2 687	189	2 876
	Nemiscau	566	33	599
	Oujé-Bougoumou	569	86	655
	Waskaganish	1 704	340	2 044
	Waswanipi	1 210	346	1 556
	Wemindji	1 098	78	1 176
	Whapmagoostui	740	7	747
		12 388	1 142	13 530

Dans la colonne « résidents », sont recensés les Autochtones qui habitent les réserves ; la colonne « non-résidents » désigne les personnes habitant hors réserve.

HURONS-WENDATS	Wendake	1 220	1 661	2 881
INNUS (MONTAGNAIS)	Betsiamites	2 521	626	3 147
	Essipit	182	200	382
	La Romaine	861	52	913
	Mashteuiatsh	1 960	2 595	4 555
	Matimekosh - Lac-John	700	71	771
	Mingan	449	14	463
	Natashquan	759	60	819
	Pakuashipi	257	2	259
	Uashat - Maliotenam	2 600	583	3 183
		10 289	4 203	14 492
MALÉCITES	Cacouna et Whitworth	2	681	683
MICMACS	Gaspé	0	474	474
	Gesgapegiag	508	598	1 106
	Listuguj	1 911	1 115	3 026
		2 419	2 187	4 606
MOHAWKS	Akwesasne (au Québec seulement)	n.d.	n.d.	4 678
	Kahnawake	7 140	1 748	8 888
	Kanesatake	1 321	622	1 943
		8 461*	2 370*	15 509
NASKAPIS	Kawawachikamach	734	53	787
INDIENS INSCRITS ET NON ASSOCIÉS À UNE NATION		1	118	119
TOTAL - POPULATION AMÉRINDIENNE		45 307*	18 406*	68 391

INUITS	Akulivik	470	4	474
	Aupaluk	152	1	153
	Chisasibi	96	13	109
	Inukjuak	1 187	60	1 247
	Ivujivik	273	6	279
	Kangiqsualujuaq	686	11	697
	Kangiqsujuaq	513	24	537
	Kangirsuk	427	27	454
	Kuujuuaq	1 516	109	1 625
	Kuujuarapik	478	88	566
	Puvimituq	1 252	69	1 321
	Quaqtaq	307	19	326
	Salluit	971	64	1 035
	Tasiujaq	221	0	221
	Umiujaq	328	25	353
TOTAL - POPULATION INUITE		8 877	520	9 397
POUR UN GRAND TOTAL		54 184*	18 926*	77 788

* : Les populations totales résidentes et non-résidentes ne comprennent pas Akwesasne.

Sources : Registre des Indiens, ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien (MAINC), 31 décembre 2000 et Registre des bénéficiaires de la Convention de la Baie-James et du Nord québécois (Cris, Inuits et Naskapis), ministère de la Santé et des Services sociaux du Québec, 5 avril 2001.

HYBRIDITÉ LINGUISTIQUE
ET IDENTITÉ PLURIELLE
DANS *L'IMMENSE FATIGUE DES PIERRES*
DE RÉGINE ROBIN¹

Barbara Havercroft

Université de Toronto

Nous sommes des errantes, des
étoiles filantes, toujours à côté de nos
pompes, de nos lieux, de nos langues.

Régine ROBIN,
L'immense fatigue des pierres.

Dans les écrits littéraires et théoriques de Régine Robin, depuis ses tout premiers textes, la langue jouit toujours d'une importance capitale. Irrévocablement liée à la construction de l'identité, lieu du surgissement du passé, expression du deuil et des origines, la langue, comme le constate Sherry Simon, « est un signifiant puissant [,] [...] le lieu où se rejoignent le littéraire et le social, l'esthétique et l'éthique » (1984 : 458). Chez Robin, mieux vaut parler de ce signifiant au pluriel, c'est-à-dire *des langues*, car c'est dans le

1. Cet article s'inscrit dans le cadre du projet intitulé « Subjectivité et agentivité dans l'autofiction contemporaine au féminin », subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), que je tiens à remercier de son soutien financier.

va-et-vient *entre* les langues, les lieux, les identités et les subjectivités que ses textes naviguent. Ce qui la préoccupe, c'est une vision multiple de la langue où cette dernière serait « potentiellement libératrice, multilingue, polyphonique, hors du plein de l'enracinement identitaire » (Robin, 1993b : 1). Cette perspective sur la langue, qui travaille à l'encontre d'une simple adéquation homologique entre langue et identité, contre l'idée de la langue comme pur « costume identitaire » homogène (Robin, 1993c : 10), se retrouve dans son texte de « biofictions » publié en 1996, *L'immense fatigue des pierres*².

Ouvrage qui reprend plusieurs notions de *La Québécoise* ([1983] 1993) (la fascination pour l'hétérogène, le multiculturel, les identités hybrides et mouvantes, le travail de la mémoire, le passé douloureux des Juifs), mais qui s'en démarque, entre autres, par son inscription plus franche de l'autobiographique, *L'immense fatigue des pierres* comprend sept nouvelles auto/bio/fictives. Si celles-ci ont chacune leur propre identité et peuvent très bien être lues séparément, il n'en reste pas moins que des liens complexes se tissent entre elles, surtout sur le plan de l'hybridité identitaire. Prises ensemble, ces nouvelles forment une sorte de « roman généalogique », pour reprendre l'expression de Robin, fondé sur un manque, un trou, une absence, cette destruction des biographies et cette extinction des voix à Auschwitz et à Treblinka. Texte ludique et multilingue, oui, mais qui se construit à partir de traces, de la démémoire, d'une tentative acharnée de faire le travail de remémoration et de deuil. On ne s'étonne donc pas d'y remarquer que l'identité plurielle des narrateurs, des narratrices et des personnages, souvent des *alter ego* de l'auteure, se situe à l'entrecroisement de l'histoire individuelle et de l'Histoire collective, où l'ombre d'Auschwitz plane toujours sur les descendants de ses victimes.

Comment le plurilinguisme de *L'immense fatigue* se manifeste-t-il ? Les nouvelles ont été évidemment rédigées en français, mais

2. Dorénavant, les renvois à ce texte seront signalés par le sigle *IF* suivi du numéro de la page.

elles sont parsemées de mots et de noms propres provenant notamment de l'anglais, du yiddish, de l'espagnol, de l'italien, du latin et de l'allemand. À l'exception des noms propres de personnes et de lieux, et de deux expressions en allemand, écrites en majuscules (*IF*, 49, 164), tous les autres mots étrangers sont mis en relief par l'emploi de l'italique, ce qui signale leur « étrangeté », leur intrusion dans la texture française. Ces langues étrangères apparaissent sous toutes les formes imaginables : des anthroponymes, des noms communs, des expressions, des titres et des toponymes. De plus, cette « babélisation »³ du code français sert plusieurs buts différents et engendre des significations textuelles diverses. Permettant à Robin de contester les frontières nationales et culturelles, ces mots montrent un attachement à une pluralité de lieux et d'origines, aboutissant à ce que Robin appelle le *hors-lieu*. En plaçant ces lexèmes étrangers çà et là dans son texte, Robin mobilise, renforce et parfois conteste des connotations déjà rattachées à chacune des langues utilisées. Cette hybridité langagière l'aide également à tenter de dire l'indicible, l'horreur de la Shoah, de donner voix à ceux qui ont été réduits au silence. Enfin, les mots et les noms propres « migrants » mettent en évidence le sujet autofictif, « divisé, dispersé [et] disséminé », cet « effet-sujet » que propose Robin dans ses écrits théoriques (Robin, 1993a : 74). Comme elle le précise dans *Le roman mémoriel*, elle vise « le clivage du sujet, une parole hétérogène qui ne soit pas une parole provenant d'un sujet souverain, [mais] d'un sujet qui puisse se situer de toutes sortes de façons par rapport à sa langue et à ses langues » (1989 : 170).

L'hétérogénéité langagière de *L'immense fatigue* ne fonctionne pas isolément, détachée des autres éléments du texte. Au contraire, elle pénètre tous les plans de la forme et du fond, entraînant des répercussions sur la signification de ces derniers. Pour cette raison, il est impossible d'analyser le fonctionnement et la signification de ces langues multiples sans discuter en même temps de certains autres aspects du texte qui y sont inextricablement enchevêtrés. Mon étude comportera donc quelques volets différents,

3. J'emprunte ce terme à Simon (1994 : 141).

allant de l'emploi de certaines langues par les personnages jusqu'au travail onomastique complexe, afin de mettre en lumière l'apport de l'hybridité linguistique au sens du texte.

Sur le plan de la construction des personnages, l'emploi de certaines langues étrangères sert, entre autres, à révéler les différentes facettes du sujet autofictif et à défaire la conception de la langue et de l'identité comme des « objets fétiches »⁴ ou essentialisés. Ce qui importe ici, c'est non seulement l'insertion dans le texte de mots provenant de langues autres que le français, mais aussi la description (en français) de ces autres langues et du rôle qu'elles jouent dans l'élaboration de l'identité des personnages. En effet, plusieurs personnages principaux des nouvelles de *L'immense fatigue* sont multilingues, montrant des appartenances multiples, un fait que la narratrice de la première nouvelle souligne : « la mère et la fille sont très douées pour les langues étrangères, il faudra se souvenir de ce détail » (*IF*, 38). À cet égard s'impose aussi le récit de la petite fille juive de la quatrième nouvelle, intitulée « Gratok. Langue de vie et langue de mort. » Dans cette nouvelle, il s'agit de la vie de cette petite et de son ourson Gratok pendant l'Occupation à Paris, ainsi que de la détresse que ressent la narratrice lors d'une visite des lieux, cinquante ans plus tard, pour découvrir que toute trace, tout point de repère de cette existence a disparu. Confinée à un garage avec d'autres Juifs, où il lui était défendu de parler la plupart du temps, cette fille grandit en oscillant entre trois voix, trois langues : le yiddish, sa langue maternelle, importée de l'Europe centrale et interdite en dehors du garage ; le français, langue du café où l'emmène sa gardienne Juliette et où on chante librement ; et la langue inventée, employée pour chuchoter doucement à Gratok – c'est une langue d'enfance, oubliée par la suite. Ce sont les connotations rattachées à la langue qui jouent ici un rôle primordial dans la construction de l'identité fragmentée et hybride. Si le français s'affiche dans cette nouvelle comme langue de (sur)vie, langue permise à l'extérieur des confins

4. J'emprunte ce terme à Robin (1994 : 215).

du garage, le yiddish, lui, est doté de connotations plurielles, mais d'un tout autre ordre.

Il importe de constater que le yiddish moderne est lui-même une langue hybride, provenant d'origines multiples. Comme l'affirme Sol Steinmetz, la migration des Juifs de l'Allemagne vers l'est (déjà entamée avant 1500) a soustrait le yiddish à la seule influence de la langue allemande, l'exposant ainsi aux langues slaves, en particulier, le polonais, l'ukrainien et le biélorusse (Steinmetz, 1986 : 13). D'après Uriel Weinreich, les origines du yiddish moderne standard comprennent les langues suivantes : l'allemand, l'hébreu, les langues romanes et slaves et aussi un vocabulaire international de termes techniques et scientifiques (Weinreich, 1972). À cette multiplicité s'ajoutent les divers dialectes du yiddish, devenus de plus en plus nombreux avec la migration des Juifs en Europe de l'Est. Langue dont la nature même connote déjà l'hétérogénéité, le yiddish signifie aussi l'errance, le non-lieu dans le sens précis du manque d'une véritable base géographique qui lui soit propre, situation bien reflétée par le personnage de la petite fille juive dans « Gratok », dépourvue d'un vrai chez-soi durant l'Occupation.

L'identité de cette fille se construit donc en partie par son appartenance au peuple juif, par sa judaïté, dont son emploi du yiddish constitue un des signifiants les plus évidents. Mais c'est justement cette appartenance qui fait multiplier les connotations reliées à cette langue, car en plus des connotations de « chez-soi », d'histoire et de folklore juifs, il existe celles du danger et de la mort : « [L]e yiddish, c'est la langue de la mort. Au garage, il faut se taire et si, dans la rue, on vous prend à parler le yiddish, on vous emmène. Le yiddish, c'est la langue de ceux qui portent une étoile » (*IF*, 76). À la fin de la guerre, l'absence de nouvelles de la famille restée en Pologne, disparue pour toujours, provoque un glissement des connotations que porte la langue yiddish : d'une langue de mort, elle devient la langue *des* morts : « Cette fois, le yiddish n'était pas seulement une langue de mort, dangereuse, la langue des porteurs d'étoiles, mais la langue des morts, de tous ceux qui avaient disparu en pensant, en rêvant et en parlant dans

cette langue » (IF, 77). De langue de mort, hasardeuse, le yiddish devient ainsi la langue *des* morts, ce qui provoque, comme je le montrerai, tout un travail langagier sur le plan onomastique du texte.

En ce qui concerne l'identité de ce personnage de jeune fille, elle se crée d'abord dans un flottement d'entre deux langues, entre deux cultures, entre deux mondes, une identité divisée où la troisième langue, celle, inventée, utilisée pour s'adresser à Gratok, adoucit la division entre le yiddish et le français :

Le monde de ceux qui portaient l'étoile, qui devaient se cacher, qui parlaient tout bas, qui parlaient yiddish, et le monde de ceux qui buvaient du champagne, qui allaient au Caf Conc, qui chantaient J'attendrai et qui allaient au guignol. Elle apprit à séparer les deux mondes, celui de la mort et celui de la vie. Elle savait qu'elle appartenait aux deux et que sa vie avec Gratok, les histoires qu'elle lui racontait, c'était l'entre-deux, une façon d'échapper à cette coupure (IF, 75).

Plus tard, devenue traductrice d'auteurs de langue yiddish, elle ressuscitera les morts, mais le pénible contact avec les mots yiddish a fait en sorte qu'elle s'est retrouvée à « chaque paragraphe sur la rampe de Birkenau » (IF, 80). Devenue dyslexique, étouffée par les exigences de la traduction, elle opte enfin pour le métier d'écrivain, pour « essayer de faire sonner le yiddish en français » (IF, 80). Cette déchirure interne, entre deux langues, entre la vie et la mort, demeure une partie intégrante et permanente de son identité et se manifeste aussi par quelques glissements pronominaux entre le « je » et le « elle », où les deux pronoms renvoient au même référent, montrant la division intérieure. La nouvelle dans son entier est surtout rédigée à la troisième personne, le pronom « elle » faisant référence simultanément à la petite fille de jadis et à la femme qui contemple son passé. Pourtant, cette homogénéité sur le plan déictique est brisée par l'intrusion abrupte du « je » à trois reprises, utilisé toujours pour exprimer les pensées de la jeune fille et pour affirmer un désir de parler français à l'avenir : « Plus tard, je

parlerai français comme Juliette ! » (*IF*, 77) ; « Quand je serai grande, je parlerai français comme Juliette » (*IF*, 80). Ce souhait de s'exprimer dans la langue des vivants, toujours conjugué au futur, s'accompagne de sa volonté d'appartenir au peuple français, indiquée par l'emploi du possessif « nos » qui se substitue au possessif « leur » attendu dans la phrase suivante : « Elle, la petite, c'est à l'école de la République qu'elle était heureuse avec *nos* ancêtres les Gaulois, la belle forme hexagonale de la France [...] et ses poètes s'appelaient Lamartine et Musset » (*IF*, 78 – je souligne). Dans cet extrait, l'oscillation identitaire se manifeste clairement à travers le choix de pronoms possessifs : là où l'expression « *nos* ancêtres » témoigne d'une tentative de faire siens les ancêtres gaulois des Français, le possessif « *ses* poètes » renvoie surtout au sujet « la France », lieu qui est vu ici comme distinct d'elle-même, même si un renvoi au sujet « elle, la petite » est aussi possible.

Quant à l'emploi du yiddish proprement dit dans cette même nouvelle, il se limite à deux mots énoncés dans le contexte de la nécessité de se cacher et de se taire dans l'ombre du garage. Dans une description des enjeux linguistiques de la vie en cachette, la narratrice explique que même son français, marqué par les intonations de sa langue maternelle, était susceptible d'attirer l'attention sur les habitants juifs du garage : « On ne parlait que yiddish dans ce garage et elle, la petite, lorsqu'elle tentait de s'exprimer en français avait un lourd accent d'Europe centrale, ce qui aurait pu les trahir. Se taire. Se taire » (*IF*, 73). Surgissent ensuite deux mots en yiddish, mis en italiques, dont l'énonciateur demeure inconnu : « *Chah ! Schtil !* » (*IF*, 73), ce qui veut dire « Chut ! Silence ! », ou « Restez tranquille ou immobile ». Cette brève citation en yiddish sert ici non seulement à rehausser les connotations de danger et de mort, déjà précisées sur la plan de la seule description de cette langue, mais aussi à montrer, littéralement, la division identitaire chez la petite par l'intrusion abrupte du yiddish dans la texture française. De cette façon, le texte lui-même incarne l'hétérogénéité des langues dont il est question justement dans la diégèse de la nouvelle.

Les effets de l'hybridité linguistique sur le plan identitaire se voient aussi sur le plan onomastique du texte. En effet, plusieurs

anthroponymes ont des consonances particulières, affichant de cette manière une appartenance nationale ou culturelle spécifique. Autrement dit, parfois le nom propre seul suffit à produire certaines connotations relatives aux origines du personnage⁵, ce qui contribue à la construction de son identité. Trois procédés onomastiques différents dans *L'immense fatigue* retiendront mon attention, et ces trois types de constructions entretiennent tous des rapports avec la langue et la pluralité d'identités : d'abord, la question des anthroponymes, relative à des personnages ayant des noms et des identités multiples ; ensuite, les exemples de personnages anonymes et sans nom, où des mots yiddish se substituent aux noms propres ; et enfin, les listes onomastiques, où une plénitude de noms propres constitue une tentative de combler le vide laissé par les personnes disparues.

Très tôt dans ce recueil, on s'aperçoit qu'un jeu identitaire s'instaure, un jeu qui est évident dans la nouvelle éponyme, la toute première du texte, et auquel les noms propres participent pleinement. Il s'agit dans ce récit de « deux avions qui convergent vers Paris et [de] deux monologues intérieurs » (Robin, 1989 : 179), dont le premier provient de la mère et l'autre, de sa fille. Ces deux femmes françaises vivent un écart affectif et géographique, une rupture dans leur relation. Déjà, leurs différences se révèlent dans leurs noms propres. Passionnée par le sionisme, la fille quitte Paris lors de la guerre des Six-Jours et finit par s'installer à Jérusalem. Son engagement politique et religieux par rapport à Israël se reflète dans son changement de nom propre : laissant tomber le nom de Magnalé, elle choisit « Yaël », nom qui indique clairement sa judaïté. La mère, nettement moins intéressée par la politique, quitte Paris elle aussi, mais pour habiter New York, où elle devient une écrivaine riche, reconnue pour ses best-sellers. Son nom, Nancy Nibor, beau palindrome de Robin, patronyme de l'auteure, crée ainsi un lien entre les plans intra- et extratextuel, renforçant du

5. Pour une discussion de la nature et du fonctionnement du nom propre, voir, entre autres, Pariente (1973 : 59-84) ; Rigolot (1977) ; Nicole (1983 : 233-253) et Gary-Prieur (1994).

même coup la construction du sujet autofictif. De plus, la voix de l'auteure se laisse transpercer aussi par le « je » métatextuel qui surgit à quelques reprises dans cette nouvelle, un procédé auquel je reviendrai ci-dessous.

L'hybridité et la multiplicité de l'identité deviennent encore plus saillantes au fur et à mesure que l'on avance dans le recueil, car on apprend que Nancy Nibor possède d'autres noms, ayant des consonances diverses. C'est dans la nouvelle intitulée « Journal de déglingue entre le Select et Compuserve » où ce jeu atteint son apogée, lorsque la narratrice y étale tous ses pseudonymes :

Moi, je suis Pamela Wilkinson, ou Emilia Morgan, ou Nancy Nibor, ou Martha Himmelfarb, ou les alias du personnage quand elle prend part à des forums de discussion sur [...] Internet ; je suis peut-être la fille de la narratrice, ou même Régine Robin si vous voulez (IF, 130).

Loin d'être l'exemple d'un seul et même référent, doté de plusieurs signifiants onomastiques différents, c'est-à-dire un personnage ayant des noms de consonances nationales diverses, cette prolifération de noms propres signale en fait une dissémination de l'identité, voire l'enchevêtrement de personnages censément distincts. Or, dans cette même nouvelle, la narratrice, ce « je » qui s'appelle Régine Robin, Nancy Nibor, Pamela Wilkinson, et ainsi de suite, constate : « Mais oui, j'ai vu Régine Robin. Elle était ici il y a encore une demi-heure. [...] Elle a pu prendre l'avion pour aller voir sa fille. Biographie sur mesure, vous ne connaissez pas son magasin ? » (IF, 129-130). Y aurait-il donc deux Régine Robin dans cette nouvelle : la narratrice (le « je ») et le personnage auquel renvoie le pronom « elle » ? Et cette Régine serait-elle également la mère de la première nouvelle, l'écrivaine Nancy Nibor qui s'envole vers Paris pour voir sa fille ?

La confusion identitaire et la multiplication des personnages se poursuivent dans la deuxième nouvelle, « Le dibbouk inconnu », où les glissements pronominaux s'accompagnent encore de l'ajout d'autres noms propres et aussi de certains glissements du genre sexuel. Michel Himmelfarb, le professeur et écrivain qui emploie le

« il » et le « je » à des fins d'autoréférence, partage plusieurs traits avec Nancy Nibor, la mère des première et troisième nouvelles. Hantés tous les deux par les souvenirs de la famille perdue dans les camps de concentration, ils fument tous les deux des cigarettes Saint Moritz Menthol, ils boivent du bourbon et ils adorent l'odeur des lilas (écho qui résonne, d'ailleurs, de *La Québécoite*). À la recherche de son passé, Michel Himmelfarb, dont le nom propre communique la cohabitation du français et du juif au sein de la même personne – ce qui rappelle la petite fille de « Gratok » –, se crée une identité fictive et virtuelle dans l'Internet. Comme adresse de courrier électronique, il se sert du nom de Rivka Himmelfarb, le nom de sa sœur morte à Treblinka, effaçant de cette manière le côté français de son nom et le sexe masculin de son identité. Par la suite, toujours dans l'Internet, il s'approprie l'identité de David Morgensztern, enfant que l'on croyait mort dans les camps, né dans le même village en Pologne que lui, jusqu'à ce qu'un certain David Morgensztern l'appelle pour lui poser des questions. Michel Himmelfarb/Rivka Himmelfarb, qui écrit un livre sur « les doubles [...] [et] les personnalités multiples » (*IF*, 46), se fabrique donc une identité bi-générique, en même temps qu'il possède certaines des mêmes caractéristiques que le personnage de Nancy Nibor. Incarne-t-il le dibbouk, la figure de la tradition juive annoncée dans le titre de la nouvelle ? D'après le folklore juif, le dibbouk est un esprit malin qui s'attache au corps d'un vivant et qui « joue sur le double, l'incorporation, la dissociation. [Il] renforce la non-coïncidence de soi à soi » (Robin, 1997 : 115). Notons aussi que Nancy Nibor s'appelle également Martha *Himmelfarb* : serait-elle donc une sorte de double féminin de Michel ?

À la différence de cette plénitude onomastique et identitaire, d'autres endroits du texte se distinguent par l'absence de noms propres. Ces vides font référence aux innombrables Juifs morts, où le manque de nom propre indique la perte d'individualité et d'humanité. Dans la nouvelle « Manhattan Bistro », par exemple, l'emploi insistant de la négation de tout signe de vie, de toute trace qui aurait marqué l'existence des personnes mortes, est suivi d'une série de mots yiddish, utilisés à la place de noms propres :

Pas de traces. Si peu. Pas de stèles, pas d'inscription [...]. L'anonymat. Le tas. À Auschwitz, les morts n'étaient pas désignés comme morts ni comme cadavres, mais comme figuren – c'est-à-dire poupées, mannequins, des semblants, ou comme schmattes, c'est-à-dire vieilles nippes, ou stück, le morceau, le truc (IF, 159).

Dans cet extrait, les trois mots yiddish (*figuren*, *stück* et *schmattes*), dont les deux premiers sont aussi des mots allemands, mettent en relief la déshumanisation des victimes, regroupées dans une collectivité anonyme, réduites aux choses inertes, dépourvues de toute marque d'existence individuelle ou spécifique. Cette carence du nom propre trouve d'ailleurs son écho visuel dans la série des cinquante et une pierres tombales situées à la toute fin du texte, représentation iconique de l'horreur et de la mort, mais où chacun a enfin droit à son tombeau manquant. Les mots yiddish à connotations péjoratives identifient les morts de façon « chosifiante » et anonyme, ce qui crée un contraste avec la multiplication ludique des noms propres ailleurs dans le texte.

C'est peut-être pour pallier ce vide innommable que la narratrice de « Manhattan Bistro » érige toute une liste onomastique (IF, 149) des membres disparus de sa famille, tout en admettant que l'imaginaire y joue un grand rôle. Il s'agit de membres de deux familles différentes : celle du père de la narratrice, les Ajzersztejn, et celle de sa mère, les Segalik. Cette liste appartient en fait au premier chapitre, écrit au conditionnel, d'un livre que la narratrice est en train de rédiger sur l'histoire de sa famille, chapitre dont la description se trouve enchâssée dans « Manhattan Bistro ». Pour épargner la famille des horreurs de la guerre, pour leur donner la vie qu'ils n'ont pas eue, la narratrice invente tout un récit d'immigration à New York, où les deux familles s'installent. S'ensuivent deux ensembles de commentaires métatextuels qui entourent la longue liste de noms propres. Le premier métadiscours porte sur le texte fictif enchâssé dans « Manhattan Bistro », insistant sur la capacité de l'écriture à rendre les morts vivants : « cette mémoire potentielle, ce devenir autre possible, ce conditionnel me

les rend très vivants, un à un avec leur nom, leur prénom » (*IF*, 149). Ensuite s'étale la liste des noms : « Khaim Mortre Segalik, Sheve Segalik, [...], Schmuël Ajzersztejn, Moshe Riven Ajzersztejn, [...], Israel Ajzersztejn » (*IF*, 149-150), et ainsi de suite, noms dont la consonance juive résonne sans ambiguïté. Le deuxième métadiscours, placé directement après cette longue liste, est susceptible d'éclaircir non seulement la fonction de cette liste, mais aussi celle de tout le recueil de nouvelles : « Est-ce bien une façon [...] de me libérer de ces morts en leur assignant enfin une place, une plaque, un nom et un prénom ? » (*IF*, 151). Tel est, il me semble, le but que s'est donné Robin en rédigeant ce recueil. Et c'est par le biais du nom propre, une fois de plus, que le caractère autofictif du texte ressort. Le nom du père de Robin était justement Ajzersztejn, transformé en Aizertin lors de son immigration en France⁶. Quant au prénom juif « Rivka », qui revient à plusieurs reprises dans *L'immense fatigue*, il nous porte à croire que c'était celui de Régine Robin : « Rien ne change et tout change. Le nom d'abord. Rivka Ajzersztejn n'est pas devenue Régine Robin, mais Rebecca Ajerstein (prononcer Ajerstin). Une Américaine. Son père dirige un orchestre de jazz » (*IF*, 149). Mais un peu plus loin, la narratrice de « Manhattan Bistro » fournit d'autres renseignements concernant le lien entre les plans intra- et extratextuel : « Rivka se fait appeler *Régine*, elle rencontre un certain *Robin*, psy de profession, elle est professeur à Harvard, s'ennuie, cherche à écrire, se débat » (*IF*, 149 – je souligne). Que ces énoncés se contredisent ne fait qu'intensifier le jeu identitaire de l'autofiction, genre que Serge Doubrovsky a été le premier à qualifier de « fiction d'événements et de faits strictement réels » (1977 : 4^e de couverture).

Le volet onomastique complexe, déjà bien établi par ce travail soutenu sur les anthroponymes, se poursuit dans *L'immense fatigue* sous la forme des multiples toponymes. Porteurs de connotations diverses – les voyages et le mouvement constants, l'exil et le déracinement, la transgression des frontières, la recherche de

6. Ces renseignements biographiques sont fournis par Arcand (1989 : 9).

l'identité⁷, l'identité plurielle en mouvance (en transit, littéralement et figurativement) –, ces nombreux noms de lieux évoquent la langue et les origines qui leur sont propres, mais aussi ce que Robin nomme le hors-lieu. Effectivement, de nombreuses villes (Montréal, New York, Mexico, Rome, Jérusalem, entre autres) et de nombreux pays (la France, la Pologne, Israël, les États-Unis, pour ne nommer que ceux-là) sont mentionnés dans le texte. Ces noms, accompagnés de ceux des aéroports fréquentés par les personnages, mettent en évidence l'expérience immigrante et l'absence d'un lieu stable ou fixe qui soit celui des origines premières. Telle est la situation de la narratrice-écrivaine de la première nouvelle du texte, en quête d'un nouveau lieu en vue de s'y installer. Il importe pourtant de constater que le hors-lieu n'est pas une position ou un espace vus et vécus d'une façon pessimiste ou malheureuse⁸. Lorsque la mère, narratrice de la nouvelle éponyme, contemple Montréal comme possible lieu d'habitation, c'est justement grâce aux qualités de cette ville qui la rendent un hors-lieu, où la multiplicité et la traversée de langues sont des attraits majeurs :

7. Les rapports entre le déplacement et la construction de l'identité sont souvent évoqués dans les écrits de Robin, comme le souligne cet extrait dans lequel elle spécifie que « l'entre » constitue le lieu de l'identité historique ou historique : « “entre”, c'est-à-dire [...] un espace où il y a du jeu, du va-et-vient entre une origine assumée dont on arrive à se déprendre et le devenir-autre, le changement qui ne mène pas à la pulvérisation ». Voir Robin (1992 : 35).

8. La notion de lieu chez Robin n'est pas qu'un concept positif de jouissance dans l'hétérogène. Dans une étude où il discute des rapports entre le lieu et l'expérience migratoire dans *La Québécoise*, Simon Harel note avec justesse que le lieu est associé à des notions de crise, de nostalgie et de trauma. Voir Harel (1994). Dans *L'immense fatigue des pierres*, certains toponymes connotent le désespoir et la mort. Ainsi en est-il de Kaluszyn (en Pologne), ville natale de Michel Himmelfarb et de David Morgensztern (*IF*, 51-56), où la seule mention du nom suffit à évoquer la décimation de la population juive – majoritaire dans cette ville en 1939 – survenue pendant la guerre.

Et puis à Montréal, on serait bien justement parce qu'on ne serait pas tout à fait « chez soi », un tiers-lieu, un hors-lieu, un espace pour pouvoir respirer sans se sentir totalement concerné, un dedans-dehors. [...] À Montréal, on serait bien à condition de parler anglais, yiddish ou hébreu, de ne pas se fondre dans la masse, de rester dans l'entre-deux, d'habiter un quartier cosmopolite [...] (IF, 40, 42).

Si le lieu définitif où habitera la mère reste en suspens à la fin de la nouvelle, Flora Caratini, amie argentine de Michel Himmelfarb (IF, 96-100), vit à Montréal depuis plusieurs années, attirée par le nouveau sens d'appartenance que lui procure ce hors-lieu : « On n'en fait pas vraiment partie, non. Mais on s'y sent bien. C'est comme si on était à la fois dedans et dehors, à la bordure, jamais totalement impliqué, mais jamais totalement indifférent. [...] C'est un ailleurs » (IF, 99).

En outre, cet ailleurs pluriel est prisé par la mère de la première nouvelle comme lieu qui se prête à l'écriture. Il existe donc un rapport important entre l'hybridité linguistique et culturelle de Montréal en tant que hors-lieu ou « lieu inabouti » (IF, 41) et l'activité scripturale de l'écrivain, rapport que la mère ne manque pas de souligner : « À Montréal le vrai travail d'écriture pourrait se faire, la parole nomade, la parole migrante, celle de l'entre-deux, celle de nulle part, celle d'ailleurs ou d'à côté » (IF, 41). En cela, la mère rejoint la narratrice de *La Québécoise*, qui se propose de « parler d'un hors-lieu, d'un non-lieu, d'une absence de lieu » ([1983] 1993 : 18) afin de représenter et de comprendre l'hétérogénéité (linguistique et culturelle) de la grande ville. De cette manière, le rapport entre hors-lieu et écriture se révèle essentiellement positif, car si le hors-lieu est conçu comme un endroit qui nourrit l'écriture, il est aussi compris comme un espace psychique, une position assumée et une façon de vivre qui permettent à l'écrivain de « défaire par l'écriture les identités fétiches et le fétichisme de l'identité » (Robin, 1994 : 239)⁹.

9. Notons également les commentaires suivants de Robin, où la conception du hors-lieu comme position choisie par l'écrivain est

Le motif des voyages et de l'errance, si bien mis en évidence par les nombreux toponymes et la notion de hors-lieu, va de pair avec l'accent mis sur les aéroports, en particulier dans la première nouvelle, où l'aéroport constitue l'un des fréquents lieux de rencontre de la mère et de sa fille. À l'aéroport, pourtant, l'hybridité linguistique cède la place à l'anglais des « voix sucrées » (IF, 14) qui profèrent des annonces publiques et officielles : « Passengers flying to Bangkok, number 4 please, final call » (IF, 14). Il en va de même en ce qui concerne le discours poli des employés aux nombreux hôtels où séjourne Nancy Nibor – « les Sheraton, les Hilton, les Holiday Inn, les Quality Inn » (IF, 37) –, dont les paroles stéréotypées sont citées par la narratrice pour accentuer leur caractère faux et impersonnel : « Have a good stay. Enjoy your trip. See you again. Bye bye » (IF, 34)¹⁰. L'emploi de l'anglais dans ces lieux de passage frappe par son aspect impersonnel et anodin, en dépit de son statut de « langue dominante » (IF, 40), aux antipodes en ce sens des connotations personnelles et affectives rattachées au yiddish.

L'emploi de l'anglais dans *L'immense fatigue* ne se limite pas aux espaces publics de voyage, mais s'affiche aussi sur l'écran de l'ordinateur, un type de lieu tout autre. En effet, l'anglais en tant que *lingua franca* de la communication informatique se manifeste à maintes reprises dans les nouvelles intitulées « Mère perdue sur le World Wide Web » et « Journal de déglingue entre le Select et Compuserve ». Dans cette dernière nouvelle, toute communication

clairement articulée : « Le cosmopolitisme auquel je pense n'est pas un hors-lieu vécu dans l'aliénation et le malheur, dans le désir des enracinements. Non. Il est une position consciente, assumée. Il consiste à traverser les codes, à s'en jouer, à développer une parole nomade qui ne soit pas une parole d'exil ». Voir Robin (1989 : 184-185).

