

PLURILINGUISME LITTÉRAIRE EN CONTEXTE FRANCOPHONE: LANGUE DE L'AUTRE ET ÉCRITURE CRÉATIVE

Bourdet J.-F.

Professeur émérite des universités

Le Mans Université

Centre de Recherche en Éducation de Nantes-Le Mans

Chemin de la Censive du Tertre BP 81227 44312 Nantes, France

orcid.org/0000-0002-0487-3891

Jean-Francois.Bourdet@univ-lemans.fr

Mots Clés: *Littérature,
Plurilinguisme, Francophonie.*

Cet article interroge la question de la francophonie littéraire en regard des choix d'écriture effectués par des auteurs dont le français n'est pas la langue maternelle. Choisir une autre langue pour y développer sa création littéraire engage l'écrivain dans une dialectique entre langue et culture maternelles et langue et culture étrangères. L'exigence à laquelle il se confronte est celle d'un double héritage: il faut, en effet, conserver dans la langue d'écriture la trace, l'écho, la présence de la langue maternelle. Cela conduit les écrivains dits «francophones» à développer un style personnel dans lequel l'écart entre les langues joue un rôle fondamental.

A travers l'analyse de séquences narratives, on montre comment cette question est traitée et résolue, de manière différente mais convergente, dans des écrits où la dimension bilingue prend toute sa place.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПЛЮРИЛІНГВІЗМ У ФРАНКОФОННОМУ КОНТЕКСТІ: МОВА ІНШОГО ТА КРЕАТИВНЕ ПИСЬМО

Бурде Ж.-Ф.

доктор наук, почесний професор

ЛеМан Університет

Центр освітніх досліджень Нант-ЛеМан

Chemin de la Censive du Tertre BP 81227 44312 Нант, Франція

orcid.org/0000-0002-0487-3891

Jean-Francois.Bourdet@univ-lemans.fr

Ключові слова: *література,
плюрилінгвізм, франкофонія.*

Стаття присвячена обговоренню питання франкофонної літератури з огляду на вибір особистісного стилю авторами, рідною мовою яких не є французька. Вибір іншої мови для застосування у своїй літературній творчості залучає письменника до діалектики між рідною мовою та культурою, з одного боку, та іноземною мовою і культурою – з іншого. Перед ним постає проблема цієї подвійної спадщини: йому необхідно, власне, зберегти в мові твору слід, відгомін, присутність рідної мови. Це призводить до формування у так званих «франкомовних» письменників специфічного власного стилю, який відбиває розрив між мовами та в якому він відіграє фундаментальну роль.

Завдяки аналізу нарративних секвенцій ми демонструємо, як це питання розглядається та вирішується в різні, але водночас конвергентні способи у творах, яким притаманний подібний двомовний вимір.

INTRODUCTION

Toute écriture littéraire est écriture de l'autre, d'un inconnu en soi et par soi que la création artistique délivre dans une intime et inquiétante étrangeté (au sens de l'«unheimliche» de Freud [8]). Si l'on accepte cette affirmation drastique, on peut s'interroger à la suite de Gilles Deleuze et Félix Guattari [4; 5] sur la «déterritorialisation» littéraire qui conduit l'écrivain créateur à affronter sa langue maternelle, à la trahir pour mieux en exprimer ce qui, jusqu'alors, n'avait encore jamais été exprimé. Telle est la hauteur de l'exigence créative qui conduit l'écrivain à considérer sa langue (au double sens maternel et intime de l'adjectif possessif ici employé) comme étrangère, inconnue, pour s'en délivrer, rompre les clichés et les automatismes afin d'y trouver du nouveau. C'est en ce sens qu'on entendra ici la rupture de territoire évoqué par Deleuze et Guattari et la nécessité pour l'écrivain de forger sa langue propre.

Cette exigence, commune à tous les créateurs, sera redoublée dans le cas d'une écriture effectuée dans une langue non maternelle et ce, dans la mesure où l'écrivain devra non seulement trouver, travailler, développer un style personnel, mais encore l'insérer dans un dialogue entre langue maternelle et langue d'expression. Il en va ainsi des écrivains dits «francophones» ou d'«expression française»; ce qui, à la vérité, ne veut pas dire grand-chose puisque tout écrivain s'exprimant en français, qu'il soit de France ou d'ailleurs, répond à ces qualificatifs.