10. Malgré la carence d'une attache affective avec l'anglais chez la mère et la fille, cette langue joue un rôle important dans leurs vies. Il s'agit en quelque sorte d'une langue passe-partout, qui s'offre au jeu et aux ruses : « Pour toutes les deux [la mère et sa fille], l'anglais a été la *lingua franca* de ce siècle et elles ont appris à se l'approprier, à ruser avec la langue dominante, à attendre que ça passe, ou à se lover dedans » (IF, 40).

par Internet est caractérisée par l'expression anglaise « on line » (IF, 130, 131, 132, 134, 136, 137), reflétant la dominance de l'anglais dans le domaine informatique. Plus pertinemment, il importe de noter que l'anglais est utilisé dans certains énoncés de nature impersonnelle, soit pour indiquer simplement qu'il s'agit de la communication par ordinateur (« on line »), soit pour conclure un courriel de façon typique. Dans ce dernier cas, ce qui revient, ce sont des locutions toutes faites telles que « Have a nice day » (IF, 134) et « So long » (IF, 137), dépourvues d'un grand investissement émotif et personnel. En revanche, les messages personnels de courrier électronique dans cette même nouvelle (par exemple, ceux de Wolf à Luidgi (IF, 137) ; de Luidgi à Michael (IF, 137) ; et de Patricia à Michael (IF, 137)) sont écrits en français. Cette langue de communication interpersonnelle est néanmoins interrompue dans ces messages par quelques expressions en anglais, créant de cette manière une hybridité linguistique à l'intérieur même de la transmission informatique : « Patricia à Michael. [...] OK, je viens avec toi à Las Vegas. [...] *See you soon*. On se parle *on line* à dix heures du soir de ton heure demain » (IF, 137).

Cette bivocalité dans le sein d'un seul et même message, livrée sur un ton enjoué, contraste avec les messages, nettement plus sérieux, envoyés par courrier électronique uniquement en anglais dans la nouvelle « Mère perdue sur le World Wide Web ». À la suite de sa découverte de la mention du nom de sa mère dans les mémoires d'un syndicaliste renommé, l'écrivain Michel Himmelfarb s'installe à Montréal, où il se consacre à la quête acharnée de sa mère, disparue lors de la rafle du 16 juillet 1942 à Paris et présumée morte à Auschwitz. À cette fin, Michel envoie un message en anglais par courrier électronique, dans lequel il fournit le peu de renseignements qu'il possède sur sa mère, en espérant que quelqu'un pourra lui en fournir plus : « Am looking for my mother, Rivka Himmelfarb. [...] I don't even know if she is still alive » (IF, 102)¹¹. Visant la plus grande diffusion possible, Michel emploie

11. Malheureusement, Haïm Morgenstern, le seul homme qui aurait pu résoudre le mystère de la mère manquante, est atteint de la maladie

l'anglais, qui n'est pas sa langue maternelle, par souci pratique, pour remplir un vide maternel tout à fait personnel et affectif. C'est ainsi que le recours à la langue de l'Internet, diffusée dans ce lieu virtuel et très public, véhicule l'expression implicite de la blessure très personnelle, le deuil que Himmelfarb pensait avoir déjà fait, mais qu'il va peut-être devoir faire une deuxième fois : « Se déprend-on jamais d'une mère absente, d'une mère disparue ? [...] Je t'ai attendue si longtemps ! » (*IF*, 103).

Ainsi y a-t-il dans *L'immense fatigue des pierres* des rapports étroits et complexes qui se tissent entre l'hybridité linguistique et la pluralité identitaire. Cette relation entre plurilinguisme et construction de l'identité se reflète surtout dans l'emploi du yiddish et du français, deux langues qui jouent un rôle capital dans le jeu identitaire du texte. De plus, la dissémination des identités des personnages et le brouillage des frontières qui les séparent sont soutenus par la multiplicité des anthroponymes et par leur capacité de connoter des appartenances et des expériences diverses. Ce travail onomastique, si évident à la fois dans l'excès et dans l'absence de divers anthroponymes, se poursuit sur le plan des toponymes et du hors-lieu. Si certains toponymes connotent le voyage, la traversée des codes et des lieux, d'autres évoquent le désespoir et la mort – comme Kalusyn, nom du village en Pologne dont la population juive a été décimée. Enfin, l'hybridité linguistique et identitaire relative à l'identité des personnages se répand pour envahir celle du texte lui-même, car à l'intérieur des nouvelles, on retrouve des poèmes, des extraits d'agenda ou de journal, des échanges de courrier électronique, pour ne nommer que quelques-unes des formes de l'hybridité générique du recueil. En fin de compte, pourtant, force est de constater que toute cette hybridité textuelle et linguistique, quelle que soit sa nature, est loin de se dissoudre dans du pur ludisme postmoderne. Pour Robin, ce

d'Alzheimer et par conséquent, il « avait presque perdu l'usage de la parole » (*IF*, 104). À la différence de l'hybridité linguistique qui caractérise d'autres personnages et d'autres épisodes du recueil, il est question ici d'une disparition totale de mots.

qui importe, c'est que l'écriture soit susceptible de réaliser un projet transculturel, de « dessiner un espace nomade [...] qui ne soit ni celui de l'exil ni celui du déracinement », qui évite, « en sortant de l'ethnicité aussi bien l'éclatement post-moderne que la crispation identitaire, aussi bien le trop de vide ou le trop plein » (1992 : 37).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARCAND, Joan (1989), « Régine Robin : comment raconter l'histoire autrement », *Interface*, vol. 10, n° 6, p. 8-10.
- DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle (1994), *Grammaire du nom propre*, Paris, Presses universitaires de France.
- HAREL, Simon (1994), « Montréal : une "parole" abandonnée. Gérard Étienne et Régine Robin », dans Benoît MELANÇON et Pierre POPOVIC (dir.), *1642-1992 : Le grand passage*, Montréal, XYZ Éditeur, p. 155-165.
- NICOLE, Eugène (1983), « L'onomastique littéraire », *Poétique*, n° 54 (avril), p. 233-253.
- PARIENTE, Jean-Claude (1973), *Le langage et l'individuel*, Paris, Armand Colin.
- RIGOLOT, François (1977), *Poétique et onomastique*, Genève, Droz.
- ROBIN, Régine (1989), *Le roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Éditions du Préambule.
- ROBIN, Régine (1992), « Sortir de l'ethnicité », dans Jean-Michel LACROIX et Fulvio CACCIA (dir.), *Métamorphoses d'une utopie*, Paris/Montréal, Presses de la Sorbonne/Triptyque, p. 25-41.
- ROBIN, Régine (1993a), « L'autofiction. Le sujet toujours en défaut », dans Serge DOUBROVSKY, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.), *Autofictions et Cie*, Paris, Université de Paris X, p. 73-86.
- ROBIN, Régine (1993b), « Introduction », *Discours social/Social Discourse*, vol. 5, n°s 3-4, p. 1.
- ROBIN, Régine (1993c), « Langue-délire et langue-délit », *Discours social/Social Discourse*, vol. 5, n°s 3-4, p. 3-30.
- ROBIN, Régine ([1983] 1993), *La Québécoise*, Montréal, Éditions Typo.
- ROBIN, Régine (1994), « Défaire les identités fétiches », dans Jocelyn LÉTOURNEAU (dir.), *La question identitaire : Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 215-240.

ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

- ROBIN, Régine (1996), *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ Éditeur.
- ROBIN, Régine (1997), *Le golem de l'écriture. De l'autofiction au cyber-soi*, Montréal, XYZ Éditeur.
- SIMON, Sherry (1984), « Écrire la différence : la perspective minoritaire », *Recherches sociologiques*, vol. 25, n° 3, p. 457-465.
- SIMON, Sherry (1994), *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- STEINMETZ, Sol (1986), *Yiddish and English : A Century of Yiddish in America*, Alabama, University of Alabama Press.
- WEINREICH, Uriel (1972), « Yiddish language », *Encyclopedia Judaica*, vol. 16, p. 790-798.

MÉLANGE DE LANGUES ET MÉTISSAGE CULTUREL DANS LA LITTÉRATURE BEUR

Adelheid Schumann

Université de Bielefeld

Lorsque, au début des années 1980, les jeunes Maghrébins de la deuxième génération en France, qu'on appelle les Beurs, commencèrent à publier des romans dans lesquels ils racontaient leurs vies déchirées entre la culture arabo-berbère des parents et la culture française, on se demandait comment classer ces romans, comment les nommer : s'agissait-il de littérature maghrébine, c'est-à-dire d'une littérature d'exil, ou de littérature française, d'une littérature mineure (Déjeux et Pageaux, 1985 ; Bonn, 1988 ; Hargreaves, 1991) ? Ce qui irritait, voire choquait les critiques littéraires, c'était surtout la langue et le style de ces romans : ils étaient caractérisés d'une part par une forte oralité et se servaient largement de la langue argotique des jeunes de banlieue ; d'autre part, ils pratiquaient un mélange de différentes langues et confrontaient le lecteur non pas seulement avec un français de plusieurs niveaux et coloré de différents patois, mais aussi avec des expressions et des phrases entières de langue arabe ou berbère (Mdarhri-Alaoui, 1995 ; Laronde, 1995 ; Bouchentouf-Siagh, 1999). S'y ajoutaient toutes sortes d'inserts de langues étrangères, notamment d'anglais, langue considérée comme internationale par excellence.

L'expression de « littérature beur » (Hargreaves, 1990), proposée par le spécialiste anglais Alec G. Hargreaves pour ces œuvres, fut vivement accueillie par la critique, parce qu'elle résolvait ce

dilemme : c'était une littérature ni maghrébine, ni française, c'était un nouveau genre littéraire qui traduisait l'univers cassé et bricolé (Roy, 1991) de ses auteurs : une littérature jeune, orale, métissée.

Aujourd'hui, vingt ans plus tard, on compte une quarantaine d'auteurs beur, dont les plus connus sont Mehdi Charef, Azouz Begag, Nacer Kettane, Tassadit Imache, Farida Belghoul, Soraya Nini, et on constate que le métissage linguistique, cet élément caractéristique des premiers romans beur, a été repris et cultivé par la plupart des jeunes auteurs d'origine maghrébine et est devenu non seulement un moyen d'expression particulier de ces romans, mais également un instrument de la construction identitaire des Beurs à travers la littérature.

Regardons d'abord les différentes couches linguistiques qu'on trouve de manière plus ou moins complète dans la plupart des romans beur :

FRANÇAIS STANDARD	NORME ÉCRITE	BASE NARRATIVE DU TEXTE
1- parler jeune	expressions argotiques et verlan	signe d'appartenance au milieu des jeunes de banlieue
2- patois du quartier	expressions typiques du quartier	signe d'appartenance à un micromilieu urbain
3- dialecte arabe	expressions arabes, formules de politesse, insultes, salutations	signe d'appartenance à l'immigration maghrébine
4- français des immigrés	fautes de pronon- ciation, fautes de grammaire	signe de distanciation du français déficitaire des immigrés
5- jeux de mots et calembours	distorsion d'expres- sions françaises et néologismes de sens	signe de distanciation de la culture française
6- langue étrangère	expressions anglaises	signe de volonté de fuir dans un monde ni français ni arabe

À côté d'une base étroite de français écrit, on trouve dans les textes beur une multitude de différents parlers qui ont tous une valeur symbolique et transportent une perspective précise du narrateur sur son monde.

Voici d'abord trois couches linguistiques qui expriment appartenance et identification avec le milieu social et culturel des Beurs : les copains, le quartier, la famille. L'emploi d'expressions du parler jeune, du patois ou du dialecte arabe parlé à la maison ou avec les copains produit de la proximité. Le lecteur est invité à participer à la vie quotidienne des Beurs, à connaître leurs angoisses et leurs joies, leur déception et leur colère. Il devient témoin et est impliqué dans cette communication directe comme interlocuteur sympathisant.

Les trois autres couches linguistiques indexent le contraire de proximité, elles produisent de la distance et relèvent d'une volonté des auteurs beur de se moquer de leur entourage et d'eux-mêmes, d'ironiser sur leurs grands sentiments et leurs souffrances identitaires et de tourner en dérision ce qui les rend malheureux pour mieux le supporter et l'accepter. Le français déficitaire des immigrés, éternisé de manière admirable et incomparable par Azouz Begag (la tilifizou – la télévision, litriziti – l'électricité, la boulicia – la police) provoque le rire et dévoile l'écart entre la population immigrée et la culture française. En ridiculisant le français des Arabes, le narrateur beur prend ses distances par rapport à son milieu d'origine, mais en même temps il éprouve aussi bien le besoin de se distancier des normes de la culture française en jouant avec les mots clés sacrés des valeurs républicaines. Quand Moussa Lebki parle par exemple de la « deux-mots-cratie » au lieu de « démocratie » et quand Paul Smaïl se moque en exagérant la prononciation arabe des « val'heurs h'républicaines » ou invoque la « Dzouze Fr'hance », ils visent tous les deux l'écart entre réalité sociale et idéologie républicaine en France, entre l'intégration proclamée des immigrés et leur exclusion de fait.

La dernière couche linguistique mentionnée, l'anglais comme vision d'un monde international et supraculturel, moyen de résoudre le conflit culturel des Beurs entre le monde arabe et le monde

français, n'est utilisée de manière pertinente que par quelques jeunes femmes : notamment Soraya Nini, Ferrudja Kessas et Malika Wagner. Nini introduit l'anglais à la maison comme une « langue de sécurité » des sœurs, incompréhensible pour les parents d'une part et d'autre part signe d'une certaine formation scolaire qui permet aux jeunes Beurettes de participer à la culture internationale des jeunes. Mais les quelques bribes d'anglais dispersées dans les conversations et les réflexions ne produisent pas l'effet d'ouverture souhaité, ils montrent au contraire que l'anglais des Beurettes n'atteint qu'un niveau bien modeste. Ainsi l'emploi de l'anglais sert-il plutôt à ironiser sur les efforts des filles pour s'élever au-dessus de leur milieu social.

Le métissage des différentes couches linguistiques permet aux auteurs beur de jouer sur la perspective, de créer alternativement de la proximité et de la distance et de produire ainsi une atmosphère d'ambiguïté. Prenons l'œuvre de Paul Smaïl, un des plus jeunes écrivains beur, pour voir comment fonctionne ce métissage linguistique dans le texte. D'origine marocaine, Smaïl a publié coup sur coup trois romans qu'on peut considérer comme une trilogie sur la recherche identitaire d'un jeune Beur en France : *Vivre me tue* en 1997, *Casa, la casa* en 1998 et *La passion selon moi* en 1999.

Dans son premier roman, il décrit comment il essaie de se faire accepter par la société française et de s'accepter lui-même. À la fin du roman, il s'envole pour Casablanca afin de retrouver ses racines au pays des parents. Le deuxième roman se déroule en partie à Casablanca, où il passe quelques mois pour voir si ce pays lui offre une perspective de vie, et en partie à Paris, ville natale retrouvée après une expérience inutile de retour au pays. Le troisième roman, enfin, poursuit le fil de la recherche identitaire et mène le protagoniste en Espagne, où, grâce à l'atmosphère de mélange culturel arabo-espagnol, il se sent enfin chez lui et peut commencer à apprendre à vivre.

Paul Smaïl, cet auteur qui utilise un pseudonyme pour échapper au danger de devenir le « bon Beur de service », comme il dit, maîtrise le métissage linguistique et l'utilise comme ressource littéraire. Il joue avec les différentes couches linguistiques, les

oppose et les entremêle et crée ainsi une atmosphère d'ambiguïté qui traduit parfaitement sa propre conception de l'existence beur.

Dans son premier roman, il se présente ainsi :

— Appelez-moi Smaïl.

J'ai insisté, en détachant bien le i tréma du a. Cela faisait longtemps que je n'avais pas prononcé mon nom à l'arabe. Ou, pour mieux dire, craché mon nom à l'arabe, raclé au fond de ma gorge le S, le m, le a, le i tréma, le l. D'ordinaire, je triche un peu, je prononce à l'anglaise, j'aspire à l'anglaise, avec chic en souriant : Smile. À quoi cela tient ! Il me semble alors qu'à l'autre bout du fil, l'employeur sollicité sourit aussi. Et comme mon père eut la bonne idée de me donner un prénom chrétien très banal en déclarant ma naissance à la mairie du 18^e, le 5 mai 1970, je peux faire illusion en me présentant ainsi. Ensuite, il ne s'agit plus que de débiter sans reprendre haleine mon inutile cursus : bac plus cinq, oui. Oui, Lettres. Littérature comparée... Ah ah ! Déjà le sourire se fige à l'autre bout du fil. Ne parlons pas de cv : je ne vais pas énumérer les trois ou quatre petits boulots que j'ai trouvés en attendant. En attendant quoi ? Puisque, bien entendu, il n'y aura pas de vrai travail pour moi, soit que mes études ne me qualifient en rien pour le poste proposé, soit que parvenu par la ruse, tréma gommé photo retouchée, jusqu'à obtenir un entretien, je doive enfin me présenter en chair et en os... En bougnoule, autrement dit. En bicot, en beur, en arbi, en craoui, en rat, en raton, en sidi, en nardène, en melon – au choix (Smaïl, 1997 : 11).

Dans ce début de roman, Smaïl introduit ses différentes couches d'identité et annonce à travers elles les couches linguistiques, dont il va se servir : l'arabe de Smaïl ; le déguisement anglais : Smile ; le français cultivé de l'étudiant diplômé de littérature comparée ; l'argot du bougnoule et du Beur. Et il fait comprendre au lecteur qu'il s'agit là de plusieurs masques qu'il doit utiliser pour occulter dans la vie quotidienne ses origines arabes, sa

conditionneur qu'il dévoile seulement à des personnes de choix comme par exemple à lui, le lecteur : « Appelez-moi Smaïl ! »

Chez Smaïl, on retrouve ces quatre couches linguistiques de manière suivante :

français littéraire	langue des études : citations d'anglais littéraire, de littératures française, anglaise, espagnole
français standard	base narrative des romans
français de Barbès	langue des copains et du quartier : base des dialogues, réflexions, souvenirs
français parlé et argotique arabe de Barbès	langue des parents et des copains : inserts dans la narration

Les deux registres de base sont le français standard et le français de Barbès, utilisés pour la narration et les nombreux passages de dialogues, de souvenirs et de réflexions, alternance et métissage donc du français écrit d'une part, signe d'appartenance à la culture française pour le protagoniste, qui se vante plusieurs fois d'être un Beur cultivé, et du français parlé et argotique d'autre part, signe d'appartenance au milieu spécifique des Beurs de Barbès. Ces deux couches linguistiques représentent l'identité apparente du protagoniste. Les deux autres registres par contre, l'arabe parlé et les citations littéraires tirées de Rimbaud, Apollinaire, Melville, Shakespeare, Calderon, Garcia Lorca, etc., sont les registres marqués du texte. Ils transportent des émotions et des valeurs symboliques et renvoient à des couches identitaires du protagoniste occultées ou cachées : l'Arabe et l'écrivain français, et ne surgissent que dans des situations extrêmes, mais qui en réalité semblent être le but de la recherche identitaire du Beur, dans la mesure où ces registres représentent des identités pures, non métissées.

Prenons d'abord l'arabe. On le trouve surtout sous forme d'interjections, d'expressions de politesse, de salutations, d'insultes et de jurons et d'autres éléments expressifs de la communication qui

traduisent soit des comportements rituels, soit des émotions très fortes. Voici un exemple : le protagoniste Paul Smaïl est invité pour la première fois chez les parents de son amie Myriam, des Juifs très cultivés, et le jeune Beur se sent extrêmement gêné :

C'est Myriam qui sauve la situation en évoquant les brillantes études de son amoureux, lequel rougit, avale une grande rasade de whisky, s'en étrangle, se lève pour mieux respirer, manque de renverser une lampe posée sur un guéridon – balek ! balek ! le séjour n'est pas bien grand et très encombré de jolis petits meubles et de bibelots fragiles (Smaïl, 1997 : 127).

Les mots arabes : *balek ! balek !* qui signifient *doucement ! doucement !* semblent venir dans cette situation très émotionnelle d'une couche profonde de la conscience de Paul : c'est la langue arabe comme recours dans une situation difficile.

Un autre type d'expressions arabes consiste en mots clés qui signalent des problèmes identitaires du protagoniste. Il s'agit surtout de sentiments que l'auteur considère comme tellement arabes qu'il ne peut pas les nommer en français. *Heichma* – la honte – est une telle expression.

Heichma ! La honte ! J'entends mon père, j'entends ma tante Zaïa cracher le mot comme on recracherait un pépin de pastèque ou un noyau de datte. La honte m'a toujours paru plus honteuse exprimée en arabe. Et ma honte à moi m'est restée en travers de la gorge – heichma ! Est-ce la raison pourquoi j'écris ? (Smaïl, 1997 : 46).

Le mot *heichma* transporte toutes les angoisses arabes du protagoniste. Paul est prisonnier de ce sentiment qui l'empêche de mener une vie normale et dont il essaie de se débarrasser en écrivant. Dans toutes les situations difficiles du roman, ce mot arabe surgit à la surface de la conscience du protagoniste et apparaît dans le texte comme un mal profond dévoilé.

La deuxième couche linguistique marquée des textes de Smaïl consiste en citations littéraires. Le protagoniste se sert de la

littérature pour commenter et interpréter ses propres expériences, il se retrouve littéralement dans des textes littéraires connus. Rimbaud est son auteur préféré. Quand il part pour Casablanca il emporte le recueil *Une saison en enfer* et y retrouve ses propres expériences :

Puis j'ai ouvert au hasard Une saison en enfer que j'avais glissé dans la poche intérieure de mon blouson. À toutes les pages, il s'agissait de moi, de ce que je ressentais. Je lisais ceci que je vivais : « Ma journée est faite, je quitte l'Europe ».

Et ceci : « Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de la France. Mais non, rien. Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure » (Smaïl, 1998 : 47).

Le texte de Rimbaud exprime les sentiments qu'éprouve le protagoniste, de sorte que les deux textes deviennent interchangeables. Rimbaud, auteur célèbre de la littérature française, explique la vie de Smaïl : cet anachronisme est une manière de revaloriser les problèmes du Beur et de leur attribuer une valeur symbolique. Smaïl se range ainsi dans la lignée des poètes maudits. Les citations littéraires dévoilent des aspirations identitaires cachées : il rêve d'une carrière d'écrivain français, il cherche la reconnaissance publique et veut prouver que quelqu'un de « race inférieure », comme disait déjà Rimbaud, peut être porteur de culture française.

Le métissage linguistique fonctionne donc dans les textes de Smaïl comme indicateur des différentes couches identitaires, il dévoile les sentiments d'appartenance ouverts et cachés et exprime l'ambiguïté de cet ensemble identitaire, où des influences culturelles et des aspirations personnelles bien différentes s'entremêlent. À travers le métissage linguistique on voit le protagoniste Smaïl jouer avec ses possibilités identitaires et essayer de se construire un moi présentable et accepté, comparable aux autres, mais ce moi présentable et normal est difficile à trouver. Paul ne se sent jamais bien dans sa peau : une fois il se juge trop arabe, une autre fois trop français. Il se sent toujours différent des autres et n'arrive pas à

accepter sa différence comme un mélange culturel normal et inévitable et comme une existence double fructueuse. C'est finalement une Beurette rencontrée au Maroc qui lui révèle son identité :

*C'est vous, Paul de Barbès ? Vielle noblesse francaouie ?
Moi, Zoraïa d'Aubervilliers.*

*Pour une fois, je ne me sentais pas trop de trop au milieu
de tous ces gens si chic. J'avais moins honte de mes
négligences de naahtif de Paris xviii^e (Smaïl, 1999 : 35).*

Paul de Barbès, vieille noblesse francaouie, naahtif de Paris xviii^e : à travers l'ironie de ces expressions qui jouent avec le français de Barbès, son argot et sa prononciation arabe, on devine une certaine fierté du Beur d'appartenir à une collectivité spécifique, décentrée et culturellement métissée : celle des Francaouis, des Français différents.

À la fin de ses voyages à la recherche d'une identité, Paul commence à comprendre que ce n'est pas si mauvais d'être Beur, d'avoir plusieurs langues et plusieurs registres à sa disposition, et il décide de ne plus considérer son métissage comme une faute mais de l'accepter comme une chance, la chance d'être double :

*Comment je vis ? En boxeur amateur que je suis aussi,
j'essaie de vivre comme on se bat en amateur, comme on
se bat avec son double dans le miroir, avec soi, contre
soi... pouvoir se regarder dans la glace sans trop cligner
des yeux : cette morale en vaut une autre. Le ring serait le
monde, et la vie, un jeu (Smaïl, 1999 : 175).*

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BLASCHKE, Claudia, et Natali V. KORNATZKI (1994), « Zwischen Politik und Ästhetik : "Littérature beur" », dans Jean-Pierre DUBOST et Vera TROST (dir.), *Passagers de l'Occident. Maghreginische Literatur in Französischer Sprache*, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, p. 125-127.
- BONN, Charles (1988), « La femme, l'immigré et l'écriture romanesque maghrébine », *Peuples méditerranéens*, n° 44-45 (juin-décembre), p. 83-94.
- BONN, Charles (dir.) (1995), *Littératures des immigrations : un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan.
- BOUCHENTOUF-SIAGH, Zohra (1999), « Mimer la langue absente. Rhétorique et colinguisme dans quelques romans de l'immigration », dans Ernstpeter RUHE (dir.), *Die Kinder der Immigration./Les enfants de l'immigration*, Würzburg, Königshausen & Neumann, p. 83-94.
- DÉJEUX, Jean, et Daniel-Henri PAGEAUX (dir.) (1985), *Espagne et Algérie au XX^e siècle : contacts culturels et création littéraire*, Paris, L'Harmattan. (Coll. « Récits ».)
- DJEGHOUL, Abdelkader (1989), « L'irruption des Beurs dans la littérature française », *Arabies*, juin, p. 80-88.
- GENIN, Catherine (1995), « Les jeunes des cités ont inventé leur propre langage », *Le Monde*, 2 septembre, p. 7.
- GRUZINSKI, Serge (1999), *La pensée métisse*, Paris, Fayard.
- HARGREAVES, Alec G. (1990), « Language and identity in beur culture », *French Cultural Studies*, n° 1, p. 47-58.
- HARGREAVES, Alec G. (1991), *Voices from the North African Immigrant Community in France. Immigration and Identity in Beur Fiction*, New York/Oxford, Berg.
- HARGREAVES, Alec G. (1995), « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature mineure ? », dans Charles BONN (dir.), *Littératures des immigrations : un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, p. 17-28.

- HARGREAVES, Alec G. (1996), « Writers of maghrebian immigrant origin in France : French, francophone, maghrebian or beur ? », dans Laïla IBNLFASSI et Nicki HITCHCOTT (dir.), *African Francophone Writing : A critical Introduction*, Oxford/Washington, Berg, p. 2-43.
- LARONDE, Michel (1993), « Métissage et texte beur », dans Bernard HUE (dir.), *Métissage du texte, Plurial*, n° 4, Rennes, p. 101-121.
- LARONDE, Michel (1995), « Stratégies rhétoriques du discours décentré », dans Charles BONN (dir.), *Littératures des immigrations : un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, p. 29-39.
- LONGATTE, Annie (1999), « Pratiques langagières de la deuxième génération de l'immigration maghrébine en France », dans Ernstpeter RUHE (dir.), *Die Kinder der Immigration/Les enfants de l'immigration*, Würzburg, Königshausen & Neumann, p. 65-82.
- MDARHRI-ALAOUI, Abdallah (1995), « Place de la littérature "beur" dans la production franco-maghrébine », dans Charles BONN (dir.), *Littératures des immigrations : un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, p. 41-49.
- ROY, Oliver (1991), « Ethnicité, bandes et commutisme », *Esprit*, n° 169, p. 37-47.
- SESSA, Jacqueline (1990), « Le "beur" dans les romans de Mehdi Charef et d'Azouz Begag », *New Comparison. A Journal of Comparative on General Literary Studies*, n° 10, p. 60-70.
- SMAÏL, Paul (1997), *Vivre me tue*, Paris, Éditions Balland.
- SMAÏL, Paul (1998), *Casa, la casa*, Paris, Éditions Balland.
- SMAÏL, Paul (1999), *La passion selon moi*, Paris, Robert Laffont.

LE PLURILINGUISME DIFFÉRENTIEL EN POÉSIE : *LES POÈMES ALLEMANDS DE JEAN COCTEAU*

David Gullentops

Vrije Universiteit de Bruxelles

Le plurilinguisme littéraire est d'un intérêt incontestable à une époque où l'on voit de plus en plus fréquemment les individus passer d'une langue à l'autre, non seulement pour communiquer de l'information, mais aussi pour s'exprimer artistiquement. En Europe, le phénomène aurait pu prendre une ampleur considérable bien auparavant – songeons au projet conçu par Goethe d'enrichir les langues par la traduction¹ –, si l'idée fixe n'avait pas prédominé que l'on ne s'exprime de façon appropriée qu'à travers sa propre langue. Ainsi, des auteurs comme Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck et Henri Michaux, qui ont pourtant grandi et été éduqués dans un milieu bilingue (français-flamand), ont écrit uniquement en français tout en ne pouvant dissimuler dans leur pratique de cette unique langue l'interférence d'autres idiomes. Tous trois ont certes réagi bien différemment à cette situation paradoxale. Tandis que Verhaeren s'est lancé dans une tentative d'hybridisation linguistique de l'expression poétique², Maeterlinck s'est réfugié dans le purisme monolingue et Michaux a opté finalement pour l'abandon des langues verbales. Au xx^e siècle, rares sont

1. À ce propos, voir l'article de notre collègue Heidy Margrit Muller (2000).

2. Voir le numéro thématique « Émile Verhaeren et l'Europe », dans *La Revue belge de philologie et d'histoire* (1999).

donc les écrivains qui n'ont pas réprimé le rapport qu'ils entretiennent avec les idiomes étrangers et qui ont osé manier un autre support linguistique que leur langue maternelle. Parmi ces auteurs bien souvent exceptionnels à plus d'un titre figure Jean Cocteau. À travers ce qu'il a intitulé *Poèmes en langue allemande* (ms. 1)³, *Poèmes écrits en allemand* (dactyl. et é. o.) ou encore *Chansons parlées/ directement écrites en langue allemande* (ms. BHVP)⁴ apparaît déjà sa résolution de s'exprimer « directement » dans une autre langue. Pour nous en assurer, nous proposons d'analyser quelques manuscrits qui n'ont pas fait l'objet d'une description dans l'édition critique de l'œuvre poétique coctellienne⁵ et de reconsidérer leur genèse à la lumière de documents que nous venons de découvrir, entre autres, à la Münchner Stadtbibliothek. Il s'agit ensuite de comparer les procédés d'écriture à ceux dont Cocteau se sert habituellement pour composer ses poèmes français. La finalité de l'analyse est non pas de montrer dans quelle mesure Cocteau a mené à bien son projet de s'exprimer en allemand mais plutôt de souligner l'importance de ce que nous proposons d'appeler le *plurilinguisme différentiel en poésie*.

L'ORIGINE DU PROJET

L'APPRENTISSAGE ET LA MAÎTRISE DE L'ALLEMAND

Cocteau a appris l'allemand lorsqu'il était enfant en lisant, avec sa gouvernante allemande Josephine Ebel, des récits comme *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann, *Max und Moritz* de Wilhelm Busch et la ballade de l'*Erlkönig* de Goethe⁶. D'après un extrait de

3. Pour les sigles et les abréviations, voir la fin du texte.

4. Pour le titre complet de ce document : « “*Der Lügner*” / “*Es Regnet*” / Chansons parlées / directement écrites en langue allemande par Jean Cocteau / pour ses amis Kurt Weill et Lotte Lenia », qui se présente comme la couverture d'un programme de récital de chansons (Ms. BHVP).

5. Voir les textes et la notice des poèmes allemands de Jean Cocteau dans *Œuvres poétiques complètes* (1999 : 603-614 et 1712-1715).

6. Voir l'avant-propos qu'il a rédigé pour l'ouvrage de Doré Ogrizek (1954 : 8).

la section « Tour du secteur calme » du recueil *Discours du grand sommeil*, il semble également avoir connu la chanson « O Tannenbaum » (OPC, 438). Dans les manuscrits des poèmes allemands, il fait même allusion au baron de Münchhausen⁷, célèbre héros des *Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen* (1786) de Gottfried August Bürger et du roman *Münchhausen* (1838-1839) de Karl Lebrecht Immermann. Appartenant pour la plupart à la sphère de la littérature enfantine, ces textes ont, semble-t-il, laissé un souvenir impérissable dans la mémoire de Cocteau, jusqu'à générer, comme on le verra plus loin, quelques images caractéristiques de son univers poétique.

Quant à l'allemand du poète, il est, d'après le premier manuscrit de sa main qui date du début des années 1930, simple, correct, mais grammaticalement faible. Si Cocteau savait indéniablement parler l'allemand, il en avait une connaissance plutôt phonétique et intuitive. En témoigne l'orthographe fantaisiste du poème « Blut » dans une ébauche plus ou moins achevée :

Blüht

*Vir haben mehr blüht als vir denken
Schnell ist mann nich wön liebe tot
Fiel schmerze kann uns liebe schenken
Aber unser blüt bleibt so roth
[...] (ms. 1)*

LA DOUBLE MOTIVATION À S'EXPRIMER DANS UNE AUTRE LANGUE

Dans les premières ébauches de ses textes, le poète fournit lui-même deux arguments majeurs qui l'ont conduit à s'exprimer en langue allemande. Tout d'abord, dans un court texte intitulé « Préface » (ms. 1), il fait part, en allemand, d'une situation

7. Dans ces vers, entièrement biffés et finalement non retenus, où il s'adresse à l'amant : « *Du lügst so dumm als Münchhausen/ Warum al diese Geschichte* » (ms. 1).

conflictuelle : « Als ich schmerze wo du schläfst/ Deutsch schreiben ist die beste Strafe/ Morgen bleibst du allein mit deinen Französisch/ So bleibst du auch allein mit deinen Französisch » – « Lorsque je souffre quand tu dors, / La meilleure punition est d'écrire en allemand./ Demain tu resteras seul avec ton français/ Ainsi tu resteras, toi aussi, seul avec ton français. » –, puis il révèle le prénom de l'amant inattentif dans une première ébauche du poème « Strafe » – « Punition » (ms. 1) : « [*Lieber* corrigé en *Johnny*] *wenn du schläfst.* » – « [*Aimé* corrigé en *Johnny*] *quand tu dors...* » –, prénom qui sera d'ailleurs supprimé dans les versions ultérieures. À mettre ces deux éléments en parallèle, il est clair que le poète entend confronter son amant – Johnny, Jean ou Jean Desbordes (voir *OPC*, 1713) – à une série de textes rédigés dans une langue qu'il ne comprend pas et espère ainsi provoquer chez lui un sentiment d'isolement pareil à celui qu'il impose quotidiennement au poète par son indifférence exprimée en français. Remarquons cependant que cette punition se double d'une précaution élémentaire, puisque l'amant ne pourra pas prendre connaissance des reproches qui lui sont adressés dans une langue qu'il ne maîtrise pas. La tendance du poète à dissimuler ses griefs rejoint alors sa décision de supprimer le prénom « *Johnny* » dans la version finale du poème « Die Strafe ».