Nous parlerons donc ici d'écrivains se situant «entre deux langues», ou plus d'ailleurs; de jeux d'écritures placés dans le rapport entre des univers linguistiques et culturels différents. Pour comprendre et interpréter ces situations et les enjeux (littéraires, culturels, individuels) qui les caractérisent, il nous faut d'abord revenir sur le cadre dans lequel ils se développent.

VOUS AVEZ DIT «FRANCOPHONIE»?

L'espace francophone regroupe, on le sait, un certain nombre de pays se revendiquant d'une appartenance à une référence commune, linguistique, culturelle, parfois politique: celle d'un héritage lié à l'histoire, et notamment à l'histoire coloniale qui, à travers les souffrances créées, a aussi laissé derrière elle une langue dont le colonisé a pu se saisir pour en dénoncer les travers.

Mais de quelle francophonie parle-t-on? Encore faut-il s'entendre sur le champ d'application de cette notion. A y bien regarder, il s'agit d'un espace essentiellement pluriel, dans lequel le français, entendu comme langue unique et partagée, est en fait un lieu de rencontres et d'expressions de tensions, tant linguistiques que politiques. Ce pluriel (les francophonies) est donc lourd de sens car s'y engage la reconnaissance de variations significatives: le français du Québec est fort différent d'une variante

médiatique parlée à Paris, et que dire des français d'Afrique, des variantes antillaises, etc. On peut donc caractériser le jeu culturel dans lequel s'engage un écrivain non français, mais d'expression française, par trois variables, outre celles qui dénotent des choix et des circonstances individuelles.

Il s'agit:

- d'une mise en relation de la création artistique avec un contexte historique, colonial pour nombre d'entre eux,

- d'une prise de position en regard des enjeux politiques liés à l'usage du/d'un français comme langue d'expression,

- d'une gestion des tensions linguistiques affectées par un jeu de variations entre lesquelles des choix seront faits.

C'est dans ce cadre et dans une construction complexe mettant en relation ces différentes variables que peut s'interpréter un choix d'écriture, et quant à la langue d'expression (en l'occurrence le français, *un* français et non une langue maternelle), et quant au style propre de l'écrivain qui traduira ce choix de manière formelle.

Si l'on prend l'ensemble de la littérature «française d'Afrique», ou plutôt des «littératures françaises d'Afrique», voire des «littératures africaines d'expression française», on voit que le recours à telle de ces dénominations n'est pas innocent. Chacune d'entre elle véhicule un contenu idéologique que d'aucuns [7; 3], etc. n'ont pas manqué de dénoncer comme néocolonial. Alors peut-être faut-il abandonner toute tentative de classification de ce type et s'attacher aux textes mêmes qui, indéniablement, puisque écrits en français, en tout cas dans un français dont les variations attestées n'empêchent pas l'identification comme tel, appartiennent au champ de ce que l'on peut nommer «littérature d'expression française».

EXEMPLES DE CHOIX D'ÉCRITURE

Nous allons proposer deux exemples, tirés de romans dits «francophones d'Afrique». Il s'agit de deux des écrivains les plus célèbres de ce champ littéraire: Amadou Kourouma (1927–2003) et Amadou Hampaté Ba (1900–1991). Les dates de naissance et de décès les placent justement dans cette histoire coloniale et postcoloniale dont la langue porte la marque.

La première question posée est celle du choix de la langue d'écriture: le français et non le malinké pour Kourouma, le peul et/ou le bambara pour Amadou Hampaté Ba. L'abandon, le non recours à la langue/aux langues maternelles pose question aux écrivains; question qui peut s'exprimer de la manière suivante: comment dans le tissu linguistique du français garder trace de la langue maternelle déniée, comment y porter ses motifs, ses couleurs, ses sonorités, son imaginaire. Comme nous allons le voir, chacun

d'entre eux répond différemment à cette exigence; mais affronte le même problème.

La deuxième question touche à l'héritage, au double héritage, dont l'œuvre porte la marque et le contenu: celui de la langue (étrangère) transmise et celui de la culture (maternelle) d'appartenance. Il s'agit alors de dire dans une langue ce que pourtant elle ne peut contenir et de recontextualiser dans cette langue autre le contexte dans lequel s'origine le récit romanesque.

La troisième question traduit la précédente dans une histoire personnelle, celle du rapport que l'écrivain entretient avec son œuvre. L'ontogenèse rencontre ici la phylogenèse dans la mesure où se revit au niveau individuel et sous une forme fractale ce qui se passe dans l'histoire générale des peuples. La biographie de l'auteur traduit celle de son peuple. Elle met en scène et en œuvre le conflit vécu dans la relation à la langue du colonisateur: langue de l'autre que l'on reprend contre lui, trahison double puisque d'un côté on délaisse sa langue maternelle d'appartenance et de l'autre on recourt à l'autre langue pour lui faire dire l'imprévu que ses locuteurs d'origine tentaient de nier: cette culture «locale» représentée comme «pittoresque» et donc inférieure.

Ce conflit identitaire, vécu de l'intérieur par les auteurs francophones, n'a d'ailleurs pas manqué de les mettre en danger et c'est comme traitres aux valeurs revendiquées par des mouvements politiques ou religieux que plusieurs d'entre eux ont été assassinés (Mouloud Ferraoun pendant la guerre d'Algérie, Tahar Djaout pendant la décennie noire de l'Algérie aux prises avec des mouvements religieux intégristes). L'écrivain peut perdre la vie parce qu'aux yeux de certains il a perdu sa langue...

Enfin, et sans doute surtout, la question du choix de la langue renvoie à la traduction stylistique des enjeux culturels et identitaires qui viennent d'être évoqués. Dans quelle mesure ces choix sont-ils contraints? Il y a d'abord la question de la compréhensibilité du texte par un double lectorat, celui du public français de France et celui qui peut partager avec l'écrivain la situation plurilingue: comment lit-on Amadou Kourama en Côte d'Ivoire, Amadou Hamapté Ba au Mali? Et comment les lit-on en France? La question de la lisibilité des textes se pose avec acuité car chaque lecteur projette dans l'œuvre lue une part de son expérience, un champ d'imaginaire structuré par ses lectures antérieures, ses attentes [11; 10] et sa capacité perceptive.

C'est donc dans ce type de tension (satisfaire et décevoir l'attente, équilibrer connu et inconnu, anticiper sur la réception possible de l'œuvre au sens de Riffaterre [13; 14], d'Eco [6]) que vont se situer les choix d'écriture: construction d'un champ sémantique, structuration rythmique des phrases,

déploiement rhétorique d'une signification possible de l'ensemble textuel.

On peut donc conclure que l'écrivain francophone, comme tout écrivain d'ailleurs, mais de manière plus significative, est conduit à écrire en deux langues à la fois. Si, pour un écrivain s'exprimant dans sa langue maternelle, ce redoublement tient à l'écart créé entre usages communs et style personnel (Barthe [2], parlait en ce sens de «logothètes», de créateurs de langue), pour le non natif de la langue d'expression cet écart s'exprime dans le texte produit par un clivage ressenti et une combinatoire expressive.

C'est la mise en place de ce que l'on peut appeler gestion bilingue d'un dispositif d'écriture et de lecture qui va caractériser ce type de texte, dans lequel l'anticipation sur la réception possible du texte par des lecteurs ignorants de la langue d'origine de l'auteur jouera un rôle primordial. Comment jouer d'un dispositif clivé qui ne clive pas sa lecture; tel est l'enjeu auquel se confronte ce type de littérature.

Et, au fond, ce qui peut advenir au texte est qu'il soulève dans l'imaginaire de ses lecteurs comme l'écho d'une langue maternelle inconnue. Le pari est osé et nous allons voir comment deux des écrivains majeurs de l'Afrique francophone ont tenté de le gagner.

Pour Amadou Kourouma, quoi de plus pertinent que d'examiner la manière dont il met en place l'incipit du roman qui va le rendre célèbre: *Les soleils des indépendances*, roman publié d'abord en 1968 par les Presses de l'université de Montréal, puis aux éditions du Seuil à Paris en 1970. Il n'est pas inintéressant de remarquer que la publication a d'abord eu lieu, non dans une prestigieuse maison d'édition française; mais dans l'espace francophone lui-même; et ce en deux étapes puisque le premier chapitre avait d'abord paru au Québec dans un numéro des *Études françaises* en mai 1968. C'est une fois franchis ces premiers seuils avec succès que le roman accèdera à une reconnaissance plus haute de par la publication par l'un des éditeurs reconnus par le champ académique français, aux éditions du Seuil en 1970. Voici donc le passage concerné:

1. Le molosse et sa déhontée façon de s'asseoir

«Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké: il n'avait pas soutenu un petit rhume.

Comme tout Malinké, quand la vie s'échappa de ses restes, son ombre se releva, grailonna, s'habilla et partit par le long chemin pour le lointain pays malinké natal pour y faire éclater la funeste nouvelle des obsèques. (...)

(*Les soleils des indépendances* p. 9).