Dans l'ébauche entièrement barrée d'un autre poème (ms. 1), Cocteau motive son choix de la langue allemande de façon bien différente, selon une perspective psychosociologique ayant trait à la paratopie de l'écrivain. À travers « Ein Vogel lebt im Luft im Wasser lebt ein Fisch/ Glaubst du denn das Frankreich patschet⁸ mein Französisch » – « L'oiseau vit dans l'air, le poisson dans l'eau/ Vois-tu maintenant comment la France bat en brèche mon

8. Si le poète interprète « patschet », non pas dans le sens propre du mot, mais apparemment comme une onomatopée, il s'inspire probablement du vers « Und im Erde patschet er » – « Et il saute dans la boue » – qui est extrait de « Die Geschichte vom fliegenden Robert » de *Struwwelpeter*. Voir Heinrich HOFFMANN, *Der Struwwelpeter. Lustige Geschichten und drollige Bilder*, Berlin-Düsseldorf, Deutsche Buchvertriebs- und Verlagsgesellschaft, s.d., s.p.

français » –, il témoigne d'un sentiment qu'il a toujours éprouvé et qui concerne l'accueil généralement mitigé que la France réserve à sa poésie. Autant ici que dans bien d'autres poèmes, il se plaint de ne pas être admis, accepté ou, comme il le formule si bien lui-même, d'être « *dévisagé* » sans même être « *envisagé* » (OPC, 1147). En d'autres mots, la motivation d'écrire des poèmes allemands résulte également de la lassitude et du dépit d'être, à ses yeux, systématiquement exclu de l'institution littéraire française. Que cette exclusion ait été bien réelle, feinte ou créée en partie par le poète lui-même importe peu, dans la mesure où tout écrivain conçoit une attitude à adopter à l'égard de la société ; dans le cas de Cocteau, il s'agit d'une tendance à se victimiser, afin de se justifier, de légitimer et de poursuivre son activité de création. Selon cette optique, l'option du plurilinguisme s'apparenterait à ce que la sociologie de la littérature désigne par un « rite génétique », dans la mesure où le recours à une autre langue est indispensable à la genèse de l'écriture.

LA CONTRIBUTION D'AUTRES PERSONNES

À LA RÉDACTION ET À LA PUBLICATION DE CES TEXTES

C'est Klaus Mann qui a proposé à Cocteau de publier ses poèmes allemands. Dans la lettre qui accompagne les textes, le poète se montre cependant réticent à les divulguer à l'attention du public :

9, rue Vignon

3 mai 1934

Mon très cher Klaus

Voilà les poèmes. Si vous les trouvez absurdes déchirez-les – ou plutôt renvoyez-les-moi. Je suis étonné parce que des Allemands sérieux les aiment. Si, par chance, vous partagez cette étrange faiblesse – publiez – mais envoyez-moi des épreuves. J'arrangerai encore le pire. / Votre fidèle / Jean / [étoile] (ms. MSML)

Une missive suivante datée de mai 1934 éclaire l'origine de cette réticence. Lorsqu'en fin de lettre Cocteau demande :

« Écrivez-moi si mes enfantillages ont intéressé quelques lecteurs » (ms. MSML), apparaissent sans doute le rapport étroit que ces textes entretiennent avec son enfance, mais aussi l'intérêt somme toute restreint qu'il manifeste à leur endroit. Toujours est-il que Mann fait paraître un ensemble de six poèmes dans la revue *Die Sammlung* en juin 1934 et entend même en publier d'autres par la suite. En témoigne le début de sa lettre envoyée le 4 juin 1934 de son lieu de résidence, l'hôtel Rauch à Scheveningen en Hollande :

Mon cher Jean,

c'est simplement, pour vous dire, une autre fois, avec combien de plaisir j'ai publié votre Récit⁹ si charmant, si frais, et vos poèmes aussi beaux dans le SAMMLUNG. [J'en veux publier encore deux ou trois dans un des prochains numéros addition en marge] J'espère que, vous aussi, étiez content de l'entourage dans la revue – et, enfin, content aussi de mon petit article sur la « Machine »¹⁰. (ms. BHVP)

Quatre états du texte figurent dans divers dossiers du fonds Jean Cocteau à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris. Un premier ensemble manuscrit (ms. 1) est conservé sous la forme d'un cahier d'écolier portant sur la couverture la mention manuscrite *Poèmes en langue allemande*. Il livre de nombreuses esquisses, corrections et versions autographes d'à peu près 17 poèmes – 15 exclusivement ou presque entièrement en allemand et 2 en français. Le second ensemble (ms. 2), qui constitue la mise au net du premier, rassemble les manuscrits de 11 poèmes transcrits sur feuilles de papier ou de bloc-notes quadrillés. Il représente un état intermédiaire du texte, mais n'est manifestement pas un autographe du poète, comme en témoigne l'écriture – que nous

9. Voir la note suivante.

10. Dans ce numéro de la revue *Die Sammlung* paraissent non seulement les six poèmes de Cocteau, mais aussi une traduction de son récit « Le Fantôme de Marseille » par Kurt Stern (p. 524-530) et un compte rendu de *La machine infernale* par Klaus Mann (p. 557-559).

n'avons pas pu identifier – et cette note en français au bas du poème « Man hat mir erzählt » : « Je n'étais pas obligé de le changer autant. Je m'en excuse. Mais la pensée du début était trop belle pour ne pas être développée jusqu'à la fin. » Le troisième ensemble fournit une version dactylographiée de 12 poèmes (*dactyl.* 1) qui constitue un état du texte qui succède au second manuscrit et précède les épreuves. Fait curieux, la Münchner Stadtbibliothek conserve, dans la même version dactylographiée, 5 poèmes restés inédits (*dactyl.* 2) avec, pour deux d'entre eux, des corrections autographes de Cocteau qui livrent une version du texte ultérieure¹¹. Il s'agit peut-être des « deux ou trois poèmes » que Mann entendait publier dans une livraison suivante de la revue *Die Sammlung*. Enfin, un dernier ensemble est représenté par les épreuves de l'édition originale (*épr.*)¹². Ce dernier état du texte contient diverses remarques autographes de Cocteau et de Mann, parmi lesquelles la demande du poète de corriger et d'ajouter à l'ensemble « Die Feinde meiner Liebe » – ce qui n'a finalement pas eu lieu – ou encore la requête de Mann de remanier quelques vers du poème « Man hat mir erzählt » – requête exaucée par quelques corrections qui ne sont pas toutefois de la main de Cocteau.

En résumé, seul le premier ensemble manuscrit a été entièrement rédigé par le poète, à l'exception de quelques légères modifications apportées par une tierce personne. Les textes sont pour la plupart écrits en allemand, certains font intervenir un mot, voire un vers en français. Les autres versions dérivent certes de ce premier jet, mais témoignent de corrections d'orthographe et d'interventions morpho-syntaxiques importantes provenant d'un

11. Il s'agit de « Wenn du zu mir sprichst... » et « Der Egoist » (*dactyl.* 2). Tandis que le premier texte ne fournit que des variantes subsidiaires, le second livre une correction française (!) du troisième vers (voir plus loin) et une tout autre fin du poème : « Mein weisses Gesicht lügt dir mit falschem Rot ;/ Wenn alles zu Ende ist sag ich noch – ich fliege/ Und wäre ich nur zur hälfte tot,/ Ich fände noch die Kraft zu sagen dass ich liebe ».

12. Une copie conforme de ces épreuves est également présente dans *ms. MSML*.

germanophone parlant couramment le français, mais qui n'a pu être identifié. Le premier ensemble constitue donc notre corpus d'analyse.

L'ANALYSE DU CORPUS

Il s'agit de comparer les procédés d'écriture que Cocteau emploie pour composer les textes allemands à ceux dont il se sert généralement pour rédiger les poèmes français et, en second lieu, de s'interroger si cette production s'apparente à une transposition, voire à une traduction, ou si elle constitue une création à part entière dans la langue d'adoption.

LA THÉMATIQUE

La thématique des poèmes allemands (*OPC*, 603-14) correspond entièrement à l'imaginaire de cette période d'écriture, plus spécifiquement à celui du recueil *Plain-chant* (1923) : souffrance du locuteur face à l'indifférence de l'amant (« Du » et « Blut »), révélation de la vraie nature ou du vrai visage de l'amant lorsqu'il dort (« Die Strafe »), volonté du locuteur de fuir le monde terrestre (« Das Luftkind » et « Man hat mir erzählt ») et de se réfugier avec l'amant dans le rêve (« Der Vogel »). De par cette contiguïté thématique, il y a fort à parier que Cocteau ait transposé ses sentiments dans une autre langue pour éviter, par superstition, une situation déjà vécue. Rappelons en effet que les reproches adressés dans *Plain-chant* à Raymond Radiguet s'étaient en quelque sorte soldés par la séparation et le décès soudain de l'amant-modèle. Pareille hypothèse confirme à nouveau la motivation psychologique du projet (voir la section « La double motivation à s'exprimer dans une autre langue »).

LA TECHNIQUE DES BOUTS RIMÉS

Pour la création de ses poèmes, Cocteau emploie généralement un procédé d'écriture qui consiste à concevoir ou à inscrire à l'avance les mots qui se placeront à la rime, et ensuite à rédiger l'ensemble du vers en fonction de ces points de référence qui seront

parfois retenus, mais bien plus souvent remplacés au cours de la genèse par d'autres. Cette technique des bouts rimés constitue pour le poète un modèle de dérivation formelle et provisoire qui à la fois canalise l'inspiration poétique et s'adapte en fonction de nouvelles orientations proposées. Pour les poèmes allemands, très curieusement, le modèle initialement proposé reste très souvent intact. Ainsi, alors que, dans « Blut », figurent à l'origine les rimes suivantes : « *denken* », « *tot* », « *schenken* », « *rot* » et « *haben* », « *tut* », « *graben* », « *blut* », seul l'avant-dernier morphème se transformera en « *vergraben* » (*ms. 1*), ce qui révèle chez l'auteur un manque d'aisance à modifier les modèles précédemment institués.

LE RYTHME

Lors de la genèse de ses poèmes, Cocteau se préoccupe tout particulièrement de la cadence rythmique des textes. À considérer l'édition originale des *Poèmes allemands*, on constate toutefois la présence d'un rythme pas très soigné et parfois très irrégulier qui n'est pas conforme aux qualités habituelles de la poésie de Cocteau. Or, l'état premier des textes laisse apparaître le rythme initial prévu par Cocteau. Ainsi, le premier quatrain de « Blut » présente à l'origine une structure rythmique d'octosyllabes dont la régularité est assurée par la phonation francisée de la syntaxe allemande :

Wir haben mehr Blut als wir denken (8)
Schnell ist man nicht von Liebe tod (8) / *wenn Liebe tötet* (8)
Viel Schmerzen kann uns Liebe schenken (8)
Aber unser Blut bleibt so rot (8)
 [...] (transcription *ms. 1*)

Dans les versions ultérieures adaptées en fonction des modèles métriques et syntaxiques allemands, on constatera, d'une part, une correction très heureuse du second vers, d'autre part, un remaniement certes indispensable mais regrettable des deux vers suivants qui, avec leurs 9 et 11 syllabes, brisent entièrement le rythme d'ensemble du poème. Les inconséquences rythmiques sont par

conséquent dues à la fois au poète – qui ignore le système d’expression allemand – et à son correcteur – qui, coincé entre deux systèmes bien différents, opte pour un compromis :

Wir haben mehr Blut als wir denken. (8)
So schnell macht die Liebe nicht tot ! (8)
Viel Schmerzen kann uns die Liebe schenken, (9)
Unser Blut aber bleibt noch sehr lange rot. (11)
 [...] (é. o.)

Se pose ici la question fondamentale de savoir dans quelle mesure un poète est capable de s’exprimer dans une langue étrangère comme il le fait dans sa langue maternelle. Cocteau semble avoir pris conscience de cette problématique au cours même de la genèse des poèmes allemands. En témoigne un texte intitulé « *autre début pour le Luft Kind* (sic) » (ms. 1), qui en dépit de ses qualités rythmiques n’a jamais été achevé :

Ohne Gesicht, schnell wie der Wind (8)
Ein Reuber kommt und stiehlt ein Kind (8)
Wenn die Mutter sucht und schreit (7)
Ist der Reuber lange weit (7)

Il apparaît ici que le poète est parfaitement capable de se conformer aux exigences grammaticales et métriques de la langue étrangère tout en faisant ressortir sa sensorialité. D’une part, on peut donc regretter que sa tentative n’ait pas abouti ; d’autre part, l’interruption même marque aussi la prise de conscience d’une déficience expressive ou d’un manque d’originalité. Sur le plan des interférences culturelles, ces vers réactualisent en effet un modèle métrique et un parcours thématique en tout point semblables à ceux qui sont présents dans l’un des textes de *Struwwelpeter*, « Die Geschichte vom Fliegenden Robert ». Dans ce récit d’un garnement qui entend braver la tempête à l’aide d’un parapluie et qui finit par être emporté par le vent, on découvrira en germe le célèbre motif coctellien de « l’enfant qui vole » ou du « fils de l’air », mais aussi un rythme comparable à celui des deux derniers vers de l’ébauche du « Luftkind » :

*Schirm und Robert fliegen dort
durch die Wolken immerfort.
Und der Hut fliegt weit voran,
Wo der Wind sie hingetragen,
ja, das Weiss kein Mensch zu sagen* (Hoffmann, [s. d.])

LES VERS HYBRIDES

Un premier exemple de vers hybrides est extrait du poème « Les ennemis de mon amour », titre que le poète n'a visiblement pas réussi à traduire en « Die Feinde meiner Liebe ». Dans la marge du texte, on découvre aussi qu'il recherche un équivalent pour les termes « *courage* » ou « *patience* » qu'il traduira par le néologisme « *Stärkigkeit* ». Enfin, on remarquera surtout le très curieux mélange de morphèmes français et allemands dans le troisième vers, mélange qui ne fait pas pour autant tort au rythme :

*Aber Stärkigkeit hab ich keine
Wenn deine Füsse, deine Beine,
Dich (conduise) in eine Welt
Wo die Sonne ist nur das Geld* (ms. 1)

Un second exemple est issu du poème « L'égoïste », titre que le poète, ici aussi, n'est pas parvenu à traduire en « Der Egoist ». Pour le premier quatrain, on notera un mélange encore plus étonnant :

*Hast du nur ein wenig Weh
So denkst du nicht mehr an die Liebe
[Et moi quel mal devrai-je éprouver vers biffé]
Rien de doux n'est plus arrivé
Ah ! Es ist besser das in Deutsch zu schreiben
[Manque un vers addition interlinéaire de l'auteur] (ms. 1)*

En outre, dans la seconde version dactylographiée du poème (*dactyl.* 2), Cocteau biffera à nouveau le troisième vers – « Nichts Weiches mehr in deiner Seele » – pour le remplacer par « Rien de doux ne peut arriver ». Apparaît ici son hésitation à

s'exprimer dans la langue étrangère. Il est probable qu'il a désiré écrire en allemand, comme en témoigne sa résolution : « Es ist besser das in Deutsch zu schreiben » – « Il vaut mieux l'écrire en allemand » –, qu'il a aussi tenté de penser en allemand, sans toutefois y parvenir de façon autonome.

TRANSPPOSITION, TRADUCTION ET CRÉATION À PART ENTIÈRE

La problématique du plurilinguisme littéraire varie fortement selon le type de texte que l'on considère. Pour le poème, voire le texte poétique, qui mise sur l'expression de la sensorialité par une densité d'équivalences, écrire dans une langue étrangère suppose non seulement la connaissance de ses modes d'organisation morpho-syntaxique et métrique, mais exige aussi une aptitude à concevoir sa sensorialité dans cette autre langue. Si l'on adopte une perspective cognitiviste qui distingue, d'une part, la sensorialité comprise comme une sphère cognitive sensorielle ou un ensemble de relations logiques propre à un individu créateur, d'autre part, les potentialités d'expression formelles caractéristiques d'un certain système langagier, la mise en rapport de ces deux pôles donne lieu à trois résultats essentiellement différents. Lorsque le poète ne parvient pas à concilier la sphère cognitive sensorielle qui est la sienne avec les potentialités d'expression formelle du langage d'adoption, on parlera de transposition – ce qui est en majeure partie le cas pour les *Poèmes allemands* de Cocteau. Lorsque intervient dans la genèse une nécessité « correctrice » qui soit penche en faveur des potentialités d'expression formelle du langage, soit recourt aux orientations de la sphère cognitive sensorielle, on parlera de traduction ou de « Nachdichtung ». Dans le troisième cas, celui d'un consensus possible entre sensorialité et potentialités d'expression, qui est attesté à quelques reprises chez Cocteau, mais à mon avis extrêmement rare en poésie, on peut parler d'une création à part entière dans une langue étrangère. Pareil phénomène se reconnaît alors par la découverte d'un faisceau commun de sens qui trouve à s'exprimer, dans les textes plurilingues, à travers des significations référentielles dissemblables et propres aux systèmes langagiers.

CONCLUSION

Pour l'édition des poèmes allemands de Jean Cocteau dans la Bibliothèque de la Pléiade, il est à regretter que les premiers jets d'écriture n'aient jamais reçu l'attention que nous estimions devoir leur accorder, sous prétexte qu'il s'agissait d'ébauches éloignées de l'édition originale¹³. Dans cette leçon initiale du texte, non seulement le poète témoigne de la volonté de rendre compte de sa sensorialité dans une autre langue que le français, mais il fait part également de son manque de connaissance de l'allemand, lacunes qui l'incitent à qualifier ses poèmes, dans sa lettre à Mann, « *d'enfantillages* ». Or, les difficultés rencontrées et le succès mitigé de l'entreprise ne le poussent pas à se réfugier dans un monolinguisme exacerbé. Pour Cocteau, le système d'expression langagier, que ce soit le français, l'allemand ou une autre langue, ne parvient de toute façon que fragmentairement à reproduire la complexité des relations logiques qui animent la sphère cognitive d'un poète¹⁴. Ce que l'expérience des poèmes allemands partage avec la composition de textes poétiques en n'importe quel idiome est donc la découverte d'un phénomène de plurilinguisme différentiel, qui souligne non pas tant la carence des langues en général à rendre compte de la créativité de l'individu, mais plutôt l'existence en poésie de modes d'expression complémentaires qui ne sont pas exclusivement verbaux¹⁵.

13. Il s'agit d'une politique éditoriale que de nombreuses maisons d'édition semblent actuellement vouloir « promouvoir ».

14. Voir le début de la préface du *Requiem* : « Ce texte, qui semble être mal traduit d'une langue étrangère, celle que dicte aux poètes le seigneur qu'ils servent et qui se cache en eux » (*OPC*, 1029).

15. Voir le dernier chapitre de notre ouvrage *Poétique du lisuel* (2001).

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

- OPC* : Jean Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1999.
- ms. BHVP* : manuscrits du Fonds Jean Cocteau de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.
- ms. MSML* : manuscrits du Fonds Klaus Mann de la Münchner Stadtbibliothek. Monacensia. Literaturarchiv.
- ms. 1* : premier manuscrit des *Poèmes allemands* (*ms. BHVP*).
- ms. 2* : second manuscrit des *Poèmes allemands* (*ms. BHVP*).
- dactyl. 1* : premier dactylogramme des *Poèmes allemands* (*ms. BHVP*).
- dactyl. 2* : second dactylogramme des *Poèmes allemands* (*ms. MSML*).
- épr.* : épreuves des *Poèmes allemands* (*ms. BHVP* – *ms. MSML*).
- é. o.* : édition originale des *Poèmes allemands*, dans *Die Sammlung* (juin 1934).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- COCTEAU, Jean (1999), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard.
(Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- GULLENTOPS, David (2001), *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée.
(Coll. « Créis ».)
- HOFFMANN, Heinrich (s.d.), *Der Struwwelpeter. Lustige Geschichten und drollige Bilder*, Berlin-Düsseldorf, Deutsche Buchvertriebs- und Verlagsgesellschaft, s.p.
- MULLER, Heidy Margrit (2000), « Goethe, collectionneur et traducteur de chants populaires grecs modernes », dans Jean-Marie VALENTIN (dir.), *Johann Wolfgang Goethe. L'un, l'autre et le tout*, Paris, Klincksieck, p. 91-112.
- OGRIZEK, Doré (1954), *L'Allemagne*, Paris, Odé.
- La Revue belge de philologie et d'histoire* (1999), numéro spécial consacré à « Émile Verhaeren et l'Europe », n° 77.

CAMUS, ÉCRIVAIN MONOLINGUE ?

Jeanne Bem

Université de la Sarre (Saarbrücken)

Dans cet ouvrage, on parle d'écrivains qui ne sont justement pas monolingues. Albert Camus est Français et n'a jamais écrit qu'en français, dans un français standard et dans un style de facture classique. Camus est résolument monolingue et s'amuse peut-être à souligner l'incongruité du monolinguisme en campant au début de *La chute* (1956) le personnage de ce patron d'un bar à matelots d'Amsterdam appelé « Mexico-City » qui s'obstine à ne parler que le hollandais. Généralement, la critique ne se pose pas la question du rapport de Camus à la langue, à sa langue, on ne se demande pas quelle est sa langue – non, on parle de son rapport au *langage*. Un sociolinguiste comme Pierre Zima voit dans *L'étranger* un texte symptomatique de la « crise du langage », le choix d'une écriture de « l'indifférence sémantique » en réponse à une crise déclenchée par la destruction de la base sémantique de la langue dans un monde voué aux mensonges de la publicité et des idéologies (Zima, 1985). Je ne suis pas en désaccord avec ces analyses, mais je veux changer d'approche : je me propose de recontextualiser Camus écrivain, d'essayer de préciser qui il est et d'où il écrit. Ce mouvement de retour à l'origine est perceptible dans son roman posthume inachevé, *Le premier homme* (1994), et nous le trouvons aussi chez d'autres écrivains français nés en Algérie (pas de la même génération que Camus : Jacques Derrida est né en 1930 et Hélène Cixous en 1937, mais l'histoire se répète pour chaque génération).

Je viens de nommer deux écrivains qui se sont exprimés sur leur identité « franco-algérienne », et je vais donc nommer aussi leurs livres : *Le monolinguisme de l'autre* (1996) et *Les rêveries de la femme sauvage* (2000). Ces livres m'ont servi de référence décalée pour une relecture de Camus. Quant aux livres de Camus auxquels je vais faire allusion de préférence, je les ai choisis parmi ceux qui ne dissimulent pas la relation complexe de l'écrivain au territoire de l'enfance et à la terre d'Algérie.

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier ([1942], dans Camus, 1962 : 1127).

Me voilà citant un des incipit les plus célèbres du roman français du xx^e siècle. Essayons de voir ce qui s'y joue de personnel pour Camus, ce que cette phrase inaugurale a à voir avec son choix de devenir écrivain, de faire du rapport à la langue l'expérience constitutive de son être. Les premières phrases de Meursault narrateur, ainsi que le télégramme qu'elles encadrent, parlent de la mort de la mère – syntagme que l'on peut aussi disjoindre en deux éléments : la mère, la mort – mais encore d'autre chose : de la langue précisément. « Cela ne veut rien dire » : commentaire métalinguistique sur le texte du télégramme. Le télégramme communique un message simple en utilisant des codes conventionnels. Meursault dit : cette langue est indéchiffrable.

Prenons ce paragraphe par un biais plus intime. Loin de moi l'idée d'identifier Meursault avec Camus, il s'agit seulement d'une transposition. Depuis que nous disposons avec *Le premier homme* d'un roman indiscutablement autobiographique, nous ne pouvons nous empêcher de penser à une autre annonce de décès : la mort du père d'Albert, tombé « au champ d'honneur » en 1914. Cette expression stéréotypée est prononcée par le maire venu apporter en personne une lettre (un « pli ») à la veuve. Seule la grand-mère comprend à peu près : « la grand-mère s'était dressée, la main sur la bouche, et répétait "mon dieu" en espagnol » (1994 : 71). La

mère ne comprend pas. Longtemps avant *Le premier homme*, dans un texte de jeunesse, Camus avait déjà mis au point la caractérisation de cette figure de mère : « Elle était infirme, pensait difficilement », se taisait et en plus elle était partiellement sourde ([1936] 1965 : 25). De surcroît, comme le rappelle *Le premier homme*, ni la grand-mère ni la mère ne savent lire. C'est donc la grand-mère qui « traduit » à sa fille le message cérémonieusement apporté par le maire. Sa fille reste avec le pli dans la main : « [...] elle était restée muette et sans larmes pendant de longues heures à serrer dans sa poche le pli qu'elle ne pouvait lire et à regarder dans le noir le malheur qu'elle ne comprenait pas » (1994 : 72). On peut supposer que dans la famille de Camus, la mort de ce père qu'il n'a pas connu était un récit fondateur. Mais dans cette famille on parle peu, on manifeste peu ses sentiments, et ce récit est maigre. Ce qui en est transposé dans *L'étranger*, ce sont des éléments, à savoir : l'événement n'est pas tant la mort elle-même, abstraite et lointaine, que l'annonce de la mort ; cette annonce est entourée de codes sociaux étranges (verbaux, scripturaux, et même gestuels) ; et le message, qu'il s'agisse de la langue dans laquelle il est écrit, du style, de la transcription écrite, du référent, du contenu même du message, est incompréhensible. Il y a un choc traumatique, mais seul le romancier de quarante ans qui entreprend avec *Le premier homme* une quête du père, du passé familial, du vécu de sa propre enfance et finalement de l'histoire des Français d'Algérie, essaie de nous faire ressentir un peu de l'onde de ce choc. Je ne pense pas que l'annonce, telle qu'elle est racontée dans *Le premier homme*, ait été transmise à l'écrivain sous cette forme par les deux femmes qui l'ont vécue. C'est une re-création de l'événement, un récit hybride qui essaie de ménager à la fois les déficiences du récit familial, le choc que l'écrivain, fils du soldat mort, imagine et ressent rétrospectivement, et l'anesthésie des sentiments, caractéristique de cette famille.

Le destin a fait que Camus a laissé le manuscrit du *Premier homme* inachevé, en travail. On ne peut pas savoir quel aurait été le texte définitif. Mais pour cette page du *Premier homme* on a cette sorte de première version que constitue l'incipit de *L'étranger*. On

comprend mieux à présent que le vrai choc n'est pas tant la mort du père que la scène de l'annonce faite à la mère et de la réception de l'annonce par elle. En écoutant le récit, l'enfant a pris conscience du *barrage entre sa mère et la langue*. La mère ne peut pas « déplier » le « pli » de la langue. Ce barrage est rendu évident dans une circonstance exemplaire qui équivaut à une sorte de *scène primitive* totalement symbolique. La scène met en effet en présence le père et la mère ! Mais le père n'est qu'une absence, il n'est là que sous la forme de la lettre administrative « pliée ». La mère, quoique présente, est toute négative, elle n'est que manque. Veuve du mari (dans la méconnaissance), elle est veuve de la langue. Non seulement elle est une infirme du langage, mais la langue que le message lui impose « n'est pas la sienne » (on a noté que la grand-mère s'exclame *en espagnol*, la mère de Camus n'a donc pas le français pour langue *maternelle*). Pourtant, si la mère pouvait « posséder » le français, ce serait entre elle et son fils la langue de l'intimité affective. En même temps le français, dans le cas de Camus, est voué à être nécessairement la langue sociale, la langue du monde extérieur, à laquelle l'enfant accède quand il se dégage du tête-à-tête fusionnel avec la mère¹. Des « pères » de substitution (un instituteur, un professeur) transmettront la langue sociale à Camus. Il saura lire des lettres, et en écrire. Il apprendra les codes. Mais le français lui manquera toujours en tant que langue de la mère. En somme, en le formulant de manière un peu brutale : *Camus n'a pas de langue maternelle*².

1. C'est Daniel Sibony qui distingue, même chez les monolingues, une « langue de la mère » et une « langue du père », une langue « interne » et une langue « externe ». Voir Sibony (1991 : 41).

2. Qu'en est-il de l'espagnol de la grand-mère, qui était en fait le dialecte de Mahon aux Baléares ? Cette langue aurait pu suppléer à la défaillance maternelle. Il semble que ce n'ait pas été le cas. C'est avec rancune qu'est évoquée dans *Le premier homme* l'expression « A benidor », expression opaque qui reste associée à la sieste à laquelle la grand-mère forçait l'enfant (1994 : 41-44). Ce mauvais rapport à l'espagnol de son enfance se retournera plus tard chez Camus en engagement fervent et fidèle aux côtés des républicains espagnols.

Je ne veux pas parler à la place de l'écrivain. Mais je suis sensible à la parenté entre sa situation linguistique et symbolique et celle par exemple de Georges Perec, ou encore de Derrida. Dans *Récits d'Ellis Island* ([1979] 1994), un livre d'images et de textes composé à l'occasion d'un reportage sur ce lieu mythique, la petite île dans le port de New York couverte de bâtiments administratifs par où sont passés des millions d'immigrants, juifs en grande partie, avant d'accéder au sol américain, Perec revisite sa propre histoire. Dans ce lieu qu'il appelle « le lieu même de l'exil », « le non-lieu, le nulle part », il scrute *l'absence* qu'il ressent intimement en lui, son être-juif négatif. Il cherche ses mots et cela donne une sorte de poème en prose :

*ce serait plutôt un silence, une absence, une question,
une mise en question, un flottement, une inquiétude [...]
Quelque part, je suis étranger par rapport à quelque
chose de moi-même ;
quelque part, je suis « différent », mais non pas
différent des autres, différent des « miens » : je
ne parle pas la langue que mes parents parlèrent,
je ne partage aucun des souvenirs qu'ils purent
avoir, quelque chose qui était à eux, qui faisait
qu'ils étaient eux, leur histoire, leur culture,
leur espoir, ne m'a pas été transmis ([1979] 1994 : 58-
59)³.*

C'est, me semble-t-il, une absence comparable que nous pouvons déceler chez Camus. Perec et Camus sont tous deux orphelins de guerre, et si rien ne peut égaler la disparition de la mère de Perec dans la Shoah, le drame de Camus est d'être confronté à une mère présente mais dont la présence équivalait à une absence. De là un

3. Naturellement, un autre rapprochement s'imposerait, avec Franz Kafka, cet autre « monolingue » pour qui l'allemand, sa seule langue, fait problème.

sentiment existentiel particulier à la sensibilité de Camus, auquel il donne un nom : « l'indifférence »⁴.

Ajoutons l'exemple de Derrida qui, après avoir publié des dizaines de livres, déclare dans *Le monolinguisme de l'autre* : « je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne » (1996 : 42). Lui aussi peut mettre en avant un traumatisme historique : d'une famille de Juifs d'Algérie, des citoyens français donc depuis 1875 grâce au décret Crémieux, Derrida enfant s'est retrouvé privé de sa citoyenneté par le régime de Vichy, et par la même occasion exclu de son lycée en 1942 (son frère et sa sœur sont exclus dès 1940⁵). C'est cinquante ans plus tard qu'il ressent pleinement la signification symbolique de cette exclusion. Car enfin, chassé de la citoyenneté, chassé de l'école, n'a-t-il pas été aussi chassé de la langue française ? Dans *Circonfession* il disait déjà, en les associant : « l'expulsion du lycée comme de la francité » (1991 : 230). De là vient qu'il conçoit son livre comme une critique du « monolinguisme » et de tout ce lexique de l'avoir, de la possession d'une langue, du rapport de propriété à la langue (1996 : 34-35, 44-45). Retenons-en pour l'instant qu'il y a toujours une étrangeté au cœur de la langue, et sans doute que l'écriture est une réponse à cette étrangeté intime. Si je peux hasarder alors une interprétation allégorique de l'incipit de *L'étranger*, je dirai que le télégramme annonce la mort de la langue maternelle, ou si l'on préfère, une relation anesthésiée, « indifférente », au français, sur le modèle du rapport de la mère de Camus à cette langue.

4. Voir « la tendre indifférence du monde » ressentie par Meursault à la fin de *L'étranger* ([1942], dans Camus, 1962 : 1211).

5. Renseignements tirés de son curriculum vitae dans *Jacques Derrida* par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida (1991 : 299s.). Ce livre un peu spécial se compose de deux textes parallèles : en haut de page, une étude philosophique de la pensée de Derrida conduite par Geoffrey Bennington, et, en bas de page, un texte de Derrida conçu pour « surprendre » le texte de Bennington. Ce texte de Derrida s'intitule *Circonfession* : c'est une autobiographie fragmentaire placée sous le patronage de saint Augustin et en étroit rapport avec la figure de la mère (qui est en fin de vie pendant la rédaction de *Circonfession*).

Je m'étais proposé de dire qui est Camus et d'où il écrit. Je n'ai pas encore parlé vraiment de l'Algérie. C'est *en Algérie* que Camus fait l'expérience de ce « monolinguisme de l'autre », dans un contexte colonial. Il y a donc encore une autre langue à prendre en considération, d'autres langues même. On sait que l'autorité française qui détient le pouvoir ne veut pas tenir compte des langues et cultures variées de l'Algérie, et on peut essayer de voir l'effet produit sur le « monolinguisme » de Camus. Mais il n'y a pas que les interdictions en provenance du colonisateur visant le colonisé. Le colonisé résiste, il garde sa langue et il réclame sa terre. Cette terre est facilement symbolisée comme une terre-mère dont la possession est réclamée par des fils ennemis, les colons ayant des droits dessus depuis plusieurs générations et les colonisés depuis des temps immémoriaux. Des catégories telles que la possession, l'exclusion, la transmission, l'indifférence peuvent être rebrassées entre les acteurs de la scène coloniale. Nous savons, hélas, que les lieux multiculturels où les échanges se passent bien sont rares, que l'équilibre est miraculeux, et nous avons tendance à idéaliser les réussites. L'Algérie de Camus, que ce soit celle de son enfance ou celle de son père, n'avait rien d'un paradis. Les différentes ethnies, cultures, langues et religions ne faisaient que coexister dans la juxtaposition – sans oublier le mépris des autorités et des colons pour les indigènes. Il est connu qu'en tant qu'homme public, en tant que journaliste, Camus a toujours réclamé avec force la dignité et la justice pour la population arabe et kabyle – je renvoie à la série d'articles « Misère de la Kabylie » publiés en 1939 dans *Alger Républicain*, et à la série d'articles « Crise en Algérie » parus en 1945 dans *Combat*⁶. Pour ce qui est du fait multiculturel, il ne le prend en compte que tardivement, en pleine guerre d'Algérie, et il

6. On les trouve dans les *Essais* de 1965. Le texte complet des articles sur la Kabylie se trouve dans les *Cahiers Albert Camus* III. Voir aussi la liste des articles (signés ou non signés) de Camus journaliste dans *Alger Républicain* en 1938-1939, publiée par Jacqueline Lévi-Valensi et André Abbou (1969 : 211-219). On y voit le journaliste s'intéresser aussi à la condition des ouvriers nord-africains en métropole, ou encore aux détenus politiques indigènes.

en tire argument alors pour affirmer que les Arabes ne sont pas les seuls « indigènes » d'Algérie – pour refuser en somme l'indépendance de l'Algérie, dans les termes dans lesquels elle est revendiquée par les nationalistes algériens⁷.