Pour un lecteur non locuteur du malinké, le titre du roman apparaît d'abord comme une belle métaphore, particulière en ce qu'elle pose comme plurielles les indépendances évoquées. C'est en un second

temps que le référent historique des indépendances africaines, mettant fin à l'ancien empire colonial français, joue son rôle de structuration temporelle de la diégèse romanesque: celui d'une durée, d'une ère située au sens où le terme malinké l'aurait signifié¹ s'il avait été produit dans cette langue qui est celle de Kourouma comme de ses personnages. Cette signification reste latente pour une première perception, mais ce silence interprétatif n'empêche pas que le lecteur se projette dans un espace temporel structuré par la narration à venir et situé en regard du référent historique (1959, date des indépendances, à 1968, date de publication du texte).

Ce décalage est également perceptible à la lecture du titre du chapitre. Pourquoi ce «molosse» et sa «déhontée façon de s'asseoir»? Il y a là une provocation à l'interrogation réceptive et interprétative: molosse plutôt que chien, antéposition de l'adjectif «déhonté» pour le moins curieuse, d'autant que celui-ci est fort peu attesté: faut-il comprendre que l'animal joue un rôle particulier en culture et imaginaire d'origine et que le positionnement de l'adjectif équivaldrait aux règles syntaxiques d'une langue absente? En tout état de cause le lecteur est alerté sur la nécessité d'y regarder à deux fois avant de passer à la suite.

Plus évidente, parce que partie émergée du dispositif d'écriture, la première attestation revendiquée du malinké est présentée comme telle par le narrateur lui-même et ce, dès la première phrase: «disons-le en malinké: il n'avait pas soutenu un petit rhume.» «Disons-le en malinké», autrement dit: lisons-le en malinké, dans une traduction du malinké donnée en direct par le narrateur. Cette didactisation du récit est bien la mise en œuvre d'une relation énonciative établie avec le lecteur, leçon et commentaire donnés sur le texte lui permettant d'imaginer ce qu'il aurait pu lire s'il avait été locuteur de cette langue absente et pourtant présente comme ressource interprétative, écho d'une disparition, trace d'un manque revendiqué et dépassé. Le «petit rhume», non soutenu, est alors compréhensible.

Dès lors, c'est l'ensemble du texte qui peut être relu à la lumière de ce dispositif de dédoublement. Dès la première phrase: «Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima...», le process évoqué, celui de la mort du personnage, l'est à travers un détour imposé à la langue; non pas: «était mort» comme l'attendrait un lecteur francophone; mais «avait fini» comme on le dirait d'un processus, d'une époque. Comme le montrera la suite du texte, c'est bien de cela dont il s'agit, de la fin d'une ère, dont cette mort initiale n'est que la personnification. Alors, cette expression peut être directement reliée à la métaphore du titre: ce qui a fini, s'est achevé avec l'ère coloniale. Ainsi

l'indice local (un verbe pour un autre) renvoie à une signification globale: le récit d'une perte, d'une absence, la quête vaine du héros à la recherche d'un héritage disparu; précisément ce que racontera le roman: la déchéance de Fama, prince malinké.

La seconde phrase ne fera qu'enfoncer un coin de clivage entre des langues et des expressions mettant le lecteur sur la piste de ce dédoublement: «Comme tout malinké...» qui peut s'entendre comme un appel à la vigilance, au possible dire dans la langue d'origine. Et celle-ci ne manque pas d'apparaître dans son absence même: «quand la vie s'échappa de ses restes, son ombre se releva, grailonna, s'habilla et partit...». Les formulations étranges, inattendues (la vie s'échappa de ses restes, son ombre grailonna), jouent à la fois le rôle d'éléments stylistiques (forme particulière de l'expression) et rhétoriques (figures de la personnification) tout autant que celui d'une négociation énonciative anticipant la réception lectorale (ces bizarreries ne sont pas que des étrangetés, mais des formes cachées, retirées: celles du malinké).

Alors, le retour «par le long chemin pour le lointain pays malinké natal» n'est pas seulement un élément diégétique (une séquence narrative, une annonce du récit), mais tout autant la mise en texte et en œuvre d'un contrat car ce long chemin qu'est-il d'autre que le retour impossible vers la langue d'origine, ce lointain pays malinké natal d'où tout provient, où tout retourne et par lequel rien ne peut passer puisque c'est dans une autre langue qu'il sera raconté.

Il est temps de conclure. Si la place historique du roman d'Amadou Kourouma dans l'histoire de la littérature dite «francophone» est significative, si elle a d'emblée placé son auteur comme l'un des plus importants, c'est sans doute en raison de la manière toute particulière par laquelle il parvient à jouer avec des impératifs contraires, à se jouer d'eux, en faisant place à l'absence, en parvenant à dire ce qu'il ne dit pas (le malinké à travers le français) et à ne pas dire qu'il dit – lecture bilingue d'un texte pourtant apparemment monolingue appelant à le renverser, à le traverser, – à signifier autre chose, au-delà des mots; mais n'est-ce pas là l'enjeu même de toute création littéraire...

On voit qu'à la question posée à tout écrivain non natif de sa langue d'expression: dans quelle langue écrire? Amadou Kourouma répond: dans les deux, mais pas de la même manière, en innervant l'une par l'autre afin, non seulement de leur faire place, mais aussi de mettre en scène leur dialogue dans un jeu d'échos qu'il appartient finalement au lecteur d'éprouver et de faire résonner.

Dès lors, on peut s'interroger sur la dichotomie reçue entre langue de référence (d'origine, maternelle) et langue d'expression (littéraire). Que devient la notion de langue de référence quand le dispositif

¹ En malinké, le terme employé pour «soleil» signifie également: «jour», «ère» ou «durée».

d'écriture et de réception met décidément en question la notion de référence narrative et textuelle. C'est dans un espace créé, entre les langues, que peut se glisser la création littéraire.

Cette solution «intégrée» qui innerve la langue d'expression par la langue source a sans doute été poussée au plus loin par Amadou Kourouma et, à sa suite, de très nombreux écrivains francophones tenteront de gérer l'équilibre à construire entre présence du non connu et lisibilité conservée du texte. Elle peut cependant être jouée d'autre manière comme nous allons le voir avec un texte contemporain de celui de Kourouma.

Il s'agit d'un passage du roman célèbre d'Amadou Hampaté Bâ, *L'étrange destin de Wangrin*, publié chez 10/18 en 1973. La date de publication et l'éditeur sont tout aussi significatifs que pour Amadou Kourouma. On se trouve dans cette même période de post-indépendance amenant un réexamen des idéaux liés au moment de libération de la période coloniale et le roman est publié dans une collection non prestigieuse.

Le sous-titre du roman: «*Les roueries d'un interprète africain*» est évidemment, dans notre perspective, particulièrement pertinent. Inspiré de la vie d'un ami de l'auteur (du moins est-ce ainsi qu'il le présente dans sa préface), le récit va mettre en scène cette position d'interface entre langue et culture dont le héros va, tour à tour, jouer et pâtir. En ce sens, Wangrin est l'alter ego de l'auteur, confronté au clivage et au redoublement des langues.

Le passage retenu se situe juste après l'incipit du roman et décrit la naissance du héros éponyme de la narration.

«Non loin de ces pauvres bêtes une femme se débattait dans les douleurs de l'enfantement. (...)

Elle était assistée d'une matrone édentée et chenue. Celle-ci regardait la future maman se tordre comme une chenille arpeuteuse sans intervenir autrement qu'en chantant doucement la mélodie matrimoniale enseignée par Nyakuruba la déesse de la maternité et que voici:

«Wooy wooy Nyakuruba: a tinti!

den wolo manndi Nyakuruba

den cee den wolo manndi Nyakuruba! A tinti!

Waay waay Nyakuruba I a tinti! den wolo manndi Nyakuruba den muso den wolo

manndi Nyakuruba a tinti!

Eeh Eeh Nyakuruba! a tinti! den wolo manndi Nyakuruba den fia den wolo manndi

Nyakuruba a tinti!

tin bee tinti Nyakuruba a tin tin nta tin tinti Nyakuruba a tintin» (...)

(*L'étrange destin de Wangrin*, pp. 13–14).

Pour le lecteur francophone, l'univers d'origine de la mise en scène narrative (en l'occurrence le Mali) apparaît dans plusieurs indices référentiels (la matrone, la mélodie matrimoniale, l'invocation

d'une déesse de la maternité, la chenille arpeuteuse), présence soutenue par un effet de réel (au sens de Barthe [1]²), celui du nom de la déesse (Nyakuruba). Cet univers, et son imaginaire, sont également mis en scène au travers de choix rhétoriques: la comparaison des mouvements de la parturiente avec les torsions d'une chenille arpeuteuse est tout à fait significative.

Mais, bien évidemment c'est l'apparition brutale de l'autre langue qui dérouté et déplace le lecteur, d'un seul coup, dans cet univers inconnu: «Wooy wooy Nyakuruba: a tinti!..»