Dans l'œuvre littéraire, il passe plutôt quelque chose de cette *coexistence dans l'indifférence* qui faisait le vécu quotidien des Européens dans les colonies, même quand ils ne ressentaient aucune hostilité explicite à l'égard des indigènes. Invité à un colloque qui s'est tenu à Nanterre en 1985 sous le titre « Camus et la politique », un intellectuel kabyle, Hocine Aït Ahmed, témoigne : il connaît bien l'œuvre, il aime Camus, mais il constate chez lui une distance et une ignorance. « On ne trouve pas, dans son œuvre, de références à la culture arabe ni à la culture berbère. Il n'a pas fait d'effort pour apprendre la langue ou étudier la civilisation musulmane » (dans Guérin, 1986 : 191)⁸. À cela, qui est vrai, je répondrai seulement que dans les années 1920 les conditions n'étaient pas réunies à Alger pour qu'un élève issu d'un milieu populaire et entré au lycée presque par effraction apprenne l'arabe, à supposer que cette langue eût été offerte. Le témoignage de Derrida, qui entre au lycée dans les années 1940, est précieux : de son temps, l'arabe était proposé comme langue *étrangère* facultative, mais rien n'était fait pour encourager les élèves à l'apprendre. Derrida parle de

7. « Il n'y a jamais eu encore de nation algérienne. Les Juifs, les Turcs, les Grecs, les Italiens, les Berbères, auraient autant de droit à réclamer la direction de cette nation virtuelle. Actuellement, les Arabes ne forment pas à eux seuls toute l'Algérie. [...] Les Français d'Algérie sont, eux aussi, et au sens fort du terme, des indigènes ». « Algérie 1958 » dans *Actuelles III* (1958), dans *Essais* (1965 : 1012-1013).

8. De fait, dans la liste des articles déjà mentionnée (Lévi-Valensi et Abbou (1969)), on remarque que les expressions « littérature nord-africaine » ou « écrivains algériens » désignent avant tout dans l'esprit de Camus la littérature des Européens d'Algérie. Comme le note justement un critique : « les Arabes, ce sont les autres, les Algériens, ce sont les siens » (Chaulet-Achour, 1999 : 18). Une fois pourtant on voit le journaliste faire la recension d'un ouvrage écrit par un Arabe : *Introduction à l'étude de l'Islam* par Abd-Errahman ben El-Haffaf (dans *Alger Républicain* du 5 mars 1939).

marginalité organisée, d'exténuation calculée « par une politique coloniale qui affectait de traiter l'Algérie comme trois départements français » (1996 : 68). Avec Hélène Cixous (qui, disons-le au passage, a été sous Vichy chassée de l'école à Oran, comme Derrida à Alger), nous abordons les années 1950. Sa critique est encore plus virulente, elle interprète le système scolaire de la colonie comme « un plan d'effacement de l'être algérien » – pas de métaphores trop fortes, ablation, excision, désinfection... (2000 : 124). Cet effacement de la réalité algérienne, l'œuvre de Camus en témoigne involontairement, pourrait-on dire. Alger est nommé au début de *L'étranger*, Oran au début de *La peste*. Mais une première version se contente de l'initiale O. et la formulation est des plus générales : « Ces événements se passaient l'année 194., dans la petite préfecture d'O., sur la côte méditerranéenne. Il y a peu de choses à rapporter sur la ville elle-même » ([1947], dans Camus 1962 : 1943). La langue arabe est quasi absente des romans. La femme qui a « manqué » à Raymond n'ouvre la bouche qu'une fois, pour parler à l'agent, en français (1962 : 1152) (c'est tard d'ailleurs et incidemment que le lecteur apprend qu'elle est arabe). Les Arabes qui suivent Meursault et Raymond jusque sur la plage sont silencieux. Il y a des phrases qui sont lourdes et significatives de la coexistence des communautés dans le contexte colonial : « J'ai vu un groupe d'Arabes adossés à la devanture du bureau de tabac. Ils nous regardaient en silence, mais à leur manière, ni plus ni moins que si nous étions des pierres ou des arbres morts » ([1942], dans Camus, 1962 : 1161). Les critiques ont déjà observé l'effacement des Arabes de la partie judiciaire du roman. C'est à peine si « la victime » est mentionnée, et les témoins arabes sont éliminés du compte rendu du procès. Bien entendu, on peut y voir une tendance à la stylisation. Camus décontextualise le référent, pour éviter d'être classé écrivain régionaliste, pour accéder à la littérature légitime, pour atteindre à l'universel et à l'ontologique. Dans un autre sens encore, disons que cette absence de « l'autre », ce refus de tout ce qui ressemblerait au code littéraire du pittoresque dans la tradition du roman exotique et qui donnerait du *corps* à l'autre, cela peut aussi s'expliquer par ce malaise particulier à

l'Européen aux colonies, le sentiment qu'il a de ne pas être à sa place, et que Julia Kristeva nomme l'« exil intérieur », dans quelques pages qu'elle consacre à Meursault dans son essai *Étrangers à nous-mêmes* (1988 : 39-43). On est bien forcé d'admettre que cet effacement de « l'autre », qui touche les Arabes et non les Européens (Meursault et Marie ont un corps, surtout quand ils sont dans la mer), n'a justement rien d'universel, il est conditionné par une situation historico-politique que l'écrivain a intériorisée et retraillée dans son œuvre. Un bel article récent interprète *L'étranger* dans la perspective d'Emmanuel Levinas, comme un glissement de la parole vers l'écriture, un cheminement qui va de la perception immédiate d'un monde factice à une reprise de possession de la vie et de l'identité par la mémoire et l'écriture. Le critique définit l'écriture comme l'instance qui « donne » un « visage » à l'autre. Il est significatif que soient évoqués dans cet article : le visage de la mère, des vieillards, du vieux Pérez, de Marie, de Meursault, du Christ... mais jamais le visage de l'Arabe (Marot, 1999).

Les œuvres plus tardives – le recueil de nouvelles *L'exil et le royaume* de 1957 et le roman autobiographique *Le premier homme* – montrent que l'écrivain a fini par accepter son algérianité dans toutes ses composantes⁹. Cependant, pour prendre par exemple la nouvelle intitulée « L'hôte », le lecteur n'a toujours pas de contact direct avec la langue arabe. Le romancier se contente d'indiquer qu'avec l'Arabe, le gendarme et l'instituteur parlent en arabe. En effet, le gendarme avertit l'instituteur : l'homme ne parle « pas un mot » de français ([1957], dans Camus, 1962 : 1615). Dans *Le premier homme* quelque chose se débloque, de vrais personnages d'Arabes apparaissent, du moins hors de la ville, quand la scène se déplace à Mondovi. Et par extraordinaire on surprend un vieil Arabe hospitalier à prononcer : « Mektoub » ! (1994 : 170). C'est en quelque sorte au moment où il sent qu'il est en train de

9. Les personnages d'Arabes ne sont plus seulement un décor. Comme le note une étude récente : dans *Le premier homme*, l'écrivain prend en compte l'ensemble de « la mosaïque ethnique algérienne » (Chaulet-Achour, 1999 : 19).

perdre sa terre natale que Camus parvient à sortir de cette sidération réciproque (les Arabes regardent les Français comme s'ils étaient des pierres, mais comment les Français regardent-ils les Arabes ?) et à établir – cette fois dans un texte relevant de la fiction romanesque – un contact avec les « autres » habitants de l'Algérie, un contact qui se situerait dans la dimension de l'égalité et du partage. Ils ont cette terre en partage, et ceux qui sont là depuis des temps immémoriaux pourraient être des médiateurs entre cette terre dure, belle et indifférente, et les nouveaux arrivants. Il ne s'agit plus seulement – comme le faisait le journaliste – de réclamer aux autorités du blé à distribuer aux indigènes affamés. Il s'agit d'une « fraternité » rêvée, de la participation à une sagesse mal connue mais reconnue. Déjà au cours de son reportage en Kabylie en 1939, Camus avait ressenti une sympathie exceptionnelle pour les Kabyles. Sa comparaison avec la Grèce antique¹⁰ montrait une heureuse intuition, mais n'allait guère au delà.

Un autre « pied-noir », de cinq ans plus jeune que Camus seulement, l'ethnologue Jean Servier, est allé plus loin. Il commence en 1949 une série d'enquêtes axée sur les traditions des paysans kabyles, qu'il poursuit jusqu'en 1961, et qui donnent lieu à un livre : *Les portes de l'année* ([1962] 1985). L'ethnologue replace la civilisation agraire de l'Algérie dans le vaste contexte méditerranéen. Toutes les civilisations y ont laissé des traces – les civilisations préhelléniques, Athènes, Mycènes, les Phéniciens, Rome, le christianisme, le judaïsme, l'islam... Mais l'ethnologue décèle chez ces paysans, dans leurs symboles, leurs mythes et leurs cultes, une pensée ancestrale dont il souligne la cohérence unique, car elle est restée inentamée par les invasions successives. Il s'agit d'une *civilisation terrienne*, d'une *civilisation du blé*, et c'est pourquoi distribuer du blé ne peut pas avoir un sens uniquement matériel et se compter en kilos. Pas plus en Kabylie qu'en Grèce du temps des mystères d'Eleusis. C'est une *civilisation de l'invisible*, et une

10. Son premier article s'intitulait « La Grèce en haillons » (Camus, 1978 : 278).

pierre n'est pas juste une pierre, elle fixe en elle une âme, elle est spirituelle¹¹. Dans son introduction, Servier écrit des mots qui sont à méditer :

L'Algérie, pour l'Occident, ce sont des terres brûlées de soleil, des marais « à mettre en valeur », une population « sous-développée » qui attend tout du reste du monde, ses écoles, ses hôpitaux, jusqu'à son pain.

Trop souvent, sous-développement matériel a été naïvement confondu avec sous-développement spirituel et l'Occident a voulu tout apporter dans des terres inconnues qu'il a pris pour des terres vierges [...] (p. V-VI).

Cette idée de l'Algérie terre vierge prend dans *Le premier homme* un sens ontologique. Dans un discours qui se confond avec le courant de conscience de Jacques, le personnage qui représente l'auteur dans le roman, et qui fait un pèlerinage sur les lieux de sa naissance en quête du souvenir de son père et des débuts de la colonisation, Camus découvre au lecteur *une terre sans passé*, « une terre sans aïeux et sans mémoire » (1994 : 261), une terre qui anéantit constamment les traces.

C'est pour cela que chaque homme – selon Camus – est toujours, en Algérie, « le premier homme » (1994 : 181). On mesure la distance entre le travail de l'ethnologue, qui a recueilli la mémoire d'une antique civilisation, et cet extraordinaire fantasme d'une terre sans mémoire, formulé par le romancier exactement en simultanéité avec l'ethnologue. Bien sûr Servier s'intéresse aux indigènes, et Camus s'intéresse aux siens, aux Français d'Algérie. Mais de son point de vue, en tout cas dans ces pages-là, il n'y a pas de différence. Tous les habitants de la terre d'Algérie sont unis dans

11. L'arbre vert en association avec le rocher représente les deux « âmes », masculine et féminine, constitutives de la personne humaine (Servier, [1962] 1985 : 15s.). C'est un éclairage intéressant pour le chapitre VI de la première partie de *L'étranger*. Écrite bien plus tard, la nouvelle « La pierre qui pousse », recueillie dans *L'exil et le royaume*, montre qu'il a fallu à Camus un détour par le Brésil pour concevoir la spiritualité d'une pierre ([1957], dans Camus, 1962 : 1682-1686).

l'étrange fraternité de l'anéantissement. « Vous savez ceux qui sont seuls à pouvoir nous comprendre ? » demande un colon de Mondovi à Jacques. « Les Arabes » (Camus, 1994 : 168). Et cette entente est aussitôt illustrée par la visite chez le vieil Arabe qui applique les lois de l'hospitalité (alors qu'on est déjà en pleine guerre d'Algérie). Amenant Jacques, le fermier dit à l'Arabe : « C'est un ami. Il est né ici. » « Entre, dit Tamzal, tu boiras le thé » (p. 170).

Il y a donc là une contradiction, à partir de laquelle je vais esquisser quelques idées provisoires pour une conclusion. L'attitude de Camus à l'égard des Arabes en Algérie, dans les textes de la dernière période, est bien une attitude de reconnaissance de l'autre. Tantôt cette reconnaissance se fait dans un contexte de valeurs positives : les Arabes par exemple transmettent la tradition grecque de l'hospitalité, mais les pieds-noirs aussi, on connaît bien leur code de l'honneur. Tantôt la reconnaissance mutuelle renvoie à des valeurs négatives : indigènes et colons sont à égalité devant ce paysage sauvage, sans loi, chacun d'eux est « le premier homme », il n'y a que la violence. Un texte qui serait particulièrement intéressant à étudier en profondeur, ce serait cette nouvelle intitulée « L'hôte », que Camus semble avoir rédigée en 1954 (en y intégrant déjà mentalement les massacres de la Toussaint ? c'est probable¹²). On y retrouve tous les signes du système colonial, et le gendarme n'est pas seul à les porter, l'instituteur en a sa part. En face d'eux, la violence de l'indigène, qui interroge la raison occidentale. Mais l'Arabe est « l'hôte », et l'instituteur ne le livrera pas à la prison, institution d'État. Il lui offre pendant une nuit son toit et sa nourriture, et de ce fait il se situe dans une tradition, dans une autre « institution », de type archaïque, que l'État ne peut pas comprendre. Seuls ceux qui sont nés dans ce pays peuvent comprendre¹³. Dans cette nouvelle, la langue arabe, la langue

12. Voir la présentation de Roger Quilliot (Camus, 1962 : 2048).

13. « Le pays était ainsi, cruel à vivre, même sans les hommes, qui, pourtant, n'arrangeaient rien. Mais Daru y était né. Partout ailleurs, il se sentait exilé » ([1957], dans Camus, 1962 : 1612-1613). Et aussi : « les hommes qui partagent les mêmes chambres [...] contractent un lien étrange [...] » (p. 1620).

berbère ne sont pas textuellement inscrites, le français reste « pur ». Mais c'est bien une *langue* commune que l'instituteur partage avec son hôte, quand il lui donne le paquet de provisions qui doit lui permettre de fuir et de rejoindre les nomades du désert. Ce paquet composé de dattes, de pain et de sucre a un caractère rituel évident¹⁴. Cependant la tonalité de la nouvelle est nihiliste, le dialogue est désespéré. Au moment où le Français d'Algérie vient de reconnaître enfin sa culture immémoriale, c'est l'Arabe qui la rejette. Ou plutôt l'Arabe choisit d'enfermer son interlocuteur dans l'enchaînement de la violence, qui fait aussi partie de cette culture, et de cette terre.

Ainsi l'écriture de Camus est-elle le lieu de tensions non résolues. Mais c'est justement pourquoi elle nous touche. Je vais proposer une formule : Camus écrit *parce qu'il est interdit* : interdit de mère, interdit de langue, interdit de terre. La mère lui « manque » par son « indifférence », mais lui aussi a « manqué » aux siens en les quittant, en passant de Belcourt à la *high society* de la rive gauche, où il ne s'est jamais vraiment senti chez lui¹⁵. D'où une sorte de culpabilité, lisible dans les notes qui font le dossier du *Premier homme* : « Elle silencieuse la plupart du temps et disposant à peine de quelques mots pour s'exprimer ; lui parlant sans cesse et incapable de trouver à travers des milliers de mots ce qu'elle pouvait dire à travers un seul de ses silences... La mère et le fils » (1994 : 308). Derrida et Cixous se sont eux aussi sentis *interdits de langue* : interdits de français et interdits d'arabe, ou de berbère, ou d'autre chose. Cixous réagit par une créativité exacerbée à l'intérieur de la langue française¹⁶, elle colle des mots ensemble, elle crée des mots-valises, pour dire et compenser son mal, sa

14. Jeanyves Guérin observe la même « fraternité ritualisée » dans *Le premier homme* (1999 : 12).

15. « Ce qu'ils n'aimaient pas en lui, c'était l'Algérien » est peut-être une allusion à cela. Feuilletés publiés en annexe (Camus, 1994 : 318).

16. Cette levée d'inhibition est peut-être rendue possible chez elle parce qu'elle baigne dans une langue maternelle étrangère qu'elle accueille : sa mère et sa grand-mère parlent l'allemand et lui en transmettent quelque chose.

« Désalgérie » (2000 : 69). Dans ses notes pour *Le premier homme*, Camus de son côté rêve d'une écriture utopique. Cette écriture priverait l'écrivain de ses milliers de mots. Sorte d'*arte povera*, elle réduirait la langue française à la langue de la mère : « Chapitres alternés qui donneraient une voix à la mère. Le commentaire des mêmes faits mais avec son vocabulaire de 400 mots » (Camus, 1994 : 312).

Ce livre de Camus est issu d'une intense crise intérieure aggravée par la guerre d'Algérie. Il n'y a pas de réponse possible à la crise, il n'y a que des *solutions imaginaires*. On vient de voir la solution qui relève de l'imaginaire de la langue. Parallèlement, une autre solution relève de l'imaginaire de la terre. Sur un feuillet, le romancier a jeté une note pour la fin de son roman¹⁷ :

Fin

Rendez la terre, la terre qui n'est à personne. [...]

Et il s'écria, regardant sa mère, et puis les autres :

« Rendez la terre. Donnez toute la terre aux pauvres, à ceux qui n'ont rien et qui sont si pauvres qu'ils n'ont même jamais désiré avoir et posséder, à ceux qui sont comme elle dans ce pays, l'immense troupe des misérables, la plupart arabes et quelques-uns français [...] et moi alors, pauvre à nouveau et enfin, jeté dans le pire exil à la pointe du monde, je sourirai et mourrai content [...].

(Alors le grand anonymat deviendra fécond et il me recouvrira aussi [...].) » (Camus, 1994 : 320)¹⁸.

17. Camus a envisagé huit dénouements différents pour son roman autobiographique ; celui-ci est classé comme le huitième par les critiques. Voir Audin (1999).

18. Marie-Louise Audin (note précédente) met le dénouement 8 à part des autres, à cause de sa dimension prophétique et même messianique. Elle observe que ce texte est inséparable de l'autobiographie, car « la mission du narrateur ne diffère pas de celle que Camus attribue à l'artiste » (1999 : 251).

Nous retrouvons la réflexion de Derrida. « Posséder » une langue n'a pas de sens, posséder une terre pas davantage. Camus, qui avait compris inconsciemment, enfant, que le français « n'était pas sa langue » mais « qu'il n'en avait pas d'autre », avait cru pourtant, longtemps, qu'il avait réussi à « s'approprier » le français, l'écriture en français. En même temps son *écriture* au sens intransitif (son style, pour employer un terme plus traditionnel) trahissait l'étrangeté de son rapport à la langue. L'écriture *étrange* de *L'étranger* transmet au lecteur ce flottement de l'appartenance, cette tension entre le respect des codes reçus et leur brouillage. En tout cas, dans *L'étranger*, dans *La peste*, le « monolinguisme » intériorisé par l'écrivain est si pur qu'il exclut la polyphonie culturelle de l'Algérie¹⁹. Il apparaît au contraire qu'en écrivant *Le premier homme*, Camus apprend la « désappropriation ». Il reconnaît la vérité qui remonte obscurément de son enfance, la pauvreté comme modalité de l'être, comme ignorance heureuse de l'avoir. Plus que la métaphore christique ou franciscaine un peu appuyée de ce texte, ce qui me frappe, c'est le consentement de l'artiste à l'anonymat, et son retour au silence.

19. Avec une exception notable : dans *L'étranger*, quelques échantillons du parler « pied-noir », mais réservés à Raymond et bien épinglés.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUDIN, Marie-Louise (1999), « Sur deux dénouements du *Premier homme* », dans Gilles PHILIPPE et Agnès SPIQUEL (dir.), *Pour un humanisme romanesque. Mélanges offerts à Jacqueline Lévi-Valensi*, Paris, SEDES, p. 247-253.
- BENNINGTON, Geoffrey, et Jacques DERRIDA (1991), *Jacques Derrida*, Paris, Seuil.
- CAMUS, Albert ([1936] 1965), « Entre oui et non », dans *L'envers et l'endroit*, dans *Essais*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- CAMUS, Albert (1962), *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- CAMUS, Albert ([1939] 1978), « Misère de la Kabylie », dans *Cahiers Albert Camus III*, Paris, Gallimard, p. 278-336.
- CAMUS, Albert (1994), *Le premier homme*, Paris, Gallimard.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (1999), « L'autre autochtone dans *Le premier homme* », *Roman 20-50*, n° 27, juin, p. 17-29.
- CIXOUS, Hélène (2000), *Les rêveries de la femme sauvage*, Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1996), *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée.
- GUÉRIN, Jeanyves (dir.) (1986), *Camus et la politique*, Paris, L'Harmattan.
- KRISTEVA, Julia (1988), *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard.
- LÉVI-VALENSI, Jacqueline, et André ABBOU (1969), « La collaboration d'Albert Camus à *Alger Républicain* et au *Soir Républicain* », dans « Albert Camus 2 », *La Revue des lettres modernes*, n°s 212-216, p. 211 à 219.
- MAROT, Patrick (1999), « Le visage de l'autre dans *L'étranger* », dans Gilles PHILIPPE et Agnès SPIQUEL (dir.), *Pour un humanisme romanesque. Mélanges offerts à Jacqueline Lévi-Valensi*, Paris, SEDES, p. 185-193.

ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

PEREC, Georges, et Robert BOBER ([1979] 1994), *Récits d'Ellis Island*, Paris, P.O.L.

SERVIER, Jean ([1962] 1985), *Tradition et civilisation berbère. Les portes de l'année*, Monaco, Éditions du Rocher.

SIBONY, Daniel (1991), *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil.

ZIMA, Pierre V. (1985), « Indifférence et structures narratives dans *L'étranger* », dans Paul-F. SMETS (dir.), *Albert Camus*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 85-99.

IV

INTERVENTIONS

MULTILINGUISME LITTÉRAIRE
À LA FRONTIÈRE LINGUISTIQUE
FRANCO-ALLEMANDE

Lutz Götze

Université de la Sarre (Saarbrücken)

La région géographique délimitée par le Rhin, la Sarre et la Moselle est, depuis toujours, un lieu de contacts culturels et linguistiques, un lieu qui a aussi et surtout été marqué par de sanglantes dissensions. Après quatre siècles de domination romaine, l'Alsace fut colonisée par les Germains alémaniques et attribuée en 1648 au roi de France. Annexée en 1871 par l'Allemagne, elle devint à nouveau française en 1918 pour être en 1940 occupée par l'Allemagne de Hitler et enfin revenir à la France en 1945, après de durs combats. La Sarre et la Lorraine ont une histoire tout aussi mouvementée, dont un compte rendu détaillé déborderait le cadre du présent article : les deux régions firent partie de l'Empire de Lothaire pendant des siècles, avant que la Lorraine, à la mort du Polonais Stanislaus Leszczyński en 1766, ne soit rattachée à la France. Mais après la guerre franco-allemande de 1870-1871, elles durent être cédées en partie à l'Empire allemand.

D'innombrables vies humaines ont été sacrifiées par les deux camps lors de la Première Guerre mondiale. Une grande partie de la Lorraine fut alors dévastée. Celle-ci, en 1918, revint à la France ; la Sarre alla pour sa part à la Société des Nations. En 1935, près de 90 % de la population sarroise se prononça en faveur d'une

annexion à l'Allemagne. Cinq ans plus tard, le département de la Moselle et le Palatinat furent annexés par le régime nazi au Gau Westmark. À la fin du conflit, la Lorraine redevint française. À titre de réparations de guerre, la France occupa aussi la Sarre ; mais elle jeta les bases – et cela témoigne d'une tolérance exceptionnelle – d'un référendum sur le statut de la Sarre qui s'est tenu le 23 octobre 1955. Ce référendum, qui proposait une « européanisation » de la Sarre, fut cependant rejeté par les deux tiers de la population. Depuis le 1^{er} janvier 1957, la Sarre fait partie de la République fédérale allemande.

Le brassage linguistique, à l'oral comme à l'écrit, reflète les turbulences historiques de ces contrées. Dans la région du Haut-Rhin, on trouve le français et l'allemand, mais aussi l'alémanique, qui se trouve réalisé, dans cette région que le Rhin coupe en deux, sous la forme du dialecte alsacien ou badois. La première langue étrangère demeure l'anglais ; la diversité linguistique est complétée par des langues de contact (c'est-à-dire les langues de migrants) : l'arabe maghrébin en France et le turc en Allemagne.

Dans la grande région Alsace-Rhénanie-Palatinat, on relève les mêmes langues standard, l'allemand et le français ; s'y ajoutent le francique rhénan dans la région de Bitche, de Saarbourg, ainsi que dans une partie du bassin minier ; le francique mosellan le long de la Nied, notamment de la Nied allemande ; et le luxembourgeois (*Letzeburgische*), qui a récemment été reconnu comme langue européenne, dans la grande région trilingue. Enfin, on décèle des traces de l'italien et du polonais, ainsi que de la langue et de la culture des peuples tsiganes Roms et Sintis qui immigrèrent d'Espagne et d'Europe de l'Est. Les langues des minorités ethniques actuelles – en particulier l'italien et le turc – complètent le tableau et accentuent le brassage linguistique (Kieffer et Montelle, 1994 : 6s.).

Les deux principales variantes régionales – l'alémanique dans la région du Haut-Rhin et le francique le long du Rhin, de la Sarre et de la Moselle – sont menacées dans leur existence même. La responsabilité en revient, d'une part, à la télévision et aux autres médias qui étouffent les langues régionales et, d'autre part, aux

instances scolaires et aux enseignants, qui prennent bien soin de ne plus enseigner les dialectes dans les écoles. Il en résulte que la jeune génération ne parle plus le dialecte et, qui plus est, souvent le méprise. À titre d'exemple, citons les textes suivants :

- (1) L'intervieweur (I) interroge une jeune Alsacienne (A) qui ne parle pas le dialecte :

I Et vous venez d'Alsace, vous êtes Alsacienne ?

A Oui, oui.

I Vous parlez l'alsacien ?

A Non, pas du tout. Je suis francophone. Je suis pas du tout dialectophone, mais je suis née ici. C'est vrai qu'on parlait pas l'alsacien chez nous à la maison. J'ai pas appris l'alsacien.

Deuxième conversation : l'intervieweur (I) interroge une vendeuse monolingue (V1), ainsi qu'une deuxième vendeuse (V2) qui parle le français et l'alsacien :

I Et dans votre famille on parle quand même le dialecte, le lorrain, l'alsacien, vous avez dit que vos parents...

V1 Si, mes parents, parce que mes parents ont un commerce, donc ils sont obligés. Mais sinon mes grands-parents... je vais vous choquer... c'était interdit de parler le dialecte à la maison en fait. Par rapport à tout ce qui s'était passé...

I Oui, bien sûr... Je suis au courant.

V2 Mais, nous pas du tout, nous au contraire (Finger, 2000 : 131).

- (2) *Lottringer Opportunist*

Schwätz doch keen Platt, du Esel. Pfui !

Parle donc le français de chez nous, *Nonn di Pipp noch mol ! Et és doch wuarh ! Wo sén mir dann ?*

Franséisch és doch schéin, wat wéllscht de noch mét Platt afängen ? À la rigueur encore le Hochdeutsch, ça peut servir une fois. Ça m'a bien servi à moi quand le Adolphe il était là... un wenn de Amerikannern domols nét komm wären, wär eich noch Eppes génnt bei de Preisen. Mais l'avenir est devant nous et aussi le français. Mä beinoo ! Platt schwätzen és honsgewéhnlich, dat és en Negersprooch... Englisch schwätzen, ah woui ! Wenn de Amerikannern domols länger bliw wären, hätt eich och ganz gutt Englisch geschwätzt. Mais pas le Platt ! Herrgott noch mol ! Eich meenen dau hascht se né meh all, mét deinen

Kénnern Platt ze schwätzen. Mer hann dich in de Schoul of Metz geschéckt, un dann of de Uniwersität of Nanzisch, ess de sollscht Eppes génnt... Hätt eich domols franséisch geschwätzt, wär eich och Eppes génnt ! Un dau schwätscht wei Platt mét déinen Jongen. Ah bä, ça alors ! Wei saan eich awwer neischt meh !

Platt schwätzen, Pfui !

Moi je ne parlerai que le français mét meinen Kénnskénmern, mer sén doch dahäm in Frankreich. Nee oder watt ! Oder és datt och schon né meh wuahr ? (Kieffer, 1994 : 45)

Ces deux textes montrent que l'emploi comme le non-emploi des langues régionales sont liés à des critères d'ordre sociopolitique : l'allemand et ses variantes dialectales sont en France, aujourd'hui encore, connotés politiquement. En outre, les langues régionales ont un arrière-goût provincial et sont censées entraver toute carrière professionnelle. L'anglais, lui, est avantageux, à en croire l'opinion publique qui s'affirme. Laissons s'exprimer deux positions antithétiques :

Es gibt in der Tat nur eine wissenschaftlich korrekte Definition der Regionalsprache im Elsaß : sie bezeichnet die elsässischen Dialekte, deren schriftliche Entsprechung das Deutsche ist. *Deutsch ist somit eine der Regionalsprachen*

*Frankreichs. Es war nicht leicht, das 1946 zu sagen, aber heute besteht kein Grund mehr, diese Tatsache zu leugnen*¹.

Pierre Deyon, recteur de l'Académie de Strasbourg, 1985

J'aime être bi-double, mais bilingue français-alsacien. Pas français-allemand. Qu'on arrête ce délire. *L'allemand est une langue étrangère.*

Huguette Dreikaus, actrice et comique alsacienne

(Finger, 2000 : 15 – je souligne).

RELIQUES LITTÉRAIRES

L'écriture littéraire plurilingue repose dans les régions du Haut-Rhin et de la Moselle sur une tradition : rappelons l'œuvre lyrique d'Yvan Goll en français et en allemand ainsi que les écrits de René Schickele en allemand et son rapport au symbolisme français.

Aujourd'hui, l'écriture a d'autres fonctions : les auteurs prennent position et désirent maintenir en vie les variantes régionales à côté des langues « standard », le français et l'allemand. Voyons, à titre d'exemple, deux auteurs : l'Alsacien André Weckmann et le Lorrain Jean-Louis Kieffer.

Né en 1924 à Steinbaerg en Alsace, Weckmann reçoit sa formation au collège à Strasbourg. Enrôlé à l'âge de 19 ans dans l'armée allemande, la Wehrmacht, il sera gravement blessé sur le front russe en 1943. Plus tard, il fait des études de germanistique et manifeste autant d'intérêt pour Wolfdietrich Schnurre, Wolfgang Borchert et Günter Grass que pour Albert Camus, Jean-Paul Sartre et André Malraux. La révolte estudiantine de mai 1968 le fascine

1. « Il n'y a en fait qu'une définition scientifique correcte de la langue régionale en Alsace ; elle désigne le dialecte alsacien, dont l'équivalent écrit est l'allemand. *L'allemand est donc l'une des langues régionales de la France.* Ce n'était pas facile de dire cela en 1946, mais aujourd'hui il n'y a plus de raisons de nier ce fait ».

tout en le rebutant ; il la juge trop parisienne, peu en rapport avec la réalité alsacienne. Il enseigne l'allemand à Strasbourg où il reste jusqu'à la retraite, en 1989. Il obtient de nombreux prix, entre autres le prix Johann Peter Hebel. Pendant que le Weckmann auteur s'engage en faveur du maintien de l'alémanique, le Weckmann Alsacien est actif dans des causes écologiques ; la lutte contre la construction de la centrale nucléaire de Wyhl dans le « badischer Kaiserstuhl », entre le Rhin et la Forêt Noire, en est un exemple. Le texte suivant est extrait de *Die Fahrt nach Wyhl* (1987 : 34-36) :

Wir tranken einen starken Café-Schnaps bei mir und schwiegen eine Zeitlang. Aufschlager schaute ins Leere. Ich schaltete das Radio ein : Première Sonate pour violon et piano, de Gabriel Fauré.

Stell das Zeug ab, knurrte mein Kamerad. Dann erzählte er stockend und drucksend das letzte Kapitel von Roger Aufslagers Kreuzweg.

Ich ging zu la Madame – La Madame mußte mir helfen – Heilige la France rette uns – Befreie uns – Wie damals vierundvierzig – Ich ging zu la Madame. Um diese Zeit saß sie gewöhnlich im Garten – Sie saß unter dem Apfelbaum – Das Tischlein vor ihr weiß gedeckt – Tee, Schnittrosen, Kuchen – Vis à vis von ihr : Herr Otto AG – Ich blieb hinter einem Fliederbusch stehen – Sie parlierten Französisch – La Madame und le Boche – Friedlich, freundlich – Mein Herz hätte da eigentlich jubilieren sollen – Endlich ! Endlich Schluß mit der Erbfeindschaft – Ewiger Friede und ewige Freundschaft nun am Rhein – La Madame und Monsieur 1'Allemand – Mir war's aber nicht ums Jubilieren – Denn sie sprachen von uns.

Sie sprachen von uns Elsässern – Unkultiviertes Volk, sagten sie – Keine Ahnung von Bach und Debussy – Keine Ahnung von Rilke und Chateaubriand – Ich hab mir die Namen gemerkt – Lach nicht – Sie sprachen also von uns – Daß wir endlich diesen ungehobelten Dialekt

aufgeben sollten – Da wir doch Franzosen sein wollten – Und er, Herr Otto AG, werde von jetzt ab seinem Zackzack einschärfen – Je lui demanderai instamment – Nur noch Französisch mit uns zu sprechen – Es sei in unserem Interesse – Mon Dieu oui, seufzte la Madame. Dann leiteten sie das Gespräch auf höhere Bahnen – Sagten : Deutsche Tüchtigkeit und französischer Esprit – Deutsche Emotionalität und französischer Cartesianismus – Ich weiß nicht, was das bedeutet – Habe es mir aber genau gemerkt – Die beiden Dinger also : ein herrliches Gespann – Wir retten das Abendland – Wir, wir, wir – Und la Madame werde mit ihrem Sohn sprechen – Ihr Sohn bekleide ein hohes Amt in einem Pariser Ministerium – Ihr Sohn werde sich bestimmt für Monsieur Otto AG einsetzen – Monsieur Otto AG werde bestimmt den « marché » zugesprochen bekommen – Das schulde la France Herrn Otto AG. Ist Monsieur Otto AG nicht ein grand ami de la France ?

Da trat ich hinter dem Fliederbusch hervor – Beide sprangen auf – Ein Anflug von Panikstimmung auf den Gesichtern – La Madame aber faßte sich sofort – Madame – Sagte ich – Monsieur Ofschlagé – Sagte sie – Und die Steilfurche über der Nasenwurzel wie ein Stigma des Tadels, des aristokratischen – Ja, sie wisse bereits – Ich solle mich schämen – Herr Otto AG sei ein Ehrenmann – Ein admirateur de la culture française – Habe er nicht der Dorfbibliothek sämtliche Werke der französischen Klassik gestiftet – Ich solle mich was schämen – So einen noblen Menschen beleidigt zu haben – Und versucht zu haben, das ganze Dorf gegen diesen Philanthropen aufzuwiegeln – Sie wolle aber gern Fürsprache für mich einlegen – Ich solle Herrn Otto AG um Verzeihung bitten – Hier und sofort – Monsieur Otto werde mir sicher gnädig sein und mich wieder einstellen – N'est-ce-pas, mon cher Monsieur ?

Ich stand da starr – Gelähmt – Wie in Hypnose – Mein Blick wie magnetisiert an der Steilfalte haftend – Dann riß ich mich los, spuckte aus und ging – Vielmehr, ich sah mich weggehen – Durch den Flieder, durch die Rosen, durchs Tor – Wie ein Automat – Draußen klappte ich dann zusammen – Der Automat fiel auseinander – Da lag ich nun im Straßengraben – Ich, Ofschlagé, der Wurm – Der Nichts – Die Unperson.

Nachts dann träumte ich – Bleischwer der Alptraum – Sah mich in Trance den Hosenschlitz öffnen- Und drauf pissen – Auf Schnittrosen, Kuchen und Tee – Und ein paar Spritzer trafen sie – La Madame und le Boche – Und ich sah la Madame in le Boches Arme sinken – Und ich sah, wie der Boden sie verschluckte – Wie damals die Bühnenversenkung den Mephistopheles – Dann erwachte ich im kalten Schweiß – Und ich erschrak über mein Sakrileg.

Diese Ohnmacht – Diese verdamnte elsässische Ohnmacht – Wir haben's nie gelernt, uns zu verteidigen – Man hat's uns nie gelehrt – Immer nur Gehorsam – Immer nur Unterwürfigkeit – Und immer wieder diese elsässische Sprachlosigkeit – Sprachlosigkeit, das ist nicht keine Sprache haben – Ich kann ja Französisch so ungefähr – Ich kann ja Deutsch vom Kommiss her – Ich kann ja Elsässisch, verdammi noch emol – Sprachlosigkeit : das ist die Unfähigkeit, aus der eigenen Sprache eine Waffe zu machen.

Wenn man drüber nachdenkt – Denk mal drüber nach – Französisch, das ist bei uns : Oui monsieur – Deutsch, das ist bei uns : Zu Befehl, Herr Feldwebel – Elsässisch, das ist bei uns : Lack mi am Aarsch – Das ist aber kein Argument – Das ist eine primäre Trotzreaktion – Hast du mal gesagt – Ja, was tun wir dann – Sag, sprich – Du intellektuelles Orakel.

De la même façon, Weckmann s'élève contre les entreprises stratégiques de l'Allemagne et de la France au détriment de la population alsacienne, tournée en dérision par les nouveaux seigneurs. Dans nombre de ses œuvres, il combat pour l'alsacien. Mais cela aussi relève de la confrontation sociale, de la lutte des classes : « Und unsere Pflicht [= die Pflicht der Dichter] ist es [...], den Mundarten ein Sprachrohr zu sein. Den Bescheidenen zur Bewusstwerdung zu verhelfen. Den Kleinen eine Waffe in die Hand zu geben. Denn da wird Mundart zu Schild und Waffe » (Weckmann, 1989 : 2).

En 1983, Weckmann décrit le rapport qu'il entretient avec ses deux langues :

Auf zwei Stühlen

Nun zu meinen Schriftsprachen. Meine Hochsprachen als Lese- und Schreiberfahrung. Zuerst war Französisch da. Zuerst war Mademoiselle Paulette da, die so penetrant nach Nelken roch und dem Siebenjährigen das Tor zur Welt öffnete. Meine Kindheitsliebe war ein nach Nelken riechendes Schulfranzösisch, eine patriotisch durchwirkte, mit heimischen Suppenägelein gewürzte Exotik. Dann schlich sich des Schuldirektors Steinmetz biederes Schuldeutsch ein, dem die Fastenpredigten des Herrn Pfarrers – die wir Erstkommunikanten nachschreiben mußten – eine religiöse Weihe gaben.

Beide Sprachen liebte ich innig, und so entstand, sehr früh schon, meine Neigung zur sprachlichen Bigamie, die ich dann später institutionalisierte und der ich den Aufbau meiner heutigen Persönlichkeit verdanke.

Doch kommen wir zur Jugendzeit zurück : Hitler marschiert ein, und ein sonderbares Deutsch beherrscht nun meine Szene, bekämpft mein elsässisches Deutsch, verfolgt mein Französisch. An diesem braunen Deutsch kleben Geißer, Blut und Haß. Ich verabscheue es. Und verdamme es nach dem Krieg in die finstere Gehenna, studiere aber trotzdem Germanistik : es war wohl für

einen kriegs- und studiengeschädigten elsässischen Studenten das Nächstliegende.

In meinem schriftlichen Ausdruck (die Lyrik ausgenommen, da bediene ich mich des Dialekts) schwimmt nun das Französische oben, das ich jetzt erst richtig erlerne : kein Schulfranzösisch mehr, sondern lebendiges Französisch, in das ich meine elsässischen Bilder hineinwirke. Ich suhle mich förmlich darin.

Dann aber, behutsam und wie auf Zehenspitzen, kehrte das Deutsche in meine Gefühlswelt zurück. Es war ein ganz anderes Deutsch als mein Steinmetz-Deutsch, das Adolf-Deutsch und mein Uni-Deutsch.

So ganz und gar ungermanisch, weder blond noch blauäugig, wo kam es her ? Über den Rhein geschwirrt ? Oder in mir selbst gewachsen ? Und wie halte ich's mir ihr ? Ist es Liebe, ist es Verliebtheit ? Und die andere, die national-offiziell angetraute, liebe ich sie noch ? Die beiden starren sich an. Werden sie einander in die Haare geraten ? Vertragst euch, Mädchen. Und versteht mich, ich kann nicht zu gleicher Zeit hinter beiden her sein. Nein, wir stellen keinen Stundenplan auf, wir überlassen das der Laune, der Phantasie. Auf jeden Fall werde ich alles tun, um eine jede von euch voll zu befriedigen. Ob mich das nicht einmal überfordern wird ? ?

Wie spreche ich nun mit mir selbst, in meinem engsten Familienkreis. Da funktioniert mein Idiolekt, meine Familienkoine aus Vaters Alemannisch und aus Mutters Fränkisch zusammengebastelt. Das ist mein ureigenster Ausdruck, der Kode unserer Zusammengehörigkeit, der Liebe. Den haben auch Andrée und die Kinder übernommen, mit einigen umweltbedingten Veränderungen allerdings. Andrée, eine Lothringerin französischer Muttersprache, hat in freier Entscheidung den Dialekt erlernt, und dies war natürlich das lothringisch gefärbte Alemannisch ihres Partners. Und wir verkehren in beiden Sprachen miteinander. Nach

welchen bilingualistischen Gesetzen ? Ist doch wurscht. Und welches ist nun die Sprache unserer Liebe ? Das bleibt unser Geheimnis.

Ich hätte dann noch von meinem zweiten Idiolekt zu sprechen. Das ist das Steinburger Alemannisch, aus dem ich das allzu breite herausgefeilt habe. Und manchmal kleide ich mich ganz städtisch, das wäre dann ein abgewandeltes Straßburgisch. Was spreche ich nun mit wem und wann ? Für den Dienstag habe ich zum Beispiel vier verschiedene Aussprachen bereitliegen : Zischdi, Zischdà, Dienschdaa, Dienschdàà. Nach welcher werde ich nun greifen ? Bin ich ein Chamäleon, das sich seiner Umwelt anpaßt ? Oder habe ich ganz einfach Freude an einer dialektophonen Mehrsprachigkeit ? Puristen mögen von sprachlicher Inkohärenz sprechen, wenn ich die Dialekte so durcheinanderwirble. Ich ziehe die Phantasie der Ordnung vor.

Aber wie sage ich auf elsässisch « ich liebe dich » ? Wie alle Elsässer : « je t'aime ». Und frage mich, warum ich nie den exotisch schönen Ausdruck aus meinem fränkisch-alemannischen Idiolekt benutze : IGSIDIGAR (cité dans Huck, 1989 : 125-126).

Cette « bigamie linguistique », ce « multilinguisme dialectophone » sont compréhensibles à la lumière d'un poème qui montre un Weckmann faisant alterner la langue régionale alsacienne et le français. Il montre aussi un Weckmann inventeur de mots : *patridiotisch, strasbourggeois* (ce dernier mot est une invention *en tant que mot allemand*), et de vers : *Dorffinnigkeit – Dorfbierigkeit – Dorfschapsigkeit – Dorfgemeinschaft – Dorfgehorchtundschaftt – Dorftrottelschaft – Dorfgesundheit (Die Fahrt nach Wyhl)*. Et voici ce qui arrive lorsque Weckmann fait se rencontrer l'alsacien et le français :

Kueh

*Il était une fois
Fonse
as ésch amolä xén Fonsi
un homme nommé Küeh
que se prononçait tantôt cu long
tantôt cuä bref
tantôt queux longue
ou encore cu-ée brève et longue
selon que le locuteur était
zornwillerois colmarien strasbourgeois ou
parisien
mais jamais cul bref
ce que personne d'ailleurs n'eût osé
vu la respectabilité de poids
et la rondeur éminente du personnage
ce Küeh donc
chez qui notre grand naïf de
professeur nous avait envoyés
- rien ne sert de râler dans son coin
il faut s'engager dans la politique
entrez dans les partis faites-y
valoir vos thèses –
ce Küeh donc était alors
et est toujours
et sera peut-être longtemps encore
tout le temps qu'il y aura des Alsaciens
en Alsace
le symbole ambulant et postillonnant
de notre bon sens politique basé sur l'équilibre
le soi-disant
et la mesure la soi-disante
ce Küeh
te souvient-il Fonse
soignait alors et soigne encore
son image de marque*

*par des bénédictions paternelles
à la cour des petits quémandeurs plébéiens
ce
entre deux bombances deux cuites
deux coups de bourse
deux tilts immobiliers
deux échanges de portefeuilles
deux coqs au riesling
deux palabres tactiques
deux escapades parisiennes
deux matelotes troisétoilées
deux remises de médailles
deux coquetèles toutstrasbourgeois
toutcolmariens toutmulhousiens
bref entre deux importants actes politiques
posant des bornes jalonnant des itinéraires ouvrant les
routes qui mènent aux pâturages gras [...]*

(cité dans Huck, 1989 : 50-51)

Son homologue lorrain Jean-Louis Kieffer, un peu plus jeune, poursuit des objectifs similaires. Kieffer est né en 1948 à Filstroff (Lorraine), il enseigne le français à Bouzonville (Busendorf). Il a reçu de nombreux prix, entre autres le Kulturpreis de la Ville de Saarbrücken ainsi que le « Grand Prix de la Société des écrivains ». Ce poème bilingue nous donne un premier aperçu de son écriture :

<i>Mei Sprooch</i>	<i>Ma langue</i>
<i>Mei Sprooch és en kleen Insel</i>	<i>Ma langue est une petite île</i>
<i>Déi émmer kleener gétt</i>	<i>Qui sans cesse se rétrécit</i>
<i>Von den Wellen verroopt</i>	<i>Déchiquetée par les vagues</i>
<i>Mei Sprooch és en alter Baam</i>	<i>Ma langue est un vieil arbre</i>
<i>Verkroopelt un verwuertzelt</i>	<i>Nouveux aux racines emmêlées</i>
<i>Dээр noch weider léwen wéll</i>	<i>Qui veut encore continuer à vivre</i>

<i>Mei Sprooch és en alt Mädel</i>	<i>Ma langue est une vieille fille</i>
<i>Dat sein Herz verdrocken lisst</i>	<i>Dont le cœur se dessèche</i>
<i>En seinem annséilijen Lewen</i>	<i>Dans sa vie de misère</i>
<i>Mei Sprooch és en Trän</i>	<i>Ma langue est une larme</i>
<i>Om Grouspappen sei Backen</i>	<i>Sur la joue de mon grand-père</i>
<i>Déi langsam ronnerrutscht</i>	<i>Qui doucement glisse</i>
<i>Mei Sprooch és en kleen Bloum</i>	<i>Ma langue est une petite fleur</i>
<i>Em groussen Wald</i>	<i>Dans la grande forêt</i>
<i>Déi zwéschen de drocken Blädern</i>	<i>Qui à travers les feuilles mortes</i>
<i>Noch en béssien lachen wéll</i>	<i>Veut encore rire un peu</i>
<i>Mei Sprooch és en Wuert</i>	<i>Ma langue est un mot</i>
<i>Mei Sprooch és en Bild</i>	<i>Ma langue est une image</i>
<i>Mei Sprooch és en Otem</i>	<i>Ma langue est un souffle</i>
<i>Déi mir noch ém Néwel... noowénkt</i>	<i>Qui dans le brouillard encore... me dit adieu</i>

(Kieffer, 1994 : 21)

Kieffer se bat pour sa langue maternelle – le francique mosellan –, pour la spécificité lorraine et contre l'uniformisation culturelle de ce monde. Cette prise de position donne lieu, depuis quelques années, à des réactions bien plus virulentes que par le passé ; la situation est comparable à celle de la Turquie ou de la Grèce : la « Charte européenne des langues régionales ou minoritaires » doit encore être ratifiée, à Paris, par l'Assemblée nationale et par le Sénat, mais dans le même temps on voit se radicaliser les mouvements de résistance contre la diversité linguistique, la régionalisation et la protection des minorités. Robert Grossmann, vice-président du Conseil régional de Strasbourg, est l'un des chantres de cette résistance. Il est entré directement dans le vif du sujet en publiant un essai-pamphlet, *Main basse sur la langue* (1999). Sa thèse, si l'on en croit une édition spéciale du *Nouvel Observateur* du printemps 2000, pourrait être résumée ainsi :

un sombre complot pangermaniste est à l'œuvre, ourdi par une « secte » de militants aussi habiles que déter-

minés. Sous couvert de promouvoir l'alsacien, qu'ils ont subrepticement remplacé par l'allemand, ils travaillent en fait à « regermaniser » l'Alsace. Si demain la Charte était ratifiée, la langue du « pays voisin », horresco referens, serait proclamée langue de France ! (Weill, 2000 : 1).

En réaction à une initiative de « l'Appel des 400 », un groupe qui avait pris position en faveur de la ratification de la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires, Grossmann avait alors écrit dans son livre :

Prenons garde d'affirmer de manière exacerbée un des éléments de notre identité. L'exacerbation de l'identité régionale, que certains cultivent en catimini, comporte des dangers de nationalisme régional. Elle pourrait bien conduire vers un repli dans l'alsacianité, ou pire, vers la théorie du Blut und Boden et, si l'on poursuivait ce cheminement, pourquoi pas vers la conscience de l'appartenance au grand peuple germanique, pour ne pas dire à la race aryenne ? (Grossmann, 1999 : 98)

Grossmann renvoie en outre à Adrien Finck, le premier signataire de « l'Appel des 400 », qui s'était exprimé sur le rôle et la signification de l'alsacien alémanique ainsi que du francique mosellan et rhénan en Alsace-Lorraine : « Ce qui était une langue populaire est en passe de devenir une langue poétique, réservée à quelques privilégiés » (Weill, 2000 : 2). N'est-ce pas justement la raison pour laquelle Weckmann et Kieffer ont recours à cette langue d'écriture (*Sprooch*), l'alsacien ou le francique mosellan : afin de les arracher à l'oubli ou de les conserver pour les générations à venir ? Ce qui se transmet oralement se perd facilement : ce fut le sort de la littérature dialectale des siècles durant. Écrire permet de fixer. Dans son « Gedicht for welschisierten Lorrains », Kieffer en fait son credo :

Gedicht for welschisierten Lorrains

Ich wéll der verzehren von den Geféihlen
Mais les mots se perdent
Schéin rohig un geméihlig...
Mais tu ne comprends plus
Wenn de Tränen bés aan de Ecken von den Auen kommen,
weil alles
verbleecht...
Aber nicht in meiner Sprache
Ma langue de plomb...
Mes chemins sentaient la noisette, *un mein Gedanken sén*
bétter
Wéi de Schléiwen.
Mein Land entfärbt sich von Niederträchtigkeit.
Ich habe meine Sprache verlernt.
Et les mots n'ont plus la même douceur.
Et és ze spät for ze bréllern
Ze spät for ze brélsen
En Deckel iwwer us
Un chuchotement en décroissant
Ma langue déracinée
Coupée
Ich hann neischt meh ze saan.

(Kieffer, 1994 : 15)

Ces vers disent l'amertume d'avoir perdu non seulement une langue, mais plus encore : une identité, voire une qualité de vie. Mais pas la moindre trace d'une quelconque entreprise nationaliste ou messianique qui irait dans le sens d'une regermanisation de l'Alsace-Lorraine. Le reproche de Grossmann à Weckmann, à Tomi Ungerer ou à Kieffer de promouvoir la *Blut-und-Boden-Mentalität* relève de l'absurde. En revanche, leur prise de position en faveur du plurilinguisme et de la protection des minorités en Europe est compréhensible et mérite d'être largement soutenue. Mais il se pourrait bien qu'à Paris, le gouvernement et le Parlement ne ratifient pas la Charte européenne des langues régionales ou

minoritaires, car ils devraient alors rayer de la Constitution française cette phrase introduite par les Jacobins : « La langue de la république est le français ».

Résumons les raisons principales qui poussent des auteurs comme Weckmann ou Kieffer à écrire dans leur langue régionale, à faire se rencontrer les langues et à se faire ainsi les porte-voix du multilinguisme et de la pluralité culturelle en Europe :

- ils préservent ainsi leur langue de l’oubli ;
- ils enrichissent la poésie et la prose en faisant se rencontrer les langues ;
- ils prennent ainsi position en faveur d’une Europe multilingue et contre une uniformisation linguistique et culturelle aux aspects de plus en plus inquiétants. Véhiculée par le phénomène de la mondialisation, cette uniformisation vise à une anglicisation du monde ;
- lorsque le mot juste leur fait défaut dans une langue donnée, ils peuvent passer à une autre et ainsi faire échec aux inhibitions linguistiques ;
- en prose, ces auteurs ont recours à leur langue maternelle souvent par ironie ou par esprit de polémique, alors qu’en poésie, c’est par souci esthétique ;
- chaque langue a ses domaines tabous qui reflètent les normes éthiques et morales d’une société donnée ; il est plus facile de les transcender dans une autre langue, la rupture est alors moins brusque.

EN CONCLUSION

L’œuvre littéraire de ces auteurs devrait nous amener à repenser les notions de culture étrangère, *Fremdkultur*, et de langue étrangère, *Fremdsprache*. Lorsqu’elles sont apparues au XIX^e siècle, il s’agissait alors de notions de propagande politique visant à distinguer langue maternelle et langue étrangère, l’adjectif « étranger » se situant alors dans le même champ sémantique que

« étrange », « inquiétant ». Est-ce encore tolérable ? Cette citation de Peter Bichsel invite à la réflexion : « Il n'y a qu'une seule langue. Elle s'articule en actionnant le larynx, la langue et les lèvres. Et nous devrions nous habituer à en désigner les multiples réalisations comme autant de langues, et non comme des langues étrangères » (« Es gibt nur eine Sprache. Und wir hätten uns anzugewöhnen, die Auffächerung dieser einen Sprache, die mit Kehlkopf, Zunge und Lippen gebildet wird, als Sprachen zu bezeichnen und nicht als Fremdsprachen. ») (Bichsel, 1997 : 4).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BICHSEL, Peter (1997), « Es gibt nur Eine Sprache. Rede zur Gründung der Arbeitergemeinschaft zur Förderung des mehrsprachigen Unterrichtsin der Schweiz », dans *Praxis Deutsch*, n° 144, p. 4-9.
- FINGER, Bernd (2000), *Sprachenwahl in der grenzüberschreitenden Kommunikation zwischen Südbaden und dem Elsass : Wer spricht am Oberrhein in welcher Sprache wann zu wem ?* [Devoir de maîtrise non édité.]
- GROSSMANN, Robert (1999), *Main basse sur ma langue. Mini Sproch heisst Frejheit*, Strasbourg, La nuée bleue.
- HUCK, Dominik (dir.) (1989), *André Weckmann. Écrivain de son temps*, Strasbourg, CRDP (Langue et culture régionales, Cahier n° 13).
- KIEFFER, Jean-Louis (1988), *Wou de Nitt bréllat. Gedichter und Geschichter of Muselfränkisch*, Bouzonville, Grau un Griis.
- KIEFFER, Jean-Louis (1994), *Wierter for de Wolken. Texte in Lothringer Mundart*, Saarbrücken, Logos-Verlag.
- KIEFFER, Jean-Louis, et Édith MONTELLE (1994), *De Nittnix un anner Zälcher. Sagen und Legenden aus Lothringen*, Metz, Éditions Serpenoise et Fédération des œuvres laïques FOL Moselle.
- WECKMANN, André (1987), *Die Fahrt nach Wyhl. Eine elsässische Irrfahrt*, Kehl/Strasbourg/Bâle, Morstadt (Morstadt Taschenbach, Band 7.)
- WECKMANN, André (1989), « Rede bei der Verleihung des Hebel-Preises 1976 », dans Dominique HUCK (dir.), *André Weckmann. Écrivain de son temps*, Strasbourg, CRDP, (Langue et culture régionales, Cahier n° 13), p. 2.
- WEILL, Claude (2000), « La guerre de l'alsacien est déclarée », *Le Nouvel observateur*, n° 1825.

PENSER DANS LA LANGUE DE LA MÈRE
ÉCRIRE DANS LA LANGUE DU PÈRE
VIVRE LE MYTHE
COMME UN AGENT INTERCULTUREL

K. Madavane

Université Jawaharlal Nehru (New Delhi)

Écrire sur ma propre pièce de théâtre n'est pas nécessairement une tâche facile. Cela aurait été probablement extrêmement difficile si cette tâche n'avait été plus ou moins facilitée par mes acteurs, mes spectateurs et mes étudiants, depuis la première création scénique du *Mahabharata des femmes* en 1995 à Montréal. « Passer de la lecture à la critique, c'est changer de désir, écrit Roland Barthes, c'est désirer non plus l'œuvre, mais son propre langage » ([1966] 1994 : 51). Que dois-je dire dans mon cas ? Quel est l'objet de mon désir ? Peut-on devenir son propre critique ? Autant de questions qui sont restées sans réponses. Toujours est-il que je souhaite m'identifier tout d'abord en tant qu'artiste hindou athée.

Lentement, au cours des années, d'autres attributs se sont greffés à cette aspiration fondamentale. Et comme c'est le cas chez de nombreux artistes, l'instinct a toujours précédé le raisonnement. Réfléchir sur le produit final de cet instinct est donc un procédé intellectuel qui m'effraie presque dans la mesure où la plupart des questions ou commentaires de mes acteurs ou étudiants m'ont le plus souvent perturbé ou surpris. Le présent article est la somme de ces moments de confusion, de confrontation et de réflexion.

Avant de commencer, deux petites explications sont nécessaires. Le titre de l'article peut prêter à confusion. Mes parents sont tous les deux Indiens originaires de Pondichéry, ancien comptoir français d'une région de l'Inde dont la langue est le tamoul. Linguistiquement, l'Inde se divise en deux groupes. Le premier groupe, qui est d'origine sanscrite, couvre pratiquement tout le nord du pays. Le deuxième est d'origine dravidienne. La langue la plus ancienne de cette famille linguistique est la langue tamoule. C'est la langue officielle de l'État du Tamil Nadou. Elle est pratiquée par une population de 120 millions de personnes.

Ma situation linguistique se résume donc de la façon suivante : penser dans la langue de ma mère qui est le tamoul ; écrire dans la langue de mon père, c'est-à-dire le français ; vivre, travailler à Delhi, une ville qui n'est ni francophone ni tamilophone. Voilà une expérience enrichissante pour l'auteur du *Mahabharata des femmes*, pièce de théâtre inspirée de l'épopée indienne, *Le Mahabharata*. Cette aventure a été une expérience interculturelle au pluriel. Afin de simplifier mon propos, je me limite à trois volets :

- Le premier retrace l'histoire linguistique de ma propre trajectoire autobiographique.
- Le deuxième volet traite l'écriture du *Mahabharata des femmes* en français. C'est une écriture interculturelle que je qualifierai d'horizontale.
- La troisième partie souhaite élargir cette vision par rapport à la réécriture du mythe qui relie deux époques si éloignées qu'il serait plus juste de parler de deux cultures différentes à tous points de vue. Je l'ai intitulée : « Le mythe comme agent interculturel ».

MA TRAJECTOIRE AUTOBIOGRAPHIQUE

Depuis 1967, je vis à Delhi. Je vis donc un double exil linguistique. Cet exil, je le sentais déjà très jeune. Dès 1970, j'écrivais en français, sous la rubrique *Souvenirs de Pondichéry*, les notes suivantes. Je vous les cite.

Mon père était un commissaire de police, à Pondichéry, au temps des Français. Il désirait que ses enfants maîtrisent la langue de son patron. Mon père parlait mal le français. Il l'avait appris dans les défilés militaires. Il avait toujours de gros dictionnaires tamoul-français sur son bureau pour rédiger ses procès verbaux.

La langue française m'a enseigné qu'il y avait quatre saisons : l'hiver, l'automne, l'été et le printemps. En décembre, j'ai toujours voulu voir et toucher les flocons de neige à travers les fenêtres de ma maison. Quelle a été ma déception de ne voir tomber, saison après saison, que des cordes de pluie à longueur de journées. Pauvre maman ! Elle ignorait que ses ancêtres aussi étaient des Gaulois aux cheveux blonds.

La langue française m'a appris aussi à me méfier du subjonctif. Je l'oubliais assez souvent. Et au Lycée français de Pondichéry, mon instituteur de 7^e, M. Braconnier, ne voulait point accepter d'échec ni de résistance. Il frottait mon visage dans le sable de la cour pour que je puisse bien avaler et digérer toutes les subtilités de la belle langue de Racine. Pauvre maman ! Elle ne comprenait jamais pourquoi ma chemise était toujours sale et mes cheveux pleins de sable.

Pauvre moi ! Elle insistait pour m'apprendre en cachette la langue de sa mère. « Tu ne peux pas ne pas connaître le tamoul », me répétait ma mère. Le soir, elle me lisait les histoires de ses ancêtres où il n'y avait point de saisons ni de conjugaisons. Le chaperon rouge cédait la place à Draupadi avec le mystère de ses cinq maris. Le petit Pinocet se transformait toutes les nuits en l'enfant Krishna qui flirtait avec les copines de sa mère.

À la suite d'une très longue guerre psychologique que la mémoire de l'enfant n'a pas pu retenir, une trêve plus durable a été signée. Les deux langues parentales se sont partagées des sphères d'influence : mes rêves et l'arithmétique en tamoul, le futur en français, le passé en

tamoul. Le parfait bilinguisme français/tamoul avec les adultes. L'exclusivité linguistique tamoule avec les enfants. Les images de mes souvenirs de Pondichéry en tamoul et leur traduction en français.

Avant d'aller plus loin, il faudrait que je vous précise qu'à Pondichéry, dans les années 1940, il existait parallèlement deux enseignements : l'un en tamoul, l'autre en français. Des raisons financières ont obligé mon père à faire un choix linguistique pour l'éducation de ses enfants. Certains sont allés vers le tamoul. D'autres vers le français. Ma famille était donc divisée linguistiquement. Avec mes parents, je parlais en tamoul. Avec mes sœurs et frères, le bilinguisme était parfait. Toutes mes correspondances étaient en tamoul. Ce n'est donc que très tardivement que j'ai pris conscience que la langue française avait accaparé mon écriture créatrice.

Aurais-je toujours vécu à Pondichéry, que j'aurais probablement développé un bilinguisme où le français aurait pris la deuxième place. C'est le cas de ma sœur qui n'a jamais abandonné son premier métier : enseigner la littérature tamoule au Lycée français où elle avait été élève. Malgré les phénomènes d'hégémonie politique dans le cadre de la colonisation française à Pondichéry, l'existence parallèle de deux systèmes d'éducation a réellement donné un choix à l'élite pondichérienne de cette époque en ce qui concerne la langue d'écriture. Les cas du poète Bharatidasan et celui du professeur C. Kichenamourthy du Département de français de Pondichéry sont aussi significatifs. Le premier a choisi le tamoul et le deuxième l'anglais.

Mon exil hors du pays tamoul, la paradoxale existence de cet îlot parfaitement francophone qu'est le Centre d'études françaises et francophones de l'Université Jawaharlal Nehru, artificiellement implanté dans un milieu cosmopolite anglophone, et ma profession, à l'inverse de ma sœur, ont été probablement les facteurs décisifs qui ont favorisé l'élection de la langue française comme langue d'écriture.

Je tiens à noter ici que j'ai pour ainsi dire « perdu » le tamoul en tant que langue d'écriture créatrice. Et je suis le produit d'une interculturalité inévitable. Originellement double, elle se manifeste au pluriel à Delhi où toutes les cultures indiennes se côtoient sans s'antagoniser. Me servir de la langue de l'autre pour comprendre l'imagerie de ma propre culture, voilà une expérience qui a été une surprise agréable. Écrire une pièce indienne et réaliser sa mise en scène pour une audience étrangère m'a permis de prendre une distance culturelle vis-à-vis de ma propre civilisation afin de découvrir et de comprendre la survivance et la récupération des mythes anciens indiens, surtout celui du *Mahabharata*.

LE MAHABHARATA DES FEMMES ET L'INTERCULTURALITÉ

La malédiction des étoiles ou le Mahabharata des femmes était à l'origine un scénario conçu pour un film. Les avatars multiples de ce petit scénario ont donné finalement naissance à la pièce. De quoi s'agit-il ? C'est l'histoire d'une vieille mère qui décide de ne plus manger, de ne plus boire, afin de mourir calmement chez elle à l'heure de son choix. La première image de la mise en scène est celle de son unique fils qui porte sur ses épaules le cadavre de sa mère. Ce fils relate devant l'audience la mort de sa mère et la passion de celle-ci : raconter des histoires. Parmi les histoires que la mère raconte, une obsession revient assez souvent : c'est la légende de son ancêtre appelée la jeune femme, brûlée vive par ses frères. Avant d'être complètement consumée par les flammes, la jeune femme maudit toute la descendance masculine de sa famille :

Je riais en les regardant. Je riais encore quand ils m'attachèrent à un arbre. [...] Je brûlais pour sauvegarder l'honneur de la famille. Et ma virginité s'est envolée avec l'odeur de ma chair rejetée, meurtrie au milieu de la vanité et de la barbarie.

Dans un dernier souffle, j'ai maudit mes frères. « Que cette race soit damnée jusqu'à la fin de l'éternité ! Je vous poursuivrai partout à travers les mers et les océans. Vous

pairez ce crime des malheurs de vos fils ! Je bercerais vos remords et vos tortures ! » (Madavane, 1998 : 16)

Convaincue fermement de la perpétuation de cette malédiction, la vieille mère revoit ce crime à travers des contes et des mythes tirés essentiellement de l'épopée du *Mahabharata*.

Dans cette pièce, il y a deux mythes qui s'entremêlent intimement, s'opposent occasionnellement et s'expliquent mutuellement. Le premier mythe est une légende locale que la communauté sud-indienne croit fermement être la réalité. Il est basé sur un « événement pur [qui a été] saisi à la fois dans sa manifestation et dans ses conséquences » (Brunel, 1992 : 22). L'autre mythe est l'ensemble des traditions orales, populaires, de légendes ou des contes basé sur le *Mahabharata*, la grande épopée indienne, composée pendant quatre siècles par des générations de poètes et dont la forme écrite telle que nous la connaissons aujourd'hui s'est cristallisée au II^e siècle après J.-C. Avec une très grande facilité, la mère traverse ces deux espaces et relie les deux mythes.

Y a-t-il une interculturalité dans ma pièce ? Certainement. N'oublions pas qu'elle a été originellement écrite et mise en scène pour une audience étrangère. Dans cette optique, il y a eu nécessairement une volonté interculturelle au fondement de l'écriture. Comment se manifeste-t-elle dans la pièce ? Pour simplifier, je ne cite que deux types d'exemples.

1) LE PREMIER TYPE CONCERNE L'ÉCRITURE

- a) Comment introduire dans la pièce la généalogie compliquée de l'épopée sans alourdir la narration ? J'ai utilisé le style épique du *Mahabharata* au lieu d'opter pour un registre plus contemporain.

Encore tes Dieux ! Ils t'ont donné un enfant chacun. Dharma, le Dieu de la Mort, t'a donné Yudisthira qui est la sagesse incarnée. Vayu, le Dieu du Vent, t'a donné le puissant Bhima. Indra, le Roi des dieux, t'a béni de l'invincible Arjuna. Et les Dieux jumeaux aux yeux dorés

sont les pères de Nakula et Sahadeva. Tous tes enfants sont des fils de Dieux. Kunti, épouse de Pandu, que veux-tu de plus ? Tu n'es pas encore satisfaite ? (Madavane, 1998 : 105).

Dans la version anglaise de la pièce où le public visé est indien, les épithètes et les attributs ont disparu.

- b) J'ai introduit dans le texte et dans les chansons des mots indiens qui n'ont pas d'équivalents en français. J'en relève ici quelques-uns : *dharma, karma, kshatriya, payassam, rassam, moundani, gopis, arraro, arriro, ni arro, nan, arro.*
- c) Le troisième procédé est l'alliance des images appartenant à des cultures différentes. Il faut dire que je me suis plu à cet exercice. J'ai mélangé des images européennes avec des images indiennes. Ou même parfois les images propres à l'Inde du Sud avec celles du Nord. Cela donne les lignes suivantes :

Tous les vents du désert émanaient de son regard brûlant pour arracher mes nouvelles racines. Les feuilles d'automne peuvent-elles choisir leurs supplices ? [...] Elle a toujours ce regard perçant où dansent les reflets du désert. [...] J'ai compris soudain la disparition des étoiles filantes, les larmes des méduses et l'agonie des vents (Madavane, 1998 : 126).

Le sud de l'Inde ne connaît pas de désert. Et l'automne est le propre des régions tempérées. Y a-t-il un vent du désert continental de climat tropical comme le Thar du Nord, au Radjasthan, qui arrache des feuilles d'automne ? Pourquoi pas ? Cette situation a longtemps existé dans l'imagination d'un enfant de huit ans. À la veille de sa mort, Karna relie une légende grecque à sa propre tragédie où les comètes disparaissent au son du vent qui pleure.

Ailleurs, j'ai fait souffler une brise fraîche du golfe de Bengale sur les plaines continentales de Kurukshetra où a lieu la fameuse guerre du *Mahabharata*. Cela donne les lignes suivantes :

Rohini se lève pour aller goûter la brise de l'extérieur. On entend le bruit d'un vent doux et froid.