Le choix stylistique est donc tout différent de celui qu'avait pratiqué Kourouma; non pas une traduction, un équivalent, un regard de type métalinguistique donnant au lecteur des clés de compréhension, mais une rencontre non préparée, ou faussement préparée. Si la linéarité textuelle (construction cataphorique où les mots antérieurs annoncent ceux qui vont suivre) permet de référer la séquence énoncée dans une autre langue à ce que nous avait indiqué le narrateur: «la mélodie matrimoniale <...> que voici:», elle ne nous permet pas, en revanche, de la comprendre. Une autre langue, en l'occurrence le bambara, l'une des deux langues maternelles de l'auteur avec le peul, vient couper la narration francophone et cette présence est d'autant plus forte, qu'outre la différence de langue, elle coupe aussi le texte en termes discursifs: un chant et non un texte, de l'oral transcrit et non de l'écrit; de même qu'en termes énonciatifs: une prise de parole de l'un des personnages et non la voix de l'auteur/narrateur. Ainsi, la dimension polyphonique du récit est-elle doublement assurée, par la voix narrative comme par la langue d'expression.

Un abîme se creuse entre ce qui pourrait être dit (parole rapportée de la matrone directement en français) et ce qui est dit (voix de celle-ci en bambara). Cette perte de sens, pour le lecteur qui ne parle pas bambara, le conduit d'abord à imaginer ce qui peut être chanté, à se glisser dans la voix de la matrone, à créer lui-même le texte, à moins d'en abandonner la lecture. Et c'est là toute la force du dispositif d'écriture/lecture mis en place par Amadou Hampaté Ba: puissance expressive qui fait endosser au lecteur la charge énonciative du passage, perte de repères qui, paradoxalement, rapproche celui qui l'éprouve de ce qui lui est refusé.

Le clivage est ainsi vécu de l'intérieur, parce qu'il n'est pas dit, annoncé, préparé; mais ressenti. Il est vrai que le sous-titre du roman nous en avait avertis: «*Les roueries d'un interprète*». Cet interprète c'est donc l'auteur lui-même et ce n'est qu'après nous avoir égarés et retrouvés dans cet espace d'entre les langues puisque pour nous ce n'est plus du

² L'effet de réel est obtenu par l'emploi d'un élément dont la fonction est de donner au lecteur l'impression que le texte décrit le monde réel. Ici, c'est le nom propre de la déesse qui, de par sa consonance africaine, joue ce rôle.

français, mais pas encore du bambara, ou du moins notre bambara imaginaire, ce n'est qu'après ce délai que la traduction nous sera proposée³. C'est donc ensuite, au-delà de la lecture, que viendra la possible vérification des hypothèses, véritable outil de travail à portée ethnolinguistique puisqu'il était possible d'inférer une partie du sens possible des mots de la mélodie (par les répétitions qu'elle contient, la distinction entre mots et exclamations, nom propre de la déesse et noms communs du chant).

Pris dans ce dispositif qui nous fait éprouver la langue de l'autre comme de l'intérieur, il nous semble possible d'habiter cette autre langue, certes pour un instant herméneutique, mais un instant décisif pour la suite de l'expérience de lecture. A travers cette rencontre déstabilisante se concrétise et s'éprouve un pacte de lecture, un crédit accordé à une non compréhension partielle dont l'auteur pourra jouer.

On voit combien, là aussi, la dimension didactique d'une œuvre littéraire apparaît nécessaire à sa lecture. Le texte nous dit quelque chose (et de lui et de nous-mêmes) et nous apprend à le lire, à nous lire à travers lui.

Il est temps d'en venir au regard que l'auteur bilingue peut porter sur sa création même. Pour ce faire, rien de mieux, nous semble-t-il, que de recourir à un texte récent d'Alain Mabanckou:

«<...> Le déplacement a contribué à renforcer en moi cette inquiétude qui fonde à mes yeux toute démarche de création : on écrit parce que « quelque chose ne tourne pas rond », parce qu'on voudrait remuer les montagnes ou introduire un éléphant dans le chas d'une aiguille. L'écriture devient alors à la fois un enracinement, un appel dans la nuit et une oreille tendue vers l'horizon» (*Le monde est mon langage*, Grasset, 2016, p. 11).