La mer est calme aujourd'hui. Les pêcheurs peuvent quitter leur cabane. La récolte sera bonne demain. Le soleil se lèvera sur un monde nouveau. [...] Les fantômes de la plaine de Kurukshetra ne retrouveront jamais le sommeil (Madavane, 1998 : 133).

2) LE DEUXIÈME TYPE RELÈVE DU CONTENU

Je le qualifierai de « paradoxe indien ». Pour tout voyageur étranger, l'Inde du xx^e siècle est un paradoxe vivant. La coexistence dans la vie quotidienne de deux réalités opposées reste pour beaucoup un mystère. J'ai proposé non une explication mais une représentation scénique de ce paradoxe en dotant la pièce de deux mouvements, thématiquement de sens opposés. Le premier courant colore la pièce d'un très fort pessimisme dépourvu d'issue. D'une malédiction à une autre, toute la narration de la pièce se dirige vers la dernière malédiction lancée par Gandhari contre le tout puissant et divin Krishna.

Oh ! Krishna, Dieu de tout le monde mais ennemi de mes fils, reçois donc la plus grande des malédictions. Tu verras tes amis, ta famille, tes proches et ta race entière se déchirer entre eux et disparaître avant toi. Tu verras leur sang couler sur les murs de ton palais. Quant à toi, oh ! Krishna ! tu mourras seul, abandonné au milieu d'une forêt. [...] Oh ! Madhava ! Je te maudis. [...] Le monde de raison, d'harmonie et de dharma, que tu as voulu bâtir sur les cendres de mes chers enfants, s'effondrera devant tes yeux (Madavane, 1998 : 145).

Mentionnons pour information que cet épisode de l'épopée est toujours un sujet de controverse chez nous. Pour ne citer qu'un exemple, dans la version abrégée de C. Rajaji (qui est la plus populaire), cet épisode est tout simplement supprimé : un Dieu ne peut pas mourir, ne doit pas mourir de cette façon. Dans la pièce, la sœur soulève ce dilemme :

SŒUR

Je ne comprends pas. Le Krishna du Mahabharata est mort. Donc il n'est plus Dieu. – À un geste d'irritation de Mère. – Non, non, je ne te taquine pas. Je sais que c'est ton Dieu favori, mais je voudrais comprendre.

MÈRE

Il n'y a rien à comprendre. Krishna est l'incarnation de Vishnou sur terre. Un point c'est tout (Madavane, 1998 : 87).

La mère, comme des millions d'Indiens, refuse d'accepter la disparition de Krishna. Comment mettre en scène cet optimisme tenace, produit d'une croyance aveugle, face à une sombre réalité ? Ce sont là les traits prédominants de la société traditionnelle indienne. La présence du deuxième courant, cette fois-ci optimiste dans son essence, met en relief cette contradiction. Ce courant est symbolisé par la présence permanente du personnage appelé « la berceuse » qui chante, lors de quelques scènes déterminées, une berceuse. Chantée dans sa version originale en langue indienne, elle revient tout le long de la pièce comme un leitmotiv. Elle chante la gloire de l'enfant Krishna. Le retour régulier de ces chansons et la thématique de l'enfance sont porteurs d'un optimisme qui va à l'encontre du pessimisme évoqué plus haut. Si le récit de la pièce nous entraîne vers la malédiction du Dieu Krishna, la berceuse glorifie les exploits de l'enfant Krishna.

[La berceuse] nous dévoile l'absence de Krishna, sa générosité, et sa cruauté. Elle est là comme le temps, nostalgique et cruel, implacable et consolatrice. C'est le lien éternel entre deux mondes, entre deux mythes. Elle nous poursuit au delà des temps et des espaces. C'est un trait d'union entre la routine de la vie quotidienne et le mystère des rêves et des fantasmes. La berceuse nous promet la sécurité du sommeil et les délices des chimères (Madavane, « Préface », 1998 : [n. p.]).

Ces exemples n'épuisent pas, bien sûr, la liste des éléments interculturels de la pièce. Cela dit, je me suis pourtant refusé à être trop explicatif dans la mise en scène ou même dans le texte. Sinon, où est le charme du mystère qui prolonge notre imagination ?

Pour terminer, mentionnons que j'ai pris soin de faciliter la tâche de mes acteurs en leur offrant un point d'ancrage. J'ai introduit dans la version montréalaise deux scènes non indiennes. Le deuxième tableau de cette version est un extrait d'une pièce d'Hélène Cixous, *L'école de Madhubai*, qui est la dramatisation de la carrière criminelle de Phoolan Devi, la fameuse femme *dacoit* indienne. Pourquoi cette scène ? Cixous, une Française d'origine algérienne, qui connaît assez bien l'Inde, a essayé d'introduire dans sa pièce des éléments interculturels, mais dans un sens inverse. L'occidentalisation des personnages de Cixous et la simplification du conflit qui agite Sakundeva, son protagoniste, m'ont permis de sensibiliser mes acteurs à certaines réalités indiennes.

Le troisième tableau est un extrait de *Médée* de Jean Anouilh. Ce texte contemporain d'un mythe grec par un auteur français m'a permis d'atteindre un double but : expliquer à mes acteurs le processus de la modernisation d'un mythe et introduire la thématique d'une femme à la recherche de son identité. Médée est une femme qui, en tuant ses enfants, rejette symboliquement l'image stéréotypée de la mère qu'impose toute société patriarcale.

Comment ces deux tableaux sont-ils incorporés sans perturber ni la thématique ni la coulée de l'action ? La prétendue folie, voire l'obsession de la mère, permettent d'introduire cette interculturalité avec une très grande facilité. C'est ainsi que la mère est tellement obsédée par la malédiction de la jeune femme qu'elle la voit partout : « L'image de notre ancêtre hantait ma mère au point de la percevoir dans tous nos gestes, dans toutes nos pensées, dans toutes nos lectures. Ma mère la retrouvait partout » (p. 22).

Elle ira même jusqu'à identifier son ancêtre dans les mythes des autres pays. C'est ainsi que Médée devient une incarnation de la jeune femme.

MÈRE

Notre ancêtre est une force de la nature. Elle est de toutes les périodes, de tous les pays et de toutes les civilisations. Elle peut nous protéger. Elle peut aussi détruire ses propres enfants.

FILS

Tuer ses propres enfants ? Mère, raconte cette histoire.

MÈRE

Au delà des océans, de l'autre côté du monde, vivait la plus fière et la plus farouche des princesses que jamais la terre ait connue.

FILS

Comment s'appelait-elle ?

MÈRE

Médée. La grande Médée ! Un nom qu'on n'oublie pas si facilement !¹

La mère, dans la vision scénique, la transforme en une farouche princesse musulmane habillée tout en noir, presque en deuil, une véritable apparition des *Mille et une nuits*. Froide comme une épée, droite comme une flamme, Médée entre en scène. Elle reçoit comme une gifle une musique rajasthanaïse que la brise du désert lui apporte et qui lui annonce le mariage de son mari Jason avec la fille du roi Créon.

Dans ma pièce, la juxtaposition de ces deux extraits – qui ont disparu dans la version indienne – m'a permis d'expliquer, par comparaison et par affiliation, les aspirations de mes héroïnes indiennes. Le message n'était pas complètement perdu ; un des spectateurs le commenta de la façon suivante :

En Occident, il y a une simplicité. La terrible vengeance de Médée s'arrête avec son crime et son suicide. Elle ne l'emporte pas au delà de sa mort. Il n'y a pas de

1. *La malédiction des étoiles*, version montréalaise, texte inédit.

perpétuation de sa vengeance. Par contre chez vous, avec votre conception de réincarnation, cela ne se termine jamais. C'est terrible.

Oui, il est terrible le temps cyclique indien que j'ai essayé de représenter sur la scène. Alors que dans la pièce, l'espace dramatique est plus ou moins bien défini (Pondichéry, etc.), il n'y a aucune indication de temps. Les nuits et les jours se succèdent sans laisser de trace. Pourtant, la structure de la pièce est loin d'être linéaire ; elle est cyclique et se manifeste de plusieurs façons :

- la thématique des malédictions revient constamment ;
- la berceuse, du fait de sa répétition, introduit le cycle temporel ;
- la transmission orale des mythes renforce ce cycle perpétuel ;
- le thème de la réincarnation est suggéré très fortement à plusieurs endroits de la pièce ;
- et finalement, le cycle des yougas – temps indien – est suggéré par l'absence de Krishna. Il est le personnage par excellence des avatars ou des réincarnations.

Dans mon entreprise, l'approche n'était pas totalement celle d'un Indien traditionnel qui ne peut accepter de considérer le *Mahabharata* uniquement comme une œuvre littéraire. En cherchant, à travers la langue française, la meilleure façon de faire passer certains éléments qui expliquent, selon moi, les croyances quotidiennes d'une famille du sud de l'Inde, un processus tout naturel de doute, de questionnement et de recherche s'est enclenché. Autrement dit, il y a eu un réflexe cartésien vis-à-vis des mythes indiens par un Indien occidentalisé.

Soulignons que le choc de deux cultures ou le compromis entre deux formes de pensée se reflètent aussi dans ma mise en scène. Pour ne prendre que l'exemple du *Mahabharata des femmes*, j'ai essayé de marier le traditionnel à un cadre abstrait et intemporel. Dans cette recherche d'interculturalité que je désignerai d'horizon-

tale, j'ai essayé de jouer les *ragas* indiens avec un instrument de musique occidental.

C'est dans ce processus que je crois avoir compris une des raisons d'être du mythe et aussi une des qualités essentielles du mythe, son interulturalité. Ce mouvement interculturel que je qualifierai de vertical établit un dialogue permanent entre les personnages mythiques de l'écriture de l'épopée et les personnages contemporains de la représentation théâtrale. Alors que dans le premier mouvement interculturel, il s'agissait d'un pont, dans le deuxième cas, il s'agirait plutôt d'une échelle. Les principaux personnages qui m'ont aidé à cristalliser ces problèmes sont au nombre de trois. Ce sont les trois membres d'une famille contemporaine désignés dans la pièce par leur relation familiale : la mère, le fils et la sœur.

LE MYTHE COMME AGENT INTERCULTUREL

La mère est le personnage atemporel par excellence. Elle passe d'un espace à un autre avec une très grande facilité, au point qu'on a de la peine à la suivre.

Toutes les femmes du monde entraient et sortaient de son univers avec une facilité qui me donnait le vertige. Je n'ai jamais su si elle discutait d'Indira Gandhi, de Phèdre, de Draupadi ou de Gandhari ou même de ses grands-mères. Parfois, ses amies la trouvaient folle. Mais sa folie me fascinait (Madavane, 1998 : 14).

L'atemporalité de la mère est une caractéristique de cette pièce. La mère n'est pas du tout concernée par la logique d'un temps linéaire. Elle établit ainsi une relation avec toutes les femmes qui ont été cause du malheur des hommes. « L'âme de son ancêtre se promenait ainsi d'une ville à une autre, d'une maison à une autre ou d'une histoire à une autre » (p. 22).

Pire, elle établit la prééminence de son ancêtre sur tous les autres personnages. Dans sa folie, la jeune femme est antérieure à l'épopée du *Mahabharata*. C'est ainsi que la jeune femme porte

des noms différents selon les époques ou selon les pays. « Dans le *Mahabharata*, elle portait le nom d'Amba » (p. 43), affirmera la Mère en commençant son histoire de l'épopée. Cause de la destruction de Bhishma, le patriarche immortel du *Mahabharata*, Amba est la réincarnation de la jeune femme. Amba est née plusieurs siècles avant la naissance de cette famille. Chez la mère, la théorie de la réincarnation subit une modification profonde. Elle n'est pas cyclique : elle est circulaire. Le commencement et la fin sont perdus dans ce mouvement circulaire où toute progression temporelle n'est qu'une illusion.

En supprimant la notion du temps dans la psychologie de la mère, *Le Mahabharata des femmes* permet une vectorialisation du mythe dans les deux sens. C'est un aller-retour constant. La mère est de tous les temps. Elle compose ses personnages, crée un lien de parenté entre eux, favorise un dialogue entre les personnages mythiques et contemporains, et forge des relations interculturelles entre deux époques. La mère ramène le mythe à son niveau, l'agrandit grâce à sa folie, l'actualise par son obsession et le transmet aux générations à venir en l'incluant dans le répertoire de la tradition orale de sa communauté.

Un des aspects de cette tradition orale indienne est la chanson des « textes oraux sacrés ». Dans notre cas, il s'agit d'une berceuse. La berceuse introduit un aspect religieux, un rituel de transmission du mythe. Pour reprendre la définition de Mircea Éliade : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux "des commencements" » (1963 : 15). La mère transforme cet événement en « des textes oraux sacrés qui ne peuvent être récités n'importe où, n'importe quand et par n'importe qui parce qu'ils sont essentiellement vrais » (Éliade, 1955 : 4). Dans *Le Mahabharata des femmes*, la berceuse précède toutes les histoires que raconte la mère ; elle s'insère dans un vaste ensemble cosmogonique où tout est lié religieusement. Elle symbolise cette tradition orale, principal transmetteur de cette interculturalité verticale. Ma pièce se base fortement sur cette tradition orale, qui structure la pièce au point de la diviser en deux parties.

Dans la première partie, c'est la mère qui est la conteuse d'histoires. Après l'entracte, c'est le fantôme de sa tante Rohini, morte très jeune, qui devient la conteuse auprès de la mère. Les rôles sont inversés. La vieille mère devient l'enfant qui adore écouter, bien installée sur les genoux de sa tante, les belles histoires du monde : « Avec toi, on voyageait beaucoup. Tu nous amenais dans tous les pays, dans les nuages et dans les enfers. Partout. Tous les soirs, tu me prenais dans tes bras » (p. 98).

Le personnage de Rohini met plutôt l'accent sur la relation mère-fils. Cette structure permet de dégager la hiérarchie au sein des transmissions du mythe d'une époque à une autre ; elle met en scène la réinvention et la récupération des mythes d'une génération à une autre. « Toute parole est une répétition », a dit Paul Claudel. Dans ma pièce, toute répétition n'est pas toujours la même parole.

Si la mère n'est pas du tout concernée par le temps, le fils, par contre, ne s'intéresse qu'au passé. Il représente la parfaite victime des malédictions. Il assume ou il rachète le péché fatal de ses ancêtres. C'est pourquoi il incarne tous les rôles masculins de la pièce. Il s'approprie la culpabilité de ses ancêtres. Il assume à sa façon sa marche sur le feu selon les traditions tamoules. Mais il sait, comme sa mère, que tous ses efforts seront inutiles. Il continuera toujours de compter les étoiles.

L'*atemporalité* de la mère engendre l'*inter-temporalité* de son fils. En s'identifiant à tous les rôles maudits par les femmes, le fils n'arrive pas même à établir une complicité avec sa propre sœur. Le fils représente le pessimisme de la folie de la mère. Il représente le mythe vécu quotidiennement au xx^e siècle. Il renvoie à la présence du mythe et son influence néfaste dans notre vie. Il constitue une étape de la traversée du mythe dans le présent de cette famille.

Un seul personnage lutte pour sortir de ce cercle vicieux, celui de la sœur, curieux personnage « secondaire » qui doit son identité au rapport avec son frère. Née originellement d'une nécessité dramatique au troisième tableau, elle défend la cause du présent sans le mythe. « Tu veux me sacrifier pour une légende » (p. 92), lance-t-elle à sa mère qui veut la voir mariée coûte que coûte. Identifiée comme la réincarnation de la jeune femme dans sa famille, la sœur

lutte contre les fantômes de ses ancêtres qui refusent de lâcher sa mère et de quitter les fissures des murs de sa demeure.

Tu ne me comprends pas. J'ai l'impression d'être entourée de fantômes. Je vois souvent Amba marcher sur notre toit. J'entends aussi les cris du nouveau-né aveugle et misérable. Le regard des yeux rouges de Vyasa me poursuit au delà de toutes les frontières. La nuit, je n'ose plus ouvrir mes paupières. Et toi, tu parles dans ton sommeil. Tu n'es plus avec nous. Tu veux mourir. Je le sens. Tu n'attends que le mariage de ton fils pour nous quitter. C'est pour cela que tu veux absolument te débarrasser de moi. Tu veux me voir mariée très vite avec n'importe qui. Dis-le (Madavane, 1998 : 89).

La sœur désire épouser l'avenir sans hésitation. Elle refuse une hérédité et un héritage qui l'étouffent. Elle représente la résistance à la présence des mythes dans le quotidien. Tiraillée entre son amour pour sa famille et son désir de vivre sa vie, elle entreprend sa propre épopée. Son passage dans la pièce est comme une étoile filante, brève et brillante. Sa disparition silencieuse est mystérieuse. On n'entend plus parler d'elle après le cinquième tableau. Je n'ai eu aucune difficulté à faire passer le personnage de la sœur auprès d'un public occidental ou occidentalisé. Interprétée chaque fois par des actrices de grand talent, elle était le personnage le plus visible et visiblement le plus moderne de la pièce. « Et la sœur ? Qu'est-elle devenue ? » était la question la plus commune à laquelle j'étais soumis après toutes les représentations. Sincèrement j'ignorais la réponse. Je ne la saurai donc jamais. La sortie finale ou la soudaine absence scénique de ce personnage symbolise probablement la fin de sa révolte ou sa soumission aux lois de la famille. La sœur cristallise les aspirations de ces innombrables femmes indiennes qui luttent silencieusement, d'abord au sein de la famille, pour obtenir une place honorable dans la société indienne tiraillée entre la pesanteur des mythes et l'éthérisme des promesses d'avenir.

CONCLUSION

Pour conclure, je souhaite commenter une réaction d'un ami québécois au lendemain du spectacle : « Tu ne pourras pas représenter ta pièce en Inde ». Sa crainte était justifiée. Depuis quelque temps, on observe une vague d'intolérance intellectuelle chez nous. Malheureusement ou heureusement, cette pièce n'a pas été interdite. Pourtant les réactions de l'audience étaient relativement violentes. Quel est le bilan en Inde de cette expérience interculturelle ?

Si, pour un œil étranger, la civilisation indienne offre apparemment une uniformité relative, pour un Indien ce n'est pas le cas. Cette uniformité cède la place à un carrefour de cultures diverses, toutes soutenues par des traditions anciennes, de vieilles coutumes, des langues différentes d'où émergent de belles littératures, où tout s'harmonise, où tout s'antagonise, où tout existe et où tout s'annule. Malgré cette grande diversité, une des rares unités de ce pays réside dans l'appropriation collective ou personnelle du *Mahabharata* à tous les niveaux de la vie quotidienne indienne, faisant de cette épopée un mythe véritablement panindien.

L'audience du *Mahabharata des femmes* a été pour le moment un public urbain, mais varié suivant la caste, la religion et l'éducation. Du point de vue de la réception, il y a eu une unanimité sur certaines scènes, comme celle, dite de Kunti/Karna, où un fils abandonné règle certains comptes avec sa mère biologique. Il y a eu par contre des divergences d'opinion importantes à propos d'autres tableaux. Les réactions des familles brahmanes vis-à-vis de la sœur ont été les plus significatives. Elles n'ont pas aimé son esprit frondeur et la pertinence de ses questions. Un seul exemple parmi d'autres : si l'adultère et la polyandrie sont interdits et condamnables aujourd'hui, ils sont acceptés ou même deviennent des objets de vénération quand il s'agit des dieux.

SŒUR

Dans nos histoires anciennes, il y a toujours des infidélités et des adultères. Malgré cela, ces femmes sont considérées comme vertueuses et elles deviennent presque des déesses. – Mère lui donne une tape sévère sur sa tête. –

ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

C'est vrai, quoi, nous ferions la même chose, de nos jours, nous serions considérées comme des...

MÈRE

Tais-toi !

SŒUR

C'est ça, ferme ma bouche, quand tu ne sais pas comment me répondre. Il n'empêche que dans le Mahabharata, on trouve beaucoup de femmes qui ont plusieurs maris en même temps, et même des dieux qui saupoudrent généreusement la terre de leurs rejetons.

MÈRE

Tu es bien bavarde, aujourd'hui (Madavane, 1998 : 63).

Leurs réactions ont prouvé une chose d'une façon certaine : le mythe est encore vivant pour beaucoup de gens. En ce sens, le mythe établit un lien toujours valable et toujours solide entre deux époques différentes. Pour d'autres, la confrontation de deux mythes de nature différente a soulevé certaines questions auxquelles ils n'avaient pas pensé jusqu'à présent. En ce qui me concerne, le *Mahabharata* a été un prétexte pour parler d'un mythe régional, géographiquement isolé, qui a nourri mon imagination depuis l'enfance. Je me suis amusé à m'attaquer à une très grande épopée pour m'expliquer un petit mythe. Pour faire valoir une petite légende locale, j'ai interrogé un grand mythe. Le résultat a dépassé l'attente. Il a créé un Frankenstein.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ANOUILH, Jean (1953), *Médée*, Paris, La Table ronde.

BARTHES, Roland ([1966] 1994), *Critique et vérité*, dans *Œuvres complètes*, t. 2 (1966-1973), Paris, Seuil.

BRUNEL, Pierre (1992), *Mythocritique*, Paris, Presses universitaires de France.

CIXOUS, Hélène (1984), *La prise de l'école de Madhubaï*, Paris, Avant-scène. (Coll. « Théâtre ».)

ÉLIADE, Mircea (1955), *Histoire des littératures*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

ÉLIADE, Mircea (1963), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées/NRF ».)

MADAVANE, K., *Souvenirs de Pondichéry*, texte inédit.

MADAVANE, K. (1998), *La malédiction des étoiles ou le Mahabharata des femmes*, Pondichéry, Samhita Publications.

PRATIQUES DE LANGUE ET D'ÉCRITURE
DES ÉCRIVAINS AFRICAINS D'EXPRESSION
FRANÇAISE VIVANT EN ALLEMAGNE
L'EXEMPLE DE SÉNOUVO AGBOTA ZINSOU

*János Riesz, Sélom Komlan Gbanou,
Sénouvo Agbota Zinsou*

Université de Bayreuth

NOTE PRÉLIMINAIRE

Le texte qui suit est le résultat d'un travail collectif des trois auteurs qui se sont constitués en groupe de recherche pour étudier la situation des écrivains africains vivant en Allemagne et établir un répertoire analytique de leurs œuvres. Notre contribution est composée de cinq parties par lesquelles nous essayons d'aborder notre sujet à partir de l'exemple de l'auteur et dramaturge togolais Sénouvo Agbota Zinsou : (1) un bref aperçu biobibliographique de la vie et des œuvres dramatiques « allemandes » de Zinsou (János Riesz) ; (2) un texte de Sélom Komlan Gbanou : « Panorama de l'écriture dramatique de Zinsou », où l'auteur essaie de résumer quelques aspects de sa thèse soutenue à l'Université de Brême en 1999 et intitulée « Textes et contextes dans le théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou : les paradigmes d'une dramaturgie au confluent des genres » (Gbanou, 2001) ; (3) un texte de Zinsou qui date du

mois de décembre 1996 : « Le français et moi », dans lequel il raconte non seulement comment il est venu au français, mais où il reconstitue également tout le contexte plurilingue de son enfance et ses premières imaginations théâtrales¹ ; (4) le texte d'une interview de juin 2000 ans laquelle Zinsou répond à cinq questions de Riesz sur la façon dont son rapport avec la langue française a évolué depuis son arrivée en Allemagne ; (5) une présentation de la dernière pièce de Zinsou : « La septième reine/Die siebte Königin », jouée pour la première fois le 12 juillet 2000 par l'Atelier Théâtre de Bayreuth. L'analyse de la pièce tiendra particulièrement compte des problèmes de l'adaptation de la langue et du plurilinguisme des 24 chants de la pièce (Riesz et Zinsou).

APERÇU BIOBIBLIOGRAPHIQUE SUR SÉNOUVO AGBOTA ZINSOU (RIESZ)

Sénouvo Agbota Zinsou est né le 6 juin 1946 à Lomé, capitale du Togo. Après avoir fait des études de littérature et de sciences du théâtre, il obtient une licence à l'Université du Bénin de Lomé en 1972, une maîtrise à la Sorbonne Nouvelle (Paris III) en 1974, et soutient une thèse de doctorat sur « Le théâtre et la Bible en Afrique de l'Ouest » à l'Université de Bordeaux III en 1989².

Depuis ses années de lycée, Zinsou s'est passionné pour le théâtre et a été l'instigateur et l'animateur de nombreuses activités théâtrales. Tout à la fois auteur/écrivain, musicien/compositeur, metteur en scène/acteur, chanteur/danseur, il apprend le métier du théâtre dans toutes ses composantes. En 1971-1972, il dirige la Troupe théâtrale de l'Université du Bénin à Lomé ; de 1978 à 1993, il est directeur de la Troupe nationale togolaise (théâtre, ballet, musique) ; de 1988 à 1990, il est président de l'Association togolaise des gens de lettres.

1. Ce texte a été enregistré et transcrit pour la revue *Diagonales* où il n'a pas été publié par la suite.

2. Une version remaniée de cette thèse sera publiée dans la série des *Bayreuther Frankophonie Studien* en 2002.

Depuis 1972, bon nombre de ses pièces se font remarquer sur le plan international et remportent des prix et des distinctions. C'est ainsi que la pièce *On joue la comédie* obtient le Grand Prix du Concours théâtral interafricain en 1972 et est jouée dans plusieurs capitales africaines, entre autres à Lagos au Festival des Arts négro-africains en 1977, avant de connaître de nombreuses autres représentations en Afrique (Tunisie, Côte-d'Ivoire, Bénin, Burkina Faso, Zaïre) et en France (Maison des Cultures du monde à Rennes en 1979). *La tortue qui chante*, qu'il met en scène en collaboration avec Guy Lenoir, obtiendra le prix hors concours du Festival des Francophonies à Limoges en 1987 et sera jouée pendant une tournée en France, en Belgique et en Allemagne. En outre, la pièce a été représentée, de même que *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, au Festival Ubu à New York en 1988.

Dans les années 1980, Zinsou est considéré comme l'écrivain « national » du Togo. Ses pièces ne semblent pas donner trop de soucis au régime dictatorial d'Eyadéma, surtout quand en 1987, à l'occasion du vingtième anniversaire du régime, il porte à la scène *Le soldat de la paix*, pièce avec laquelle, aux yeux de ses critiques, Zinsou s'est compromis comme héraut du régime. Seule une lecture attentive permet de découvrir, sous une surface apparente d'acquiescement et derrière les masques des contes « traditionnels » et des personnages bibliques, les potentialités d'une critique du pouvoir en place.

Quand au début des années 1990 – à la suite de l'implosion de l'Union soviétique et à l'écroulement des régimes communistes d'Europe de l'Est, symbolisé par la chute du Mur de Berlin – se sont constitués, dans plusieurs pays ouest-africains, des mouvements de renouveau démocratique contre les régimes dictatoriaux, Zinsou se fait remarquer comme un des porte-parole de ce mouvement au Togo. La Conférence nationale souveraine, où le régime et ses méfaits sont mis au pilori et où l'on discute pour la première fois librement de la situation actuelle et de l'avenir du pays, devient, pour l'homme de théâtre Zinsou, la scène et le tribunal d'accusation de la dictature d'Eyadéma. Au moment où celui-ci reprend les rênes du pouvoir et commence à sévir contre ses

« ennemis », Zinsou doit alors craindre pour sa vie et cherche refuge d'abord dans le Bénin voisin d'où il gagne l'Allemagne comme demandeur d'asile politique, statut qui lui sera accordé après quelques mois d'attente³.

Comme lieu de son exil, Zinsou choisit la ville de Bayreuth, où il trouve, dans le cadre du Centre d'études africaines de l'Université, une ambiance propice à la mise en œuvre de ses projets et où il peut continuer son travail d'auteur et de dramaturge, établir des contacts avec d'autres institutions et se créer ainsi un réseau qui lui permet de rester actif et d'évoluer comme auteur et artiste. Non seulement la situation d'exil n'a pas fait tarir la veine créatrice de Zinsou, mais on peut même dire qu'il a connu, ces dernières années, une véritable « explosion » de créativité : reprise et réécriture de bon nombre de ses pièces antérieures, écriture d'une dizaine de nouvelles pièces, de trois romans, de quelques contes et nouvelles, etc.

La dernière pièce que Zinsou ait jouée en Afrique (Togo, Bénin) est la cantata *Le déluge* en 1993 ; c'est aussi la première pièce qu'il porte à la scène en Allemagne dans plusieurs villes de la Haute-Franconie durant l'été 1994 sous le titre *Die Zeit wird kommen*. Viennent ensuite :

Et si Lumumba..., lecture scénique, juillet 1994 ;

Le dépouillement des fesses/Die Zählung der Hintern, octobre 1995 ;

Die singende Schildkröte (adaptation allemande de *La tortue qui chante*), à l'été 1995 ;

Yévi im Land der Monster. Ein Märchenstück, à l'été 1996 ;

Der Prinz von Wouya oder Aus der Traum, octobre 1996 ;

Dina und Sichem. Eine Passion, pièce burlesque, 1996 ;

Coco und Pommette, théâtre pour enfants, 1998 ;

3. Zinsou décrit ses expériences de demandeur d'asile dans le roman (actuellement en version manuscrite) *Le médicament* ; voir l'interview qui suit.

Ninive, la petite fille poisson, d'après un conte d'Ebrahim Hussein ; en langue française au mois de mars 1999 ; en langue allemande, sous le titre *Das Fischmädchen*, au mois de novembre 1999 ;

La septième reine/Die siebte Königin, farce musicale et dansante, à l'été 2000⁴.

PANORAMA DE L'ÉCRITURE DRAMATIQUE DE ZINSOU (GBANOU)

Fils d'un compositeur chanteur (au sens traditionnel du terme), Zinsou a pu très tôt se familiariser avec le rythme-chant comme expression de la pensée et des sentiments humains. La tradition du chant, essence de la cantata – théâtre religieux synchrétique transmis par les missionnaires allemands en poste à Keta dans l'actuel Ghana –, sera exploitée par Zinsou dans ses premières créations dramatiques sous l'égide de l'Église protestante qui y voit un outil de conquête des âmes. De plus, son enfance s'est passée dans un quartier populaire de Lomé (Anagokomé), sorte de creuset culturel favorisé par le brassage entre les communautés Nago venues du Nigeria, Ewe-anlo du Ghana, Fon du Dahomey, etc. Ce privilège lui a permis de suivre de près toutes les manifestations culturelles qu'accueillait Lomé, les plus grands lieux de représentations étant situés dans ce quartier. Il s'agissait du Centre communautaire d'Adjangbakome, de la rue Alsace-Lorraine, et de la Paroisse de l'Église catholique. C'est en ces lieux que les premières troupes de cantata et plus tard de concert-party venues du Ghana se sont produites, de même que l'Albela (Albera) inspirée des traditions du Moyen-Orient et qui est la forme islamisée de la cantata.

Fasciné par la cantata, Zinsou s'y essaie en 1970 dans des saynètes dont les motifs sont empruntés à l'Ancien Testament. Il s'agit notamment de la prédiction de la naissance du Christ. Mais c'est en 1985 qu'il compose sa première véritable cantata intitulée *Le*

4. Pour un inventaire plus complet, voir la bibliographie figurant à la fin de cet article.

Jardin d'Éden à l'intention des Jeunes Chrétiens de la Paroisse du temple du Calvaire. L'œuvre retrace le début de la création de l'univers tel que l'enseigne la Bible.

Entre 1970 et 1985, l'activité créatrice de Zinsou est plutôt investie par le concert-party, théâtre populaire proche du vaudeville ou de la commedia dell'arte, en vogue au Togo avec des troupes comme le New Star de Kokouvito, le Happyness Concert Band, le Willkommen Concert Band qui sillonnent alors le pays. Le concert-party est un théâtre bouffon qui ne s'accommode pas de textes écrits et appris au préalable. Il repose sur la performance et sur l'art de l'improvisation de l'acteur. Zinsou doit à cette forme de spectacle sa volonté de produire un théâtre qui donne l'illusion de l'improvisé, le jeu scénique tendant toujours à s'autonomiser, à prendre ses distances de l'écriture. La première expérimentation de ce théâtre, qui semble se réduire à un canevas que chaque acteur sur scène s'emploie à actualiser avec la complicité d'un public constamment sollicité, est la pièce *On joue la comédie* écrite en 1972 et publiée trois ans plus tard. La pièce utilise tous les artifices du concert-party : le nombre illimité d'acteurs, la participation du public, l'infiltration du public par des acteurs qui jouent le rôle de public et surtout le travestissement, qui ajoute au comique du jeu théâtral. Si Zinsou s'est beaucoup inspiré du théâtre populaire, c'est en raison de la possibilité qu'a cet art de tourner en dérision toutes les situations ainsi que les différentes composantes sociales sous couvert du ludique, ce qui en atténue la gravité. Aussi a-t-il pu aborder les problèmes de l'abus de pouvoir, de la corruption, de la condition humaine en général (dans *On joue la comédie*, *Akakpovi reviendra*, *Akakpossa*, *La tortue qui chante*, et ainsi de suite). L'apparat du concert-party rapproche le théâtre de Zinsou du théâtre de la spontanéité expérimenté par Jacob Moreno ([1947] 1984). Les personnages, généralement réduits à leur statut social, inscrivent leurs jeux dans une forme de théâtre de caractères où les types sociaux sont donnés à voir.

Sur le plan des ressources de l'écriture, Zinsou associe à la pseudo-spontanéité du concert-party et au théâtre de participation, découvert au cours de sa formation universitaire à travers les

œuvres de Pirandello et de Brecht, l'artifice de la répartie emprunté à la tradition du *hake*, forme de théâtre populaire éwé qui oppose deux adversaires se livrant à un véritable pugilat verbal sous les acclamations du public (Zinsou, 1975 : 15-16). Le langage théâtral est fait de paraboles, d'allusions, surtout en ce qui a trait aux noms de certains personnages qui fonctionnent comme une écriture par suggestion, permettant au dramaturge de contourner la censure et de dire l'indicible : dans *La tortue qui chante* par exemple, Podogan renvoie à la réalité de l'insatiabilité, fondement de tout abus de pouvoir. La langue est faite de proverbes, de maximes, de traductions littérales, dont le rôle est de créer un raccourci dans la pensée.

L'espace politique au Togo semble avoir imposé à Zinsou l'esthétique d'une écriture utilisant la comédie et le rire pour dénoncer le malaise social sous forme de fables ou de contes ; d'où la prédominance du bestiaire pour feindre la réalité humaine : pensons à *La tortue qui chante* suivi de *Les aventures de Yévi au pays des monstres* et *La femme du blanchisseur* (1987), au *Chien royal* (1985), au *Prince de Wouya* (1996).

Le souci de contourner la réalité pour mieux la suggérer a conduit inévitablement Zinsou à configurer son théâtre sur le modèle du conte : en effet, dans le milieu mina dont il est issu, le conte de la création orale est une parole du peuple qui se construit avec les matériaux à la fois de l'histoire et de l'actualité et avec la puissance du verbe. Ce modèle permet l'expérimentation de toutes les richesses de l'oralité telles que le chant qui prolonge l'action en extériorisant les sentiments du personnage, les mimiques et la danse comme relais de la parole, la modulation de la voix. Comme les veillées de conte, le théâtre de Zinsou convoque une voix narrative omnisciente qui prend en charge tout le récit. Elle introduit les autres personnages, explique et annonce les différentes péripéties. Dans le théâtre de Zinsou, on la retrouve tantôt dans le Présentateur (*On joue la comédie*), le Fou (*La tortue qui chante*), le Conteur (*Les aventures de Yévi au pays des monstres*). La figure du conteur au sens premier du terme est la conscience du récit. C'est par elle que le public vit le théâtre ; sa mémoire est le lieu où prend forme et se développe tout le spectacle. Tout se passe comme si c'était le

conteur qui embarquait le public dans un monde féerique créé par ses rêves. *Le Prince de Wouya* résume bien cette idée par la formule : « Rêver et faire rêver ».

Aujourd'hui, dans l'angoisse de l'exil, le théâtre de Zinsou se démarque de plus en plus du concert-party au profit de la cantata, plus profonde et plus ontologique parce qu'elle traite de la condition humaine avec élévation tant sur le plan de la forme que du fond. À la différence de ses premières expériences, le dramaturge ne compose plus des cantata entièrement chantées mais des textes qui ménagent une grande place au chant. L'écriture elle-même se fait plus poétique et cherche à occulter le rire pour faire émerger un lyrisme plus poignant, expression de l'angoisse existentielle de l'homme écartelé entre les rêves et la réalité (*Le prince de Wouya, Et si Lumumba...*, *La passion selon Dina et Sichem*, etc.)

Cependant, ce qui est le plus frappant dans ce théâtre de l'exil de Zinsou, c'est le travail de réécriture auquel il soumet ses anciennes créations. Certaines pièces sont comme des paradigmes de l'ébauche dans lesquelles le dramaturge puise la matière de ses nouvelles créations. C'est l'exemple d'*Akakpossa*, qui est une réactualisation de la pièce de 1969 intitulée *Les bureaucrates*. *Le chien royal*, joué à Lomé en 1985, a donné par la suite *Chien de prince, chien de roi* (joué à l'Institut français de Brême en 1995) et plus tard, en 1996, *Le prince de Wouya*, cette fois avec un développement plus poussé de tous les sous-entendus suscités par la dictature et subrepticement amorcés dans les versions précédentes.

La réécriture se présente aussi comme la conversion d'un genre à un autre, notamment de la nouvelle au théâtre, à la manière de Pirandello. En 1978, Zinsou écrit une nouvelle « L'ami-de-celui-qui-vient-après-le-directeur », primée au concours de la meilleure nouvelle de langue française organisé par Radio France internationale (RFI). En restructurant le raconté de la nouvelle en dialogues répartis entre plusieurs personnages, Zinsou aboutit à la pièce *Akakpossa* (1980). Désormais, ce recours à la nouvelle comme lieu générateur du théâtre se multiplie chez le dramaturge comme en témoigne toute la série de *Yévi* où chaque nouvelle est

doublée de sa version de scène et vice versa ; la pièce *Akakpovi reviendra* (1986), dont l'esquisse est contenue dans le court récit intitulé *L'enterrement du mouton* (1984), est une peinture de l'orgueil humain. Souvent, l'identité entre les deux genres n'est que d'ordre thématique. Elle l'est aussi au niveau de la syntaxe mais, dans le passage de la nouvelle au théâtre, il arrive que des blocs textuels restent inchangés.

Le théâtre de Zinsou emprunte à tous les genres. L'écriture, quant à elle, oscille entre les indices de l'oralité et les exigences du théâtre moderne. Cela justifie sans doute le rejet d'une cantata entièrement chantée au profit d'un théâtre dans lequel la parole n'est pas toujours dialogue au sens d'échanges conversationnels avec des mots, mais échange d'émotions par des chansons. La parole, qu'elle soit ou non chantée, est une action parlée. Le théâtre de Zinsou est en somme un mélange de chants et de paroles, de rires et d'interrogations, de différents niveaux de langue et une métamorphose des genres dans une atmosphère à faible coloration religieuse. Il s'agit d'une forme de tragédie burlesque dont *La passion selon Dina et Sichem* (1998) semble le couronnement.

LE FRANÇAIS ET MOI (ZINSOU)

Je crois qu'en même temps que la langue, ou peut-être même avant elle, sont entrés dans mon univers d'enfant un certain nombre de langages, faits d'images, d'objets sacrés ou profanes, de gestes quotidiens ou marquants, de rituels d'expressions faciales et corporelles, de couleurs, de sons, de musiques, impressionnants par leur charge émotionnelle. Il est évident que sur ce plan, le français n'est pas le premier moteur qui pourrait me porter aux activités de l'esprit, en particulier à celles de la création artistique et littéraire.

Je pense ici à la plus tragique, à la plus émouvante de ces images : un petit plateau en bois, comme un théâtre sur lequel on fait « revivre » les onze jumeaux défunts de mon arrière-grand-mère. Sur le visage dessiné en noir de ces figurines en bois blanc, une tristesse calme qui exprimait le mystère et la crainte de la mort à laquelle seul, parmi les douze jumeaux de mon arrière-grand-

mère, mon grand-père avait échappé. J'étais toujours frappé par le ton à la fois chargé de tendresse poétique et de dignité sublime sur lequel mon arrière-grand-mère parlait à ces figurines lorsqu'elle les réveillait le matin, les changeait de vêtements, leur donnait à manger, les lavait de temps en temps et les couchait le soir. Je croyais réellement à la vie de ces statuettes, peut-être plus que les adultes, car je pensais que, la nuit, elles attendaient l'heure où tout le monde dort pour prendre corps, souffle et mouvement, se promener dans la maison, bavarder entre elles, sortir, revenir, exactement comme nous, et avant que le jour ne les surprenne, elles redevenaient statuettes et se couchaient sur le plateau de bois. Pour moi, la véritable vie de ces figurines se déroulait à l'abri de nos regards et de notre connaissance. Je souhaitais pénétrer le secret de cette vie, en même temps que j'avais peur de les rencontrer dans leurs activités. J'eus alors l'idée de fabriquer moi-même des figurines en argile pour les faire vivre dans des histoires que j'inventais. Mais je fus puni quand les adultes me surprirent avec ces figurines et mes œuvres furent détruites, car il n'est pas permis à n'importe qui, surtout pas à un enfant, de fabriquer des statuettes. J'en fis alors d'autres que je cachais à tous, constituant ainsi un univers secret où je me réfugiais solitaire pour me raconter les histoires de mes personnages et assister à leur vie.

Évidemment, mes personnages parlaient mina comme moi, ce dialecte de l'éwé en usage surtout à Lomé et dans la région d'Aneho, tandis que mon arrière-grand-mère parlait le yoruba avec ses figurines. L'influence de la langue et de la culture yoruba était d'ailleurs très présente, non seulement dans notre maison où nous communiquions cependant en mina, mais aussi dans tout notre quartier appelé Anagokomé, où s'était installée une colonie yoruba venue en partie directement du Nigeria, en partie après avoir transité par Ouidah, Agoné ou encore Atakpamé. Mon arrière-grand-mère parlait le mina avec nous, mais avec un fort accent yoruba et en y mêlant des mots fon, et quand elle chantait ou insultait, c'était presque toujours en yoruba. Nous n'y comprenions pas grand-chose, mais c'était l'intonation et la musicalité qui nous émerveillaient ou nous amusaient.

Cette présence yoruba était également marquée par des coutumes, des fêtes, des chansons et des danses dont la plus impressionnante est sans doute celle des masques sacrés Egoun qui faisaient à la fois la crainte et la joie des enfants, puisque d'un côté il ne fallait pas que le pan du déguisement des danseurs masqués considérés comme des revenants nous touche et que d'autre part ces derniers semblaient eux-mêmes prendre plaisir à nous poursuivre, à nous faire courir devant eux.

Si mon arrière-grand-mère représentait la culture yoruba, venue de l'Est, c'est de l'Ouest, du pays anlo, des Ewe du Ghana que venait ma grand-mère. Comme tout le monde, elle parlait mina à la maison, mais c'est dans un anlo truculent et malicieux qu'elle citait des proverbes le plus souvent par raillerie et ironie dans des circonstances précises, en anlo qu'elle chantait, en anlo qu'elle s'exprimait quand les gens de sa région ou d'autres Ewe lui rendaient visite ou conversaient avec elle.

Mon père, quant à lui, parlait le pla, langue d'une petite ethnie à cheval sur le Togo et le Dahomey, quand il recevait la visite des gens de son village. Mais il ne nous a jamais parlé dans cette langue, à nous ses enfants. C'est donc sur un autre plan, celui du langage théâtral, qu'il m'a beaucoup apporté. Il dirigeait alors un groupe de ce genre qu'on appelle d'une manière générique cantata et qui à l'origine était un théâtre d'inspiration religieuse, biblique, mêlant texte parlé, chansons, musique et danse. Les prières de mon père n'étaient pas à thèmes bibliques, mais des saynètes à tendance moralisatrice et parfois même de simples prétextes à des chansons dialoguées comme dans une opérette et à des danses. Les répétitions se faisaient chez nous et j'y assistais puisque mon père, à cette époque-là, ne voulait pas me donner de rôle dans ses pièces. Mais le plus grand avantage que je tirais de cette situation, c'était quand, dans la journée, mon père n'était pas là et que je pouvais, tout seul, jouer les tam-tams du groupe, rangés dans un coin de la maison.

J'ai donc vécu ma tendre enfance dans cette atmosphère familiale qui, bien que dominée par l'usage du mina comme langue de tous, admettait la présence d'autres langues de la côte ouest-africaine parlées du Nigeria au Ghana et qui quotidiennement

pratiquait l'interpénétration des cultures. À cela, il faut ajouter les contes que les grands-parents et les parents nous racontaient et qu'à notre tour, entre enfants du quartier, nous nous réunissions pour répéter, ces séances de contes étant de véritables forums interculturels dans la mesure où les enfants rassemblés appartenaient à différentes ethnies. Si tous contaient en mina, il nous arrivait néanmoins d'entendre, au cours d'un récit, des chansons en anlo, en yoruba, en fon, en kotokoli, etc., dont le conteur nous traduisait ensuite le contenu en mina. Il faut y ajouter aussi les sons venus de la rue, du voisinage, la criée des vendeuses, la psalmodie de la leçon coranique et le muezzin de la mosquée toute proche – la plupart des yorubas étant musulmans –, les chants et musiques des groupes en fête ou des manifestants anticolonialistes... Il faut y ajouter enfin l'éwé standard du catéchisme, des prières que nous récitons et des cantiques que nous chantions puisque nous étions catholiques dans la famille, hormis mon arrière-grand-mère musulmane. Tout ce foisonnement de langues et de cultures marquera profondément mon esprit d'enfant et il est évident que la rencontre avec la langue et la culture françaises, loin de l'effacer, viendra l'enrichir et, souvent dans mes œuvres, lui servir de véhicule, car je suis resté toujours très proche des cultures de mon enfance.

Tout ce qui vient d'être dit explique peut-être pourquoi le français de mon père qui était commis d'administration et qui parlait cette langue de temps en temps à la maison, ou la mêlait au mina, pourquoi ce français ne m'avait jamais impressionné vraiment quand j'étais enfant. Mon père avait même essayé de nous l'imposer, quand nous avons commencé l'école, mais sans succès. Cela durait un ou deux jours. Quand nous nous adressions à notre père ou quand nous parlions entre nous en sa présence, nous étions obligés de parler français. Mais nous retournions bien vite à notre mina qui nous était si naturel, jusqu'au jour où à nouveau notre père nous grondait : « Ne vous ai-je pas dit qu'il fallait parler français... ». Notre père croyait que le meilleur moyen de nous faire faire de rapides progrès scolaires était de nous habituer à parler le français. Mais « chassez le naturel, il revient au galop », dit-on.

Le genre de français qui vraiment fit un effet sur moi pour la première fois était bien différent de celui que voulait imposer mon père. J'avais alors cinq ans et je n'étais pas encore scolarisé. Mon frère aîné, qui allait déjà à l'école, apprenait à la maison une leçon de récitation. Je crois qu'il devait s'agir d'une fable de La Fontaine, qu'il répétait pour la mémoriser, avec une certaine intonation et surtout des gestes qui m'avaient vivement impressionné. Je n'y comprenais rien, bien entendu, mais la musicalité des sons et la vie qui se dégageait des gestes ne pouvaient pas me laisser indifférent et je passais de longs moments à écouter et à regarder mon frère, émerveillé. Plus tard, lorsque j'irai moi-même à l'école, c'est dans cette matière que je me révélerai le plus fort. Comprenant alors la chose, mon père y prenait un certain plaisir, organisait souvent à la maison des concours de récitation dont je sortais presque toujours vainqueur et, quand il recevait des amis, pour les épater, il m'appelait pour étaler mes talents devant eux et en tirait bien sûr une certaine fierté.

Je pense que si je n'avais pas très tôt aimé ce français poétique et théâtral de La Fontaine, et plus tard celui de Molière, Lamartine, etc., je n'aurais eu aucune envie d'adopter la langue de Vaugelas comme langue de création.

Lorsque beaucoup de gens s'étonnent de ce qu'un auteur africain puisse exprimer sa personnalité profonde, ses émotions, ses sentiments dans une langue qui au départ n'est pas sa langue maternelle, j'essaie de comprendre cet étonnement et d'y répondre pour ce qui me concerne (je n'ai aucune prétention à généraliser mon cas). En mina, on dit « lorsque quelque chose vous tient à cœur, c'est dans votre langue que vous l'exprimez ». Mais ma langue à moi, je veux dire la langue de ma sensibilité, n'est pas que le mina, j'ai déjà eu à le montrer : elle est surtout la somme des expériences qui sont conservées dans ma mémoire, des langages qui m'ont impressionné dès mon enfance et qui s'extériorisent, jaillissent parfois sans que j'aie besoin de forcer quoi que ce soit, comme d'un univers de mes profondeurs. Sur ce plan, je me retrouve parfaitement chez moi aussi bien à travers le monde des statuettes de mon arrière-grand-mère ou des masques Egoun qu'à

travers l'univers poétique de La Fontaine ou des contes africains... Le reste n'est qu'une affaire de véhicule par lequel cet univers est transporté et transmis aux autres au besoin. Lorsque j'étais petit et n'avais pas encore appris à penser et à concevoir les choses en français, il est évident que ce véhicule était le mina. Mais comment suis-je passé du mina au français ?

J'avais dix-sept ans et je parlais toujours le mina en famille et dans la plupart des situations de communication sociale. Mais en classe, je n'étais pas seulement obligé de m'exprimer en français ; j'étudiais aussi les auteurs français, je les aimais et j'excelsais dans la matière qu'on appelait la « composition française ». Je réfléchissais déjà plus en français qu'en mina. Je tombai amoureux d'une camarade et voulus, sur le modèle des auteurs étudiés en classe, écrire des poèmes à ma « Dulcinée ». C'est là que tout a commencé, je crois. Pour écrire mes poèmes, avais-je vraiment le choix entre le mina, dont je ne connaissais aucun modèle de texte écrit, encore moins de poème, et le français ? Non. Bien sûr que je connaissais et lisais assez couramment des textes éwé, mais cette littérature était surtout religieuse et j'avoue que la plume était plus facile à manier quand il s'agissait d'écrire en français que lorsque je devais écrire en éwé. La loi du moindre effort et aussi une certaine spontanéité acquise depuis quelques années me poussa tout naturellement vers la langue de Molière... Je crois que si le problème de modèle ne s'était pas posé, j'aurais peut-être écrit en mina ou en éwé. Par la suite, l'habitude s'installera comme une seconde nature : il me suffit de prendre la plume pour que le français vienne, même lorsque j'écris à ma mère complètement illettrée et avec qui je ne parle que le mina, sachant qu'elle n'aura pas de peine à trouver un lecteur-traducteur.

Rien de plus normal donc, lorsque j'ai voulu écrire des pièces de théâtre, que de les écrire en français, même si j'étais tout à fait conscient que ce français n'est pas et ne doit pas être celui parlé dans les rues de Paris ou dans un village de la Charente, que ce français doit simplement véhiculer les expériences vécues par ma personnalité marquée de cette diversité de cultures et de langages qui sont surtout ceux de mon univers d'origine.

Écrivant surtout des pièces de théâtre, je conçois avant tout le texte comme une partie certes importante, mais non exclusive, du spectacle, qui doit intégrer également jeu, chants, musique, danses, sons... En Afrique, travaillant avec une troupe africaine, je n'écrivais généralement que le texte de la pièce. Mais depuis que je vis et travaille en Allemagne, je suis en train de faire une nouvelle expérience : j'écris toujours deux textes, le premier, la pièce en français, et le second, comportant les chansons généralement en langues africaines (éwé, mina le plus souvent), mais aussi des cris, des onomatopées, des harmonies imitatives ou autres réactions sonores qu'auraient émis naturellement et spontanément des acteurs africains à certains endroits précis du texte parlé.

Mes observations concernent les deux types de textes.

Le premier est traduit du français en allemand. Il est évident que, même dans la version française, certaines expressions, certains termes sont en langues africaines, non pas pour faire « couleur locale », mais simplement parce que leurs équivalents en français seraient lourds ou ne pourraient pas les rendre totalement. Je me suis toujours dit qu'il faut les garder tels, pour d'éventuels spectateurs ou lecteurs qui seraient intéressés par leur sens, la pièce n'étant parfois que le commencement d'un dialogue entre des hommes de différentes cultures. Ainsi, dans ma pièce *La tortue qui chante*, les noms de plusieurs personnages sont des symboles que comprend tout de suite un spectateur ou un lecteur ewephone ; or, grâce à la mise en scène, au jeu de l'acteur, au costume ou au déguisement, le spectateur non ewephone trouve également le sens de ces noms.

Parfois même le contexte vient au secours de cette explication. Par exemple, toujours dans *La tortue qui chante*, le nom du personnage de Podogan signifie « gros ventre ». Dans la mise en scène, l'acteur jouant ce rôle se fait un ventre artificiel et, dans le prologue, le Fou présentant les personnages de la pièce explique au sujet de Podogan : « Eh ! N'allez surtout pas le prendre pour un fonctionnaire bien nourri, bien magouilleur, prêt à tout faire pour parvenir au sommet de la hiérarchie sociale ». Il n'est donc pas difficile au spectateur de n'importe quelle culture de comprendre que

le « gros ventre » de Podogan symbolise l'avidité d'une certaine classe sociale qui existe dans tous les pays. Dans une autre pièce, *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, personne n'a pris Yévi pour une araignée, alors qu'en fait ce terme désigne l'insecte. En Allemagne, où j'ai monté la pièce avec une troupe d'enfants pour des enfants, spectateurs et acteurs se sont accordés pour reconnaître que ce personnage qui a plus d'un tour dans son sac et qui se joue de tout le monde, confondant roi, monstres ou simples villageois, est en quelque sorte le Till l'Espiègle des contes ouest-africains.

Ainsi donc, dans le texte français tout comme dans sa version allemande, certains mots et expressions propres aux cultures africaines ne gagnent rien à être traduits. Au contraire, ils marquent plus les spectateurs et les lecteurs par leurs formes originales et témoignent non seulement des cultures africaines, mais aussi de l'universalité de certains thèmes et motifs de l'expression artistique.

J'en viens au second type de texte, celui des chansons et des éléments sonores. La raison pour laquelle je ne traduis pas ce type de texte est claire. Ce n'est pas que le contenu en soit totalement intraduisible, puisque dans le programme distribué dans la salle nous donnons l'explication et parfois aussi un petit commentaire, décrivant les circonstances dans lesquelles ces chansons sont exécutées, ces cris émis... Tout est surtout affaire de rythme, non seulement parce que ces chansons et ces cris ont leur propre rythme dans leur version originale qui ne peut être rendu dans une autre langue, mais encore parce qu'ils constituent le rythme de toute la pièce, intervenant à des moments précis comme éléments intégrés dans la dramaturgie, dans la progression dramatique. Mais alors se pose la question de savoir si mes pièces peuvent être jouées sans que je sois là pour donner des indications sur les chants, les cris... J'ai assisté une fois à une représentation de *La tortue qui chante* à New York, dans le cadre du Festival Ubu, dans une version anglaise par une troupe américaine. C'était très bien, mais tout à fait différent de la mise en scène que j'en avais faite moi-même et différent de toutes celles que j'en ferais. J'ai compris aussi que si je voulais imiter cette mise en scène-là, je ferais certainement moins

bien que les Américains. Il n'empêche que le spectacle m'a plu, il n'empêche aussi que la même *Tortue qui chante* montée par moi-même à Bayreuth avec des acteurs allemands a plu au public. Je crois à ceci : par-delà les langues, par-delà les différences culturelles, il existe un langage artistique et la meilleure manière de se faire comprendre par ce langage est de le parler de façon originale, avec sa propre personnalité. C'est aussi la raison pour laquelle *La tortue qui chante*, dans ma mise en scène jouée par des acteurs allemands, est différente de celle jouée par des acteurs togolais, même si le texte, les chansons et les cris demeurent sensiblement les mêmes. Les acteurs allemands viennent avec leur culture, leurs techniques de jeu, leurs habitudes..., en un mot, avec leur personnalité que je ne cherche pas à modifier, mais à « marier » en quelque sorte avec la mienne. Évidemment, comme dans tout mariage, cela ne se fait pas sans malentendus, sans frictions. Parfois les acteurs me disent : « Ça, personne ne le comprendrait ici ». À ce genre de réflexion, j'ai deux types de réponse. Soit je leur demande de m'indiquer ce que les gens comprendront, soit je leur dis simplement : « nous sommes en interculturalité ». L'important pour moi, c'est que non seulement les acteurs, mais aussi les décorateurs, les costumiers, etc., comprennent l'idée et pas forcément le sens, puisque c'est à eux de la traduire sur scène, chacun avec sa personnalité. L'année dernière par exemple, nous montions une de mes pièces, *Yévi et le dépouillement des fesses*, dans laquelle Yévi mène une révolution contre un régime corrompu à la tête duquel se trouve un roi tyrannique. L'acteur qui jouait le roi m'a demandé au début s'il devait se peindre le visage en noir. Je lui ai alors répondu qu'il pouvait le peindre dans la couleur de son choix : en noir, en rouge ou encore plus blanc qu'il ne l'est déjà. Il n'est pas difficile de comprendre où je voulais en venir.

L'on ne doit jamais perdre de vue la fonction principale de la langue qui est la communication entre les hommes, le dialogue et le rapprochement entre humains. Sur ce plan, je considère comme un avantage de pouvoir écrire en français, langue de grande communication, plutôt qu'en mina, d'autant plus qu'à partir de mon adolescence déjà j'avais pris l'habitude de penser en français.

La langue devient simplement l'un des éléments du langage artistique et doit le servir. À une époque donnée de ma vie, je m'étais posé la question de savoir pourquoi je n'écrirais pas plutôt en mina ou dans une autre langue africaine. Objectivement analysée, cette question n'était pas motivée par des raisons techniques mais plutôt par une certaine idée du nationalisme. Tout en reconnaissant que les auteurs africains qui écrivent dans des langues africaines contribuent au rayonnement des cultures africaines, je crois très humblement que ceux qui, comme moi, écrivent en français, ou en anglais, en portugais, etc., atteignent le même objectif si, à travers leurs œuvres, leur personnalité africaine est présente. Les exemples et les preuves ne manquent pas d'auteurs qui se sont servis des langues européennes sans être asservis par elles.

INTERVIEW AVEC ZINSOU RECUEILLIE PAR RIESZ

Q : Votre rapport avec la langue ne s'est-il pas modifié depuis que vous vivez en Allemagne ?

R : Il me faut peut-être un peu plus de temps et de recul pour formuler des jugements justes et valables sur ce sujet. Je n'ai pas encore toute l'expérience qu'il faut pour connaître tous les aspects de la question. Je me hasarde donc à réfléchir à voix haute. Lorsque j'étais au Togo, j'avais deux langues principales à partir desquelles je travaillais, le français et l'éwé-mina. Bien entendu, d'autres langues africaines ont marqué mon enfance, comme le yoruba, langue de mon quartier natal de Lomé, Angokomé (la majorité des habitants de ce quartier sont des Anagos ou Nagos, nom par lequel les Yorubas désignent ceux des leurs qui ont définitivement émigré ou qui, esclaves affranchis, sont revenus du Brésil), langue que parlait mon arrière-grand-mère presque exclusivement avec mon grand-père dans notre maison ; comme le pla, variante de l'éwé-mina que parlait mon père avec ses frères de village ; comme l'anlo, cet éwé dialectal de l'ex-Togo britannique d'où ma grand-mère est originaire. Mais, bon, les deux langues dans lesquelles j'ai appris à m'exprimer, à réfléchir, à rêver, c'étaient le mina d'abord, le français ensuite. Cependant, je pouvais utiliser aussi des mots,

des expressions très courantes en yoruba, en pla ou en anlo quotidiens : le plus souvent, c'était pour plaisanter, pour « faire du bruit », comme on dit. Si la version originale des pièces-contes que j'écrirai plus tard en français est en mina, il est évident que, toujours dans la veine de la plaisanterie, du bruit, c'est-à-dire de l'humour qui doit les animer, j'utilise parfois en toute conscience, parfois sans m'en rendre compte, des expressions calquées sur des formes originales yoruba, pla ou anlo. Je veux dire par là que, forcément, on retrouve dans mes textes les influences des langues qui ont marqué mon enfance. Je peux même ajouter à ces langues le kotokoli, langue parlée à Sokodé, où j'ai fait mes études secondaires. Un exemple concret : le proverbe cité à la fin des *Aventures de Yévi au pays des monstres* en guise de moralité m'est inspiré par un proverbe tambouriné kotokoli : « Ne fais pas du bien à l'imbécile, il ne te le reconnaîtra pas. » J'ai écrit ce proverbe en français, je l'entends en kotokoli, langue que je ne pratique pourtant pas très couramment. Qu'en est-il alors de l'allemand, que je parle déjà, presque quotidiennement, nécessité de communication oblige ? J'ai déjà dit qu'il faut peut-être attendre un peu pour mesurer toute l'influence de cette langue sur ma personne et sur mes œuvres. Peut-être des critiques objectifs peuvent-ils déjà le faire beaucoup mieux que moi. Mais je peux déjà dire qu'en famille, avec ma femme et mes enfants, nous n'usons que de mots allemands pour désigner certaines réalités quotidiennes... En ce qui concerne mes œuvres, la plus caractéristique est mon roman, encore au stade du manuscrit, *Le médicament* : puisque je devais y faire vivre ceux qu'on appelle ici des *Asylanten*, c'est-à-dire les gens vivant la même expérience que moi, eh bien ! forcément, je parle dans ce roman le langage que parlent ces gens, mélangeant des expressions et des mots allemands à leur langue habituelle. J'ai par exemple écrit que les asylants n'emploient souvent que des mots allemands pour dire police (*Polizei*), gare (*Bahnhof*), mairie (*Rathaus*), office du travail (*Arbeitsamt*), etc. Mieux, un de mes personnages s'appelle Dorothée « Alles klar », parce qu'elle ne peut formuler aucune phrase, quelle que soit la langue qu'elle parle, sans utiliser cette expression, alors que, selon les protagonistes, ses

connaissances de l'allemand sont limitées. Or, Dorothée « Alles klar » existe dans la réalité. L'écrivain, qui n'a que la langue ou les langues pour rendre compte de la réalité, verra forcément son univers modifié par toutes les langues qui ont marqué des périodes de sa vie, d'une façon plus ou moins profonde. Pour revenir un peu au français et au mina, je peux dire que mes rapports avec cette dernière langue ont été modifiés à partir de cette période de ma vie scolaire où nous apprenions des textes français par cœur (ce sont les fameuses récitations, le plus souvent des fables de La Fontaine), où nous chantions en français... Que ces rapports ont évolué à partir du moment où nous apprenions à réfléchir en français dans les cours de littérature, à travers ce qu'on appelait la rédaction, puis la dissertation... De sorte qu'à partir d'un certain âge – que je ne puis fixer exactement –, lorsque je me surprends en train de monologuer, c'est en français. J'aurais pu répondre brièvement à la question en disant que j'attends le jour où je me surprendrai en train de monologuer en allemand. Mais en attendant, les influences de l'allemand sur ma manière de parler et d'écrire ne sont pas inexistantes.

Q : Si vous adaptez une pièce antérieure en allemand, quelles sont les modifications que vous y apportez ?

R : En réalité, puisque je continue d'écrire en français, les modifications en fonction de l'allemand viennent après la traduction ou pendant le travail de traduction, quand le traducteur me demande comment rendre telle ou telle expression pour que le public allemand puisse la comprendre. Je pense que vous avez été vous-même confronté à ce problème quand vous avez traduit des œuvres africaines, dont les miennes. Il y a beaucoup d'aspects à cette question : certains mots français, bien qu'étant compris en général en France, ne sont utilisés que pour désigner des réalités africaines. Il faut connaître ces réalités pour bien les traduire. Je prends un exemple : le mot *pagne* (écrit *Pagne* en allemand), utilisé dans une de mes pièces. L'actrice qui doit dire la réplique qui contient le mot me demande d'abord ce que c'est. Explication donnée, elle me demande s'il ne vaut pas mieux remplacer ce mot par *Tuch*. J'hésite, puis je dis qu'en français, bien qu'on ait le choix

entre *tissu*, *étouffe* et *pagne*, on préfère ce dernier mot quand il s'agit des pièces de tissu imprimé et spécialement conçu et fabriqué pour l'Afrique (surtout pour la femme africaine). *Tuch* serait donc plus générique que *pagne*. Mais ce n'est pas fini. Est-ce qu'il faut (au théâtre) prononcer en allemand *Pagnee* ou comme en français *pagn'* (élision du e muet) ? Question sans réponse, jusqu'à présent. Il y a aussi tout l'aspect jeu, musicalité, rythme... sur les mots, les phrases, les sons..., ce que moi-même je réalise dans un premier temps en passant des langues africaines au français, surtout lorsqu'il s'agit de chansons, de proverbes etc., et que la version allemande doit s'efforcer de rendre. Je prends ici l'exemple d'une chanson de *Ninive*, composée en français sur un rythme africain :

*Une gueule d'étranger
Sans papier !
Qui ne sait même pas nager
Sans papier
Ooo, c'est bizarre, l'escargot...*

La traduction donne :

*Dieses Getier stammt nicht von hier
Illegal !
Kann nicht mal schwimmen, so wie wir
Illegal !
Welch ein Schreck ! nicht normal, dieser Schneck !*

On voit donc que pour les nécessités du rythme et de la rime *Une gueule d'étranger* devient *Dieses Getier stammt nicht von hier* (cet animal, ou cette race d'animaux, ne vient pas d'ici). L'expression *sans papier*, sous la plume de Beeke Dummer, est rendue par *illegal*. Il est certainement difficile de faire mieux, à la fois pour chanter ces phrases et pour rester proche de leur sens original. Mais, à supposer qu'on joue *Ninive* en France ou dans les pays africains francophones, je crois que *sans papier* est historiquement plus fort que *illégal*. Seulement, il fallait choisir et le sens doit parfois se plier devant plus fort que soi en matière artistique, à

savoir la musicalité, l'image... Bien sûr que *Ninive* est une pièce de ma période allemande, mais il me semble que le problème reste le même.

Vous avez vous-même traduit *Les aventures de Yévi au pays des monstres*. Je reviens sur ce proverbe tambouré kotokoli qui conclut la pièce : « Ne fais pas du bien à l'imbécile, il ne te le reconnaîtra pas. » Vous l'avez traduit par : « Einem Dummkopf braucht man nichts Gutes tun : er würde es doch nicht merken. » Je ne sais par quel hasard, mais *imbécile* sonne dans ma tête comme *Dummkopf*, et comme un son de tam-tam.

Q : Le fait de jouer en allemand, avec des acteurs allemands, a-t-il des répercussions sur la version en langue française ?

R : Il découle de tout ce que je viens de dire que la version allemande est toujours une nouvelle œuvre, même si elle demeure la même que la version originale en langue française. Ce n'est pas un paradoxe extraordinaire. En ce qui concerne les acteurs, ils ont besoin de comprendre ce qu'ils interprètent avec leur voix et leur corps, mais aussi avec leur esprit. Je peux dire, en un sens, que j'ai déjà travaillé de la même façon avec des acteurs togolais : lorsqu'un acteur n'arrive pas à rendre un texte, une réplique, dans toutes ses dimensions, toute sa vérité, qu'est-ce que je fais, en tant que metteur en scène ? Je lui demande de dire la même chose dans sa langue maternelle et généralement il y arrive : il rit si la réplique exprime l'ironie ou l'humour, est grave lorsque le moment est dramatique... Les acteurs, qu'ils soient allemands ou togolais, veulent aussi s'assurer qu'ils vont pouvoir communiquer avec le public devant lequel ils jouent, sans quoi leur présence sur cette scène n'est pas justifiée. Ce qui arrive aussi très souvent, lorsque je dirige des acteurs allemands jouant mes pièces et qu'ils ne me semblent pas trouver le ton juste pour exprimer ce que je veux, c'est que je dis leur réplique, à leur place, mais en français. Alors, par-delà la langue, le langage artistique opère. En ce qui me concerne moi-même, en tant qu'acteur, je dois avouer mes difficultés devant un texte allemand. Ce qui m'aide alors, c'est simplement que je connais la version française du texte.

Dans l'autre sens, il m'est arrivé de modifier une version française après avoir joué la version allemande : la dimension du langage artistique s'élargit forcément lorsque le texte passe par plusieurs langues, est joué devant divers publics : j'ai fait cette expérience avec *Le prince de Wouya* (originellement *Le chien royal*). Je dis plus à Bayreuth que ce que j'ai dit à Lomé, certes pour des raisons de sécurité personnelle, mais aussi pour des raisons d'adaptation nécessaire à la compréhension. J'avoue que parfois j'hésite ; certains chants écrits en français, puis traduits en allemand, sont finalement chantés dans une nouvelle version française pour les raisons suivantes : lorsque j'essayais de les chanter en allemand, les acteurs allemands trouvaient que c'était mauvais ; ensuite, ils ne trouvaient pas non plus le ton juste dans la version originale française. Il ne nous restait, dans ce cas, qu'à faire une troisième version. Voilà comment évolue le travail d'un Atelier Théâtre, comme nous appelons notre troupe.

Q : Pouvez-vous imaginer d'écrire un jour en allemand ?