Le «déplacement» évoqué rassemble plusieurs thèmes: géographique pour une situation d'exil, linguistique par le choix d'une autre langue, identitaire dans la construction d'un regard dédoublé et d'une personnalité clivée comme on le verra bientôt. Mais, comme le dit Alain Mabanckou, ce décalage, cette déterritorialisation, sont aux sources de la création artistique. C'est parce que «quelque chose ne tourne pas rond» que l'écriture va trouver son origine dans une inquiétude, une interrogation du rapport au monde.

La création littéraire, au-delà du récit tenu et des référents sollicités, est animée par cette quête

de l'autre et de soi qui fait du monde un langage, une reconnaissance à travers les éléments de langage d'une langue finalement commune, traduisible, accueillante à l'imaginaire divers des lecteurs rencontrés. L'autre langue, choisie ou acceptée comme nécessaire, tant les variables contextuelles peuvent intervenir dans ce choix, c'est donc aussi la langue de l'autre à qui l'on s'adresse; et, si l'on veut aller jusque-là, la langue de l'autre en soi.

Jusqu'où peut aller le dédoublement expérimenté, le clivage ressenti? Jusqu'à la schizophrénie ou, comme on le dit aujourd'hui, jusqu'à une personnalité bipolaire qui vivrait, sur le plan psychique, le dédoublement linguistique? L'histoire littéraire atteste qu'il est parfois difficile de créer sans mettre en jeu une part de sa personnalité. Un exemple frappant en est fourni par l'écrivain suédois August Strindberg.

Celui-ci a eu recours à l'emploi du français en deux occasions majeures⁴, liées toutes deux à des périodes de crises (séparations amoureuses, divorces⁵). D'abord dans *Le Plaidoyer d'un fou* (écho de la première séparation, 1887), puis dans *Inferno*⁶, récit de la seconde avec le retravail, entre le 3 mai et le 25 juin 1897, du journal tenu entre l'été 1894 et l'automne 1896.

Cette période de crise, traversée notamment à Paris, le mène aux portes de l'internement psychiatrique, qu'il redoute plus que tout; et c'est lors de cette crise, qu'on appellerait aujourd'hui séquence bipolaire (dérive psychotique), qu'il décide de noter en français ses sensations, ses angoisses, son délire, afin de reconstruire un équilibre relatif: «Ce livre est celui du grand désordre et de la cohérence infinie.»

Le choc de la séparation: «Arrivé au Café de la Régence, je m'assis à la table que j'avais occupée auparavant avec ma femme, ma belle geôlière qui guettait jours et nuits mon âme, devinait mes pensées secrètes, surveillait le cours de mes idées, jalousait mes aspirations vers l'inconnu...» (*Inferno*, p. 23) le conduit à des séquences proprement délirantes: «On n'ose pas me tuer, on veut seulement me rendre fou, par des artifices, puis me faire disparaître dans une maison blanche» ou: «La chute est consommée! Je sens la disgrâce des puissances peser sur moi, la main de l'invisible est levée, et les coups tombent drus sur ma tête⁷». Le récit relate le délire paranoïaque qui s'installe: «Et, tirant les rideaux de l'alcôve, j'entends au-dessus de moi mon ennemi qui descend du lit et laisse tomber un objet lourd dans une malle, dont il ferme à clé le couvercle. Par

³ «Wooy wooy o! Nyakuruba, presse fort! L'enfantement est laborieux, Nyakuruba. L'enfantement d'un garçon est laborieux, [Nyakuruba. Presse fort! Waay waay o! Nyakuruba, presse fort! L'enfantement est laborieux, Nyakuruba. L'enfantement d'une fille est laborieux, [Nyakuruba. Presse fort! Eeh Eeh, Nyakuruba Presse fort! L'enfantement est laborieux, Nyakuruba. L'enfantement de deux bébés est laborieux, Presse fort! Presse fort tous les accouchements, Nyakuruba] [presse fort! Presse fort mon travail d'accouchement, [Nyakuruba. [Nyakuruba, presse-le fort]».

⁴ Il est ici question des œuvres littéraires car Strindberg a également rédigé en français différents articles, un essai et des notes diverses.

⁵ Il est vrai que ses relations avec les femmes ont été compliquées; en témoigne son essai: *De l'infériorité de la femme – et comme corollaire: De la justification de sa situation subordonnée selon les données dernières de la science*, 1895.

⁶ *Inferno*, Paris, Gallimard, Coll. L'Imaginaire, Paris, 2001.

⁷ Op. cit. p. 84.

conséquent, il cache quelque chose: peut-être une machine électrique!⁸».