R : Je ne dis jamais « jamais ». Et puis, ce n'est pas que je n'ai jamais écrit une pièce allemande. Je possède vraiment un manuscrit en allemand que je montre à qui le veut, mais la pièce est mauvaise. Je crois que la création artistique est possible dans une langue lorsqu'on sent cette langue en soi, comme instrument de création. Sous ce rapport, je crois que je ne sens même plus le mina, ma langue maternelle, comme instrument de création, alors même que le mina est toujours présent en moi, que je le parle quotidiennement avec ma femme et mes enfants (ce que beaucoup de foyers africains dits « évolués » ne font pas). Le mina est présent dans le français que j'écris (expressions, proverbes, noms des personnages, rythme...), dans les chansons qui les accompagnent (il y en a 24 dans *La septième reine*). Mais je n'écris pas en mina. De même, l'allemand est présent dans mes pièces et dans mon roman *Le médicament*... J'écris même des chansons où l'allemand et le mina se mélangent, comme celle qui introduit *La septième reine* :

Druselawo mi va se loo
Mi va se !
Schön sind alle sieben,
Mi va se !
Doch dem König kann von allen
Mi va se !
Seinen sieben Königinnen
Miva se !
Eine nur so sehr gefallen...

Mi va se ! (« Venez écouter ») est le refrain en mina, alors que les strophes sont en allemand. Et la gestuelle aidant, le public doit pouvoir tout comprendre... Bien sûr, la version originale de cette chanson qu'a traduite Beeke Dummer est en français :

Toutes les reines sont belles,
Mi va se !
Mais le roi préfère l'une d'elles
Mi va se !...

En tant que conteur dans la pièce, je commence à aimer la version allemande que je chante très facilement, je commence aussi à sentir l'allemand comme langue dans laquelle je peux jouer et chanter. Je m'en tiens à cela, jusqu'au jour où je sentirai l'allemand en moi, comme langue d'écriture, ce qui n'est pas encore le cas.

« LA SEPTIÈME REINE » – PLURILINGUISME ET ALTERNANCE DES LANGUES (RIESZ ET ZINSOU)

L'exemple de *La septième reine*, pièce qui a été portée sur scène le 12 juillet 2000 à Bayreuth, nous servira à illustrer les procédés « techniques » et scéniques mis en œuvre pour intégrer et rendre compréhensibles les parties en langues étrangères dans le texte français de la pièce (qui fut présentée en langue allemande). Nous examinerons en particulier l'adaptation des 24 chants exécutés dans la pièce. Ceux-ci sont, dans leur plus grande partie, en mina, langue maternelle de l'auteur et langue véhiculaire au sud du Togo. Ils se trouvent déjà dans la version « originale » française

de la pièce. La question de leur adaptation se pose donc de la même façon pour le texte français et pour la version allemande. La problématique « Écrire en langue étrangère » se pose, dans cette situation, de deux façons : d'un côté, c'est l'auteur africain qui écrit en français, mais qui maintient une forte composante de sa langue maternelle africaine ; ensuite, c'est le metteur en scène et acteur Zinsou, qui porte sur scène sa pièce dans la version allemande (traduite par Beeke Dummer) et qui doit veiller à ce que l'intégration des parties en mina dans le texte français ne se perde pas dans la version allemande. Dans celle-ci, il y aura donc une co-présence de la langue africaine (qui reste intacte dans la version allemande), de la langue française (comme langue de départ, mais aussi comme langue à travers laquelle les éléments africains ont été intégrés dans la pièce) et de la langue allemande, dans laquelle la pièce a été portée sur scène et présentée au public allemand. Dans notre analyse, nous présentons d'abord un résumé de la pièce qui ne tient pas encore compte de la partie musicale et dansante de la « farce » ni du symbolisme hautement complexe du texte qui se révèle, précisément, à travers les chants et les danses, et qui dépend aussi de la participation du public.

Le roi Toholu I^{er} a épousé sept femmes, par mariage de raison, calcul cabalistique et politique (puisque le chiffre mythique 7 lui assure le règne sur la totalité de son royaume). Seulement, voilà : tout roi qu'il est, il n'en est pas moins homme et, irrésistiblement, tombe vraiment amoureux de l'une des sept reines, ce qui normalement lui est interdit pour l'équilibre du royaume. La bien-aimée, c'est Agossi, prénom prédestiné, puisque c'est le nom que l'on donne aux filles nées dans des conditions anormales.

Les six autres reines, même si elles ne sont reines qu'une semaine sur sept et à tour de rôle, tiennent à leur agréable privilège que l'existence d'Agossi va bousculer, le roi n'ayant plus de couronne que pour cette dernière. De rivales se détestant naturellement, les six reines frustrées vont devenir complices, se liguier contre Agossi et lui livrer une guerre sans merci. Kossiwa, la Première Reine, qui a perdu tout de la Première Dame qu'elle était, fixe la barre plus haut que son... charme. Déjà vénérée par ses cinq

complices sous le titre de Maman-Reine, elle fonde le MRR (Mouvement des Reines Révolutionnaires ou Mouvement pour une Révolution Rare), se fait proclamer Reine-Présidente, puis Kossiwa I^{re}, et mène bien tapageusement sa lutte pour le pouvoir.

Il s'agit d'abord pour Kossiwa et son parti d'éliminer Agossi de la course et, ensuite, de conquérir le pouvoir en criant au scandale, à une imposture que le roi aurait, jusque-là, couverte. Pour cela, ils ont recours à un féticheur, le docteur Boko Boynon, expert en manipulation psychologique et en hypnose collective. Boko Boynon prescrit aux reines en révolte d'exécuter à longueur de journée un chant magique qui amènera Agossi à douter de sa féminité. Ce chant s'amplifie comme tout chant entendu dans le voisinage, dans la rue, au marché... à tel point qu'Agossi chancelle, est troublée, et découvre un matin sous la douche qu'un serpent a pris la place de son trésor. Que faire ? Pour la première fois depuis son mariage, elle refuse ses faveurs au roi Toholu. Mais elle contre-attaque, convaincue que son envoûtement est le fait de ses six rivales. Elle va voir le même docteur Boko Bonyon, qui lui prescrit presque le même remède qu'à la bande de Kossiwa : une chanson qui fera son effet dans sept jours. Agossi promet donc au roi que dans sept jours elle lui découvrira à nouveau ses charmes. Les jours passent et l'affolement s'installe de plus en plus dans le camp des six reines : chacune se retrouve encombrée du serpent qui, de surcroît, grandit. Tout le pays est maintenant plongé dans la confusion la plus totale, on ne sait plus vraiment à quel sexe appartiennent les très honorables reines. La rue réclame la vérité et fait pression sur ceux qu'on appelle le Conseil de Réputés Ivrognes, donc des députés qui au Royaume des Contes détiennent un pouvoir que ne possède plus aucun parlement au monde. Ce pouvoir s'exerce surtout sur la personne du roi, par l'intermédiaire d'une clé dite « du royaume de l'éternité ». Les Réputés Ivrognes sont trois : de gauche, du centre et de droite. S'il est prouvé que les reines ne sont pas des femmes, et donc que le roi Toholu a été jusqu'ici complice de leur imposture, les trois ivrognes, qui disposent du don de déceler la vérité dans le vin – vérité aussi vieille que le monde –, remettront au roi la clé du royaume de l'éternité. Ce

dernier devra alors disparaître pour toujours dans une chambre spécialement prévue à cet effet à l'intérieur du palais. Car, si on est roi pour la vie, on ne peut le demeurer après avoir commis une imposture, une infamie ou après avoir prêté main-forte à des comportements de ce genre.

Kossiwa, la plus politicienne des reines, jouant tout à la fois de subtilité féminine et de finesse politique, fait une dernière tentative pour convaincre le roi de dissoudre le parlement qui, à son avis, a trop de pouvoir, tentative qui échoue. Pendant ce temps, la rue continue de manifester, faisant pression sur les députés Réputés Ivrognes, qui finalement décident de soumettre toutes les reines, en public, à l'épreuve de la féminité. Jusqu'au jour fixé, le suspense demeure total pour les principaux protagonistes : pour les reines qui risquent de connaître déshonneur, disgrâce et châtiment, pour le roi qui pourrait perdre le trône et la vie. Quel est le rôle du conteur dans cette histoire ? Naturellement, il raconte. Mais il fait plus : il représente les spectateurs et, avec eux, s'amuse de toutes les passions déchaînées.

Ce résumé a permis de constater que les chants sont, en quelque sorte, au centre de l'action. Les deux partis opposés – la reine Agossi et les six autres reines sous la conduite de Kossiwa – s'articulent et agissent à travers un chant par lequel elles cherchent à se faire des alliés, à convaincre le peuple et en même temps à affaiblir la position du camp opposé. Ces chants – prescrits par le docteur-féticheur-magicien Boko Boynon – sont censés avoir une force magique. Les 24 chants de la pièce en sont l'ossature même, ils expriment les sentiments et les passions des personnages, font avancer l'action, expliquent et commentent les motivations secrètes des protagonistes, tiennent en haleine le public et lui laissent en même temps la possibilité de prendre ses distances vis-à-vis du jeu des acteurs. Les chants marquent le rythme de la pièce et lui donnent son atmosphère typique.

L'auteur, afin de permettre aux spectateurs de comprendre les chants (pour la plupart en langue mina), se sert de deux procédés : d'un côté, il explique, dans le programme distribué à l'entrée de la salle, la « Signification des principaux chants exécutés dans la

pièce » et, de l'autre, il donne, dans le texte de la pièce même, des éléments – soit dans le dialogue, soit dans les consignes scéniques. Dans ce qui suit, nous fournirons, après un bref résumé de chacun des huit « tableaux » de la pièce, les « indications » de l'auteur en ce qui a trait aux chants, puis nous essaierons d'expliquer, à partir de quelques exemples, comment l'auteur *dans* la pièce contribue à une bonne compréhension des chants.

Prologue

Par le chant d'introduction, le Conteur expose l'action : un conflit sentimental, mais aussi de pouvoir, entre d'une part Agossi, l'épouse préférée du roi Toholu, naturellement soutenue par ce dernier, et d'autre part Kossiwa, la première épouse frustrée de ses droits, qui dirige la bande des six autres épouses.

- (1) *Mi va se* – Venez écouter. Le Conteur introduit l'histoire par ce chant.

Tableau I

Les six reines délaissées expriment leurs frustrations et jurent de se venger d'Agossi. Le Conteur s'en moque gentiment.

- (2) *Ga gblem-gblem* – Chant onomatopéique des femmes se rendant au bord du fleuve pour laver le linge.
- (3) *Toholu ni wa kpo gbe nu mi* – Que le roi Toholu vienne constater notre souffrance. Chant des six reines pour rythmer leurs mouvements tandis qu'elles lavent le linge.
- (4) *Ma zo bele bele ne ma po agogo do dji !* – Je marcherai d'un pas alerte et je taperai sur mes fesses pour rythmer ma démarche. Chant de provocation et de fausse salutation exécuté par Agossi à l'égard de ses co-épouses.
- (5) *Do wo doe be woa dji ne yea* – As-tu spécialement commandé que notre mari soit créé pour toi seule ? Réponse des six reines au chant de provocation d'Agossi.
- (6) *Nusu mu nyi amede to, Tosasac le nyi nusuawoe* – L'homme n'est la propriété personnelle d'aucune femme.

Les hommes sont comme des cours d'eau. Chant ironique exécuté par le Conteur à l'égard des six reines jalouses.

- (7) *Nusuawoe be miawoe le do adigba* – Ce sont les hommes qui sèment la zizanie. Un pêcheur polygame, au retour de la pêche, ne doit pas gratifier une de ses femmes du plus gros poisson et distribuer des fretins aux autres.

Tableau II

Les six reines délaissées se concertent pour trouver le meilleur moyen de se venger. L'idée qui se dégage finalement de cette concertation est de recourir à un féticheur réputé, le docteur Boko Bonyo, capable de transformer le sexe d'Agossi en vipère.

- (8) *Nye me le srowoa degeo danua ne bi* – Prends ton temps pour bien faire la cuisine. Chant de travail à la cuisine, qui ironise sur le comportement d'une femme jalouse qui s'agite au point de rater sa cuisine.
- (9) *Kologege – avagege* – Le sexe disparaîtra. Formule incantatoire supposée être douée du pouvoir de faire disparaître le sexe de la personne contre qui elle est prononcée.
- (10) *Une vipère* (chanté en français) – La vipère et le fleuve vont forcément se combattre.

Tableau III

Agossi, dans un cauchemar, se voit entourée de six monstres couverts de serpents qui lui prédisent sa répudiation prochaine par le roi. Elle en rit dans un premier temps, mais doit bientôt s'inquiéter : le gri-gri des six reines jalouses, en réalité une simple chanson répétée partout dans le pays et à longueur de journée, la convainc de plus en plus qu'elle était en train de perdre sa féminité. Dans l'angoisse et le doute, elle demande au roi sept jours d'abstinence, jusqu'à ce que tout en elle redevienne normal.

- (11) *Datewoe* – Quel est ce serpent ? Le serpent de la jalousie prédit dans un rêve à Agossi que le roi la répudiera.

- (12) *Goyito nu kè le atame na wo* – Qu’as-tu entre les cuisses, toi qui fais la fière ? C’est le chant magique des six reines qui va faire douter Agossi de ce qu’elle a à la place du sexe.

Tableau IV

Les six reines se réjouissent du succès de leur gri-gri. Le Conteur, avec l’ironie qui le caractérise, prétend leur faire une révélation sensationnelle : les deux prétendus enfants d’Agossi ne sont pas vraiment les siens, puisqu’elle n’est pas une vraie femme. La bande des six, heureuse, veut répandre cette nouvelle dans tout le pays.

- (13) *Ageke nya le adome* – Le secret que tu caches au fond de ton ventre sera bientôt révélé au grand jour. Chant de menace des six reines à Agossi.
- (14) *Ga do sege* – Maintenant, la chaîne de fer est bouclée. Chant exécuté au moment crucial du conte, lorsque l’intrigue est nouée.
- (15) *Nyonulebi no mla woe* – Toutes les femmes chantent tes louanges, tous les hommes chantent tes louanges. Chant exécuté ironiquement par le Conteur à l’égard de Kossiwa pour flatter sa vanité.
- (16) *E wo na podo gladja* – Elle se fabrique un gros ventre. Chant moqueur des six reines qui dénoncent les fausses grossesses d’Agossi.

Tableau V

Le Conteur, journaliste au Royaume des Contes, interroge le roi : que fera-t-il si, au bout des sept jours, Agossi n’est toujours pas en mesure de lui donner pleine et entière satisfaction ? Le roi, très sûr de sa femme bien-aimée, écarte cette éventualité. Il déclare néanmoins que si Agossi se rendait coupable d’une telle trahison, elle mériterait la peine capitale. Pendant ce temps, les six reines constituées en parti politique sous la présidence de Kossiwa tiennent des meetings, organisent des marches

pour inciter le peuple à les rejoindre et à faire pression sur le roi afin qu'Agossi prouve publiquement sa féminité.

- (17) *Tu es notre grand crocodile* (en français) – Parodie de louange chantée par le Conteur au roi.
 (18) *Kossiwa gbaku Agossi woe kpe* – C'est la lutte entre Kossiwa et Agossi. La lionne va attraper sa proie.

Tableau VI

Agossi, à son tour, est allée consulter un féticheur, le même fameux Boko Bonyo, qui lui fait un gri-gri, le même que celui qui a été donné aux six reines. La population se déchaîne et veut connaître la vérité : qui, parmi les épouses du roi, est vraiment femme et qui a jusqu'ici usé d'imposture ? Le Conseil des Sages, parlement du pays, fantaisiste à souhait et aux pouvoirs peu ordinaires, décide de faire toute la transparence, et en public, en ce qui concerne le vrai sexe de chacune des reines. Si l'une d'elles avait, par hasard, usé d'imposture, le roi lui-même serait déclaré coupable de haute trahison pour avoir caché cette vérité jusqu'ici et il devrait recevoir la clé du « royaume d'éternité », c'est-à-dire être condamné au suicide.

- (19) *Ahosu doo nu woe* – Salut à toi, Roi ! Le Conteur évoque la cérémonie de remise au roi de la clé du royaume d'éternité, c'est-à-dire les honneurs qui précèdent sa condamnation au suicide en cas de haute trahison.
 (20) *Ku manu* – Verse-moi à boire. Chant d'ivresse des « Sages ».

Tableau VII

Les six reines du parti de Kossiwa constatent, à la veille du jour du dépouillement décidé par le Conseil des Sages, que le serpent a fait son apparition chez elles aussi. Panique dans leur camp. Croyant encore en son pouvoir de séduction, Kossiwa veut en user pour amener le roi à annuler la décision du Conseil. Peine perdue. Le roi invite

Agossi à passer la nuit précédant l'épreuve publique de féminité en sa compagnie, rien qu'à se regarder l'un l'autre.

- (21) *Azia yom* – L'amour m'appelle, que ferais-je ? Agossi évoque le bonheur bientôt retrouvé dans les bras de son roi chéri, après sept jours d'abstinence.

Tableau VIII

C'est le grand jour. Mais Kossiwa et ses cinq compagnes sont introuvables au Royaume. L'épreuve de féminité commence cependant avec la seule Agossi présente. Celle-ci est reconnue vraie femme et acclamée par toute la population pour sa beauté. Le roi déclare que sa femme préférée et lui-même ont passé la nuit à se regarder comme dans un miroir. La cérémonie est donc terminée, mais, coup de théâtre, Kossiwa et les cinq autres reines se présentent à leur tour et demandent à subir l'épreuve. La foule réclame leurs têtes. Mais le Conteur, dans un souci de justice, insiste pour qu'elles aussi prouvent leur féminité. Ce qui sera fait. Leur serpent a disparu également, comme par enchantement. Le Conteur interprète le phénomène : chacune était avec son amant au moment où le roi était avec Agossi. Le regard de l'homme amoureux rend à la femme sa féminité.

- (22) *Cherchez-moi les reines* (en français) – Le Conteur, ironique, invite la population à rechercher les six reines jalouses disparues.
- (23) *Wo be mia de ama* – On nous a dit de nous montrer nues. Chant exécuté par Agossi au moment de l'épreuve de féminité.
- (24) *Wo be akpese yeye de gba to* – Une nouvelle danse *akpese* vient de paraître. Notre co-épouse n'a pas trouvé assez de pagne pour l'exécuter. Chant final exécuté par les six reines. Elles font une allusion ironique à Agossi qui s'était couverte de plusieurs pagnes avant de se présenter à l'épreuve de féminité.

En plus des explications données dans le programme quant à la signification des 24 chants, il y a, dans la pièce même, de nombreux éléments susceptibles d'amener le spectateur à comprendre les chants en mina : aussi bien dans les consignes scéniques que dans les dialogues des personnages sur scène. Le chant (4) par exemple est introduit ainsi : « (Agossi chante et danse et mime sa démarche de provocation et d'arrogance) ». Après le chant, il est dit : « (Agossi sort. Comme si elles la poursuivaient pour lui répondre les six reines se mettent à chanter et à danser à leur tour. Le Conteur observe la scène, amusé) ». Le chant (6) sera commenté par le Conteur : « Voyez-vous, mes chères reines, les hommes sont des cours d'eau ». Le chant (7) sera illustré par Kossiwa et les autres reines par des gestes et des paroles : « Et toi, conteur, disparais le plus rapidement possible, sinon nous allons t'attraper et... (elle fait le geste de lui tirer le sexe) pour nous venger de tous les hommes qui... (le Conteur s'enfuit) ». Juste après ce chant, le Conteur s'adresse au public : « Vous avez un peu compris ce qu'elles chantent, nos valeureuses reines ? Eh, bien ! Leurs Majestés se plaignent des hommes qui sèment la zizanie. Indirectement, elles veulent dire que Toholu, le Roi-Fleuve, pêcheur dans toutes les eaux, comme presque tous les hommes d'ailleurs, au retour de la pêche, donne le plus gros poisson à Agossi et distribue les fretins, rien que les fretins, à leur misérable Majesté. Conclusion : désormais, ce sont les femmes qui vont semer la zizanie. (Il sort). »

L'exemple montre aussi une certaine « division de travail » entre le jeu corporel, lié à la langue africaine (danses, chants, gestes, mimiques), et le niveau de l'intrigue et de l'idéologie, qui s'exprime avant tout à travers les mots du Conteur. Cela est particulièrement clair dans l'exemple du chant (18) où Kossiwa exhorte les autres reines : « Allons-y, mes enfants ! Et chantez-moi quelque chose ! » *Kossiwa gbaku Agossi woe kpe*, chant qui accompagne et rythme la lutte entre Agossi et Kossiwa et qui sera non seulement « traduit » par le Conteur mais aussi commenté en raison de son importance dans l'intrigue de la pièce :

Eh, bien ! Maintenant, la Reine Présidente Kossiwa se prend pour une lionne, qui, dans la forêt sauvage, vient avec assurance se jeter sur sa proie. La lionne est, en effet, l'emblème du nouveau parti, tel que je l'ai vu sur les pancartes brandies lors des manifestations du MRR. Ah ! Je soupçonnais déjà des ambitions politiques chez Kossiwa. Mais là, nous venons tous d'avoir la preuve que ce n'est pas seulement une vengeance contre sa rivale qu'elle poursuit. Alors, il me vient un titre en tête pour le prochain article que j'enverrai au journal du Royaume : « Jusqu'où peut aller la Reine Kossiwa ? » ou mieux encore, n'en déplaise aux femmes : « Jusqu'où peut aller la Femme ? », femme avec un grand F. (On entend des bruits de manifestations, derrière la scène.) Ah ! Entendez-vous, ça a commencé !

On serait presque tenté de dire que le spectateur se trouve en face de deux pièces différentes : la farce dansante et musicale qui s'exprime surtout à travers les chants, et la pièce politique où il y va des enjeux du pouvoir, au masculin et au féminin. Mais l'art de l'auteur et dramaturge Zinsou consiste précisément à amalgamer les deux composantes, à transformer la farce musicale et dansante en pièce politique et la pièce politique en farce musicale et dansante. L'alternance des langues et l'effort parallèle de rendre compréhensibles les parties en langues étrangères pourraient être vus en même temps comme brouillage des pistes et explicitation du message politico-idéologique.

ÉLÉMENTS D'UNE BIBLIOGRAPHIE
DES ÉCRITS DE SÉNOUVO AGBOTA ZINSOU

PIÈCES IMPRIMÉES

On joue la comédie, Paris (RFI), 1975 ; Lomé, Haho, 1984.

Le club, Lomé, Haho, 1984.

La tortue qui chante, suivi de *La femme du blanchisseur* et *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, Paris, Hatier, 1987 (« Monde Noir Poche » n° 46.)

L'Africaine de Paris, Lomé, Les Nouvelles éditions du Golfe, 1987.

« Ninive, la petite fille poisson », dans *Französischlehrer Fortbildung, Bayreuther Frankophonie Studien*, vol. 2, Brême, Palabres Éditions, 1999, p. 137-168.

NOUVELLES IMPRIMÉES

« L'ami-de-celui-qui-vient-après-le-directeur », dans *Le Fossoyeur*, Paris, Hatier, 1986, p. 79-104.

« Mon ami », dans *Le requin borgne*, Paris, Hatier, 1987, p. 59-76.

ŒUVRES EN TRADUCTION ANGLAISE

« The Singing Tortoise », trad. anglaise par Townsend Brewster, dans *Ubu Repertory Theater. New Plays from Madagascar, Mauritius, Togo*, New York, Ubu Repertory Theater Publications, 1991, p. 1-50. – Dans le même volume : « Yévi's Adventures in Monsterland », trad. anglaise par Danielle C. Brunon, p. 277-309.

« Yévi, the King and the Scrutinizing of Buttocks », trad. anglaise par Bernard Molloy, dans *Faces of Europe. Authors from Africa and Asia*, Barcelona, TransLit/VIRUS, 1995, p. 141-149.

ŒUVRES EN TRADUCTION ALLEMANDE

« Die singende Schildkröte » (1995), trad. allemande par Bettina Schiller, Brême, Litag Theaterverlag.

- « Yévis Abenteuer im Land der Monster » (1995), trad. allemande par János Riesz, Brême, Litag Theaterverlag.
- « Yévi und die Prinzessin » (1998), trad. allemande par Beeke Dummer, dans *Die Mondfrau. Neue Geschichten aus dem frankophonen Afrika*, Wuppertal, Peter Hammer Verlag, p. 131-152.

INTERVIEWS ET ESSAIS

- « Entretiens avec S.A. Zinsou » (avec Denise de Saivre), dans *Recherche, Pédagogie et Culture*, n° 87, 1982, p. 71-75.
- « S.A. Zinsou, de Lomé à Limoges » (avec Bernard Magnier), dans *Notre Librairie*, n° 102, 1990, p. 61-63.
- « Entretiens avec le dramaturge Zinsou » (avec Sélom Komlan Gbanou), dans *Palabres. Revue Culturelle Africaine*, n° 2, Brême 1997, p. 81-88.
- « Les formes de théâtre populaire au Togo », dans *Théâtre africain – Théâtres africains ?*, Actes du colloque sur le théâtre africain, École Normale Supérieure, Bamako, 14-18 novembre 1988, Paris, Silex, 1990, p. 67-77.
- « Rencontre euro-africaine et langage artistique : l'exemple du théâtre togolais », dans *Togo, Kamerun und Angola im euro-afrikanischen Dialog*, Brême, Bremer Beiträge zur Afro-Romania, n° 1, 1996, p. 134-153.
- « La violence au Togo à travers la presse pendant la transition démocratique », dans János RIESZ et Simon A. AMEGBLEAME (dir.), *Histoire, littérature et société au Togo*, Francfort-sur-le-Main, IKO-Verlag, 1997, p. 245-273.

LITTÉRATURE CRITIQUE SUR ZINSOU

(POUR PLUS DE TITRES VOIR GBANOU 1999)

- CONTEH-MORGAN, John (1994), « S.A. Zinsou : *On Joue la Comédie* », dans *Theater and Drama in Francophone Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 193-201.

L'EXEMPLE DE SÉNOUVO AGBOTA ZINSOU

- GBANOU, Sélom Komlan (1998), « Dramatic Esthetics in the Work of Sénouvo Agbota Zinsou », *Research in African Literatures*, vol. 29, n° 3, p. 34-57.
- GBANOU, Sélom Komlan (1999), « La théâtralité du conte et l'écriture dramatique en Afrique francophone. Le cas de S.A. Zinsou », dans *Französischlehrer Fortbildung, Bayreuther Frankophonie Studien*, vol. 2, Brême, Palabres Éditions, p. 121-136.
- GBANOU, Sélom Komlan (2001), « Textes et contextes dans le théâtre de Sénouvo Agbota Zinsou : les paradigmes d'une dramaturgie au confluent des genres ». Thèse soutenue à l'Université de Brême, 1999, 350 p. – À paraître dans la Série « Frankophone Literaturen außerhalb Europas », Francfort-sur-le-Main, IKO-Verlag.
- MORENO, Jacob ([1947] 1984), *Le théâtre de la spontanéité*, trad. française d'Anne Ancelin Schützenberger, Paris, Épi.
- RICARD, Alain (1974), « Francophonie et théâtre en Afrique de l'Ouest. Situation et perspectives », *Études littéraires*, vol. 7, n° 3, p. 453-458.
- RICARD, Alain (1982), « Réflexion sur le théâtre à Lomé. La dramaturgie du concert-party », *Recherche, pédagogie et culture*, n° 57, p. 63-70.
- RICARD, Alain (1986), « Au pays des tortues qui chantent », *Mélanges pour Jacques Schérer*, Paris, Nizet, p. 99-103.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	
ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE	
INTERFÉRENCES DE LANGUES	
ET DE CULTURES DANS LE MONDE FRANCOPHONE	
Robert Dion et Hans-Jürgen Lüsebrink	5

I LES PASSAGES À L'AUTRE LANGUE

PASSAGES DE LANGUES	
Lise Gauvin	23
CHANGEMENT DE LANGUE	
ET POLYPHONIE ROMANESQUE	
LE CAS DE NANCY HUSTON	
Anne-Rosine Delbart	43
« QUAND J'ÉCRIS EN ARABE, JE SENS COMME UN POIDS SUR MA MAIN »	
L'ÉCRITURE D'AMIN MAALOUF	
ENTRE L'ARABE ET LE FRANÇAIS	
Pascale Solon	65
VIOLENCE ET ÉTRANGETÉ	
LA LANGUE LITTÉRAIRE D'AGOTA KRISTOF	
Eva Erdmann	87

DES « FRANCOPHONES INVOLONTAIRES » : PETITE HISTOIRE DU CHOIX DE LA LANGUE D'ÉCRITURE EN BELGIQUE Rainier Grutman	109
--	-----

QUAND LES « PASSEURS DE LANGUE » DEVIENNENT « PASSEURS DE CULTURE » INTÉGRATION DES AUTEURS ÉTRANGERS ORIGINAIRES D'ESPACES NON FRANCOPHONES EN FRANCE Véronique Porra	129
--	-----

II

DES LANGUES EN TRANSPARENCE

LANGUES EN CONTACT ET HÉTÉROGLOSSIE LITTÉRAIRE : L'ÉCRITURE DE LA CRÉOLITÉ Ralph Ludwig et Hector Pouillet	155
--	-----

CRÉOLIE, CRÉOLITÉ, CRÉOLISATION : DES CONCEPTS CULTURELS OU UNE CONCEPTION DE LA DIVERSITÉ CULTURELLE ? Ute Fendler	185
--	-----

CRÉOLE-FRANÇAIS : DU CONTINUUM LINGUISTIQUE À LA FUSION LITTÉRAIRE RÉFLEXIONS SUR LA CRÉOLITÉ Vinesh Y. Hookoomsing	207
--	-----

TRANSCOLONIALISMES : ÉCHOS ET DISSONANCES DE JANE AUSTEN À MARIE-THÉRÈSE HUMBERT ET D'EMILY BRONTË À MARYSE CONDÉ Françoise Lionnet	227
---	-----

TABLE DES MATIÈRES

ÉCRITURE ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE LES MARQUEURS SOCIOCULTURELS DANS <i>LES MATITIS</i> D'HUBERT FREDDY NDONG MBENG Sylvère Mbondobari	245
DIGLOSSIE ET ÉCRITURE HYBRIDE : LE CAS DES ÉCRIVAINS TOGOLAIS DAVID ANANOU ET VICTOR ALADJI Dotsé Yigbe	265
CHOC DES IDIOMES ET DÉCONSTRUCTION TEXTUELLE CHEZ QUELQUES AUTEURS ACADIENS Raoul Boudreau	287
LA TRADUCTION QUI TOURNE MAL : LE TEXTE HYBRIDE Sherry Simon	305

III ALTERNANCE DES LANGUES ET BILINGUISME LITTÉRAIRE

BILINGUISME, INTERTEXTUALITÉ ET RÉCIT IDENTITAIRE : DU LISIBLE DANS LE TEXTE FRANCOPHONE Michel Beniamino	319
MULTILINGUISME, INTERTEXTUALITÉ ET INTERCULTURALITÉ DANS LA LITTÉRATURE MAURICIENNE LES CAS DE MARIE-THÉRÈSE HUMBERT, ANANDA DEVI ET JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO Kumari R. Issur	339

LA BICULTURALITÉ COMME PARADOXE : L'AUTEUR TRADUCTEUR DE LUI-MÊME Manfred Schmeling	357
DE LA MAIN AU MONDE : LES ÉTATS MULTILINGUES DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS ET CANADIEN-FRANÇAIS EN TRADUCTION ANGLAISE Louise Ladouceur	375
PLURILINGUISME ET STRATÉGIES IDENTITAIRES DANS LA LITTÉRATURE AUTOCHTONE D'EXPRESSION FRANÇAISE AU QUÉBEC Hélène Destremes	395
HYBRIDITÉ LINGUISTIQUE ET IDENTITÉ PLURIELLE DANS <i>L'IMMENSE FATIGUE DES PIERRES</i> DE RÉGINE ROBIN Barbara Havercroft	417
MÉLANGE DE LANGUES ET MÉTISSAGE CULTUREL DANS LA LITTÉRATURE BEUR Adelheid Schumann	437
LE PLURILINGUISME DIFFÉRENTIEL EN POÉSIE : <i>LES POÈMES ALLEMANDS</i> DE JEAN COCTEAU David Gullentops	449
CAMUS, ÉCRIVAIN MONOLINGUE ? Jeanne Bem	465

TABLE DES MATIÈRES

IV INTERVENTIONS

MULTILINGUISME LITTÉRAIRE À LA FRONTIÈRE LINGUISTIQUE FRANCO-ALLEMANDE Lutz Götze	485
PENSER DANS LA LANGUE DE LA MÈRE ÉCRIRE DANS LA LANGUE DU PÈRE VIVRE LE MYTHE COMME UN AGENT INTERCULTUREL K. Madavane	505
PRATIQUES DE LANGUE ET D'ÉCRITURE DES ÉCRIVAINS AFRICAINS D'EXPRESSION FRANÇAISE VIVANT EN ALLEMAGNE L'EXEMPLE DE SÉNOUVO AGBOTA ZINSOU János Riesz, Sélom Komlan Gbanou, Sénouvo Agbota Zinsou	525

Révision : France Galarneau
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Caron & Gosselin, communication graphique
Illustration de la couverture : Rober Racine,
« Dessin d'une Page-miroir (1994) »,
encre, bronzine et mine de plomb sur papier, 26 x 18 cm

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.notabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN OCTOBRE 2002
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 4^e trimestre 2002
Bibliothèque nationale du Québec

Lié au remplacement de la langue maternelle par un autre idiome, le transfert linguistique est aussi une réalité dans les arts, au cinéma et spécialement en littérature. De nombreuses « vedettes » de la littérature francophone actuelle ont ainsi pour langue maternelle un autre idiome que le français – chose qui les place légèrement en porte-à-faux par rapport aux institutions comme aux canons littéraires.

Ce sont ces écritures en « français, langue étrangère » qui nous retiennent principalement dans le présent ouvrage. À travers trois volets – les passages de langues, les transparences entre les langues et les écritures de plusieurs idiomes en parallèle –, il s'agit de faire surgir les interférences linguistiques et culturelles qui dynamisent la sphère littéraire francophone.

Entre le sentiment douloureux de n'avoir aucune langue, de se situer dans un inconfortable entre-deux, d'être étranger dans sa langue même, et la conscience heureuse d'appartenir à tous les idiomes, de parler et d'écrire le créole universel d'une Babel réconciliée, il semble bien que toutes les positions et postures soient aujourd'hui possibles.

Avec des textes de : Jeanne Bem, Michel Beniamino, Raoul Boudreau, Anne-Rosine Delbart, Hélène Destrempes, Robert Dion, Eva Erdmann, Ute Fendler, Lise Gauvin, Sélom Komlan Gbanou, Lutz Götze, Rainier Grutman, David Gullentops, Barbara Havercroft, Vinesh Y. Hookoomsing, Kumari R. Issur, Louise Ladouceur, Françoise Lionnet, Ralph Ludwig, Hans-Jürgen Lüsebrink, K. Madavane, Sylvère Mbondobari, Véronique Porra, Hector Poulet, János Riesz, Manfred Schmeling, Adelheid Schumann, Sherry Simon, Pascale Solon, Dotsé Yigbe, Sénouvo Agbota Zinsou.

C o l l e c t i o n
Les Cahiers du CRELiQ

Studien zu den frankophonen
Literaturen außerhalb Europas

ISBN Nota bene 2-89518-103-9
ISBN IK0 3-88939-670-4