Mais l'écriture tenue dans une langue seconde, autre que le suédois, va lui permettre de traverser l'épreuve et de la surmonter en lui donnant forme et voie d'expression. Le recours au français, valorisé dans une lettre à un ami en cette même année 1897, reprend des arguments reçus dès le dix-huitième siècle: «La clarté du style, vois-tu, c'est cela, la langue française! Je l'utilise comme Swedenborg et les autres maniaient le latin: comme la langue universelle»; universalité et clarté, la seconde justifiant la première.

Mais comment ne pas interpréter cette exigence de clarté et d'expression universelle comme le témoin d'un souci de distanciation, de prise de recul d'avec l'expérience traumatisante dans laquelle est plongé l'écrivain. Contre l'obscurité des angoisses qui l'étreignent, contre la singularité d'une tension menant à la disparition de soi dans l'aliénation spirituelle, l'écriture pose l'altérité contre l'aliénation. C'est alors la fracture bipolaire de la crise que la langue étrangère permet de contenir parce qu'elle l'exprime dans une distance linguistique qui maintient l'existant personnel en lui donnant forme.

CONCLUSION

Le récit de Strindberg met en lumière, jusqu'à la caricature, les enjeux évoqués ici. Changer de langue n'est pas seulement un choix stylistique, mais touche à des impératifs, à des tensions biographiques et existentielles. La contrepartie de l'altérité conquise, voire de l'étrangeté partagée avec le lecteur, est la construction d'un espace d'expression et d'une distance permettant, comme en miroir, de se reconnaître et d'exprimer en soi et hors de soi une part sans doute moins connue de soi-même.

Nous voici donc placés entre les langues, éprouvés à travers elles, transportés par la création littéraire dans une interrogation sur ce que cette intime étrangeté peut signifier. Dans un texte célèbre, Édouard Glissant [9] abordait la diversité linguistique, notamment dans sa dimension littéraire, comme l'expression d'un «Tout-monde»⁹; monde dans lequel l'expérience créole,

⁸ Op. cit. pp. 134–135. Strindberg est convaincu d'être poursuivi par des machines électriques permettant à ses ennemis de prendre le contrôle de ses actes.

⁹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997. «J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la «vision» que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire: que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité».

laboratoire de création linguistique, apparaissait comme expérience princeps et annonciatrice d'une évolution en cours.

Si l'on accepte l'idée d'une interpénétration des langues, d'une création continue dans laquelle l'interrelation plurilingue mène les locuteurs à une exigence de diversité et de recul par rapport au cocon de la langue maternelle et par là à une libération, la littérature d'expression française permet d'en prendre une belle et juste mesure: quand le texte dit ce qu'il ne dit pas (en exprimant ce qu'aurait pu dire la langue maternelle) et ne dit pas ce qu'il dit (puisque, à travers les mots apparents du français, d'autres mots viennent à résonner), alors il parle sans doute de nous-mêmes dans ce questionnement sur soi que la littérature ne cesse de mettre en scène.

BIBLIOGRAPHIE

1. Barthe, R. «L'effet de réel». *Communications 11*. Paris, 1968. Pp. 84–89.
2. Barthe, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Éditions du Seuil. Paris, 1971.
3. Bernabé, J., Chamoiseau, P. et Confiant, R. *Éloge de la créolité*. Gallimard. Paris, 1993.
4. Deleuze, G. et Guattari, F. *L'Anti-Œdipe*. Éditions de Minuit. Paris. 1972.
5. Deleuze, G. et Guattari, F. *Mille plateaux*. Éditions de Minuit. Paris. 1980.
6. Eco, U. *Lector in fabula*, Grasset. Paris, 1979.
7. Fanon, F. *Peaux noires et masques blancs*. Éditions du Seuil. Paris, 1952.
8. Freud, S. Das Unheimliche, *Imago*, 5 (5/6), p. 297–324, 1919, trad. française, «L'inquiétante étrangeté», traduit par Marie Bonaparte et E. Marty, dans S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris, Éditions Gallimard, 1933. Pp. 163–211.
9. Glissant, E. *Poétique IV, Traité du Tout-monde*. Gallimard, 1997.
10. Iser, W. *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Mardaga, Paris, 1985.
11. Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, Paris, 1978.
12. Kourouma, A. «Les funérailles du septième jour». *Études françaises*. Vol. 4, No. 2, (Mai) 1968. Pp. 220–227.
13. Riffaterre, M. *Essais de stylistique structurale*. Flammarion, Paris, 1970.
14. Riffaterre, M. *La production du texte*. Éditions du Seuil. Paris, 1979.