

François Rastier, « Une introduction », dans *Ecrire en langues. Littératures et plurilinguisme*, O. Anokhina et F. Rastier (dir.), Paris, Editions des archives contemporaines, 2015, pp. iii-x.

## Une introduction

François Rastier

CNRS

« Il n'y a plus de langage, il n'y a plus que des langues ».

Jean-Luc Godard, *Adieu au langage*

Les deux tiers des hommes parlent plus d'une langue chaque jour, mais en littérature le multilinguisme apparaît encore comme une curiosité voire une bizarrerie<sup>1</sup>. Il est négligé, oblitéré : par exemple, la banque textuelle Frantext, référence majeure dans les études de langue et littérature françaises, ne transcrit pas les mots, expressions ou passages en langue étrangère contenus dans les œuvres, si bien que même l'accent alsacien du baron Nucingen se trouve expurgé du texte de Balzac.

Depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, les nationalismes européens ont certes privilégié l'idée d'une langue pure, homogène, mis à part quelques phénomènes de calque ou d'emprunt lexical et constitué des littératures nationales, linguistiquement « pures », susceptibles de servir de canon à la construction identitaire. Dans son illustre *Esthétique de la réception*, Hans-Robert Jauss affirmait encore que l'histoire littéraire doit « représenter, à travers l'histoire des produits de sa littérature, l'essence d'une entité nationale en quête d'elle-même »<sup>2</sup>.

La validité de la notion de littérature nationale reste d'autant plus douteuse que les langues de culture sont transnationales. Elles attirent des écrivains de toute nationalité, qui à bon droit rivalisent pour enrichir leur corpus littéraire. Par leur connaissance des langues comme par leurs traductions et autotraductions, les écrivains accèdent en outre à l'espace de la littérature mondiale qu'ils contribuent à étendre. Ces évidences soulignent, par parenthèse, l'étroitesse de la notion de littérature française comme les ambiguïtés de l'étiquette *francophone*.

1. Pour notre usage, nous distinguerons le *plurilinguisme* comme maîtrise de plusieurs langues et le *multilinguisme* comme coexistence de plusieurs langues : un texte peut être multilingue, un auteur plurilingue. On pourrait imaginer une société multilingue où chacun serait rivé à sa langue maternelle ; mais l'on préférera bien entendu une société plurilingue, où chacun maîtriserait peu ou prou plusieurs langues. De fait, potentiellement toute culture est plurilingue – les anthropologues décomptent trois cents cultures alors qu'il reste environ six mille langues.

2. H.-R. Jauss, *Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 23, je souligne. On s'étonne que ce propos n'ait pas attiré l'attention. Peu importe ici que Jauss, engagé volontaire, ait gagné dans la SS le grade de capitaine et commandé des tueurs de la LVF au sein de la division Charlemagne : sa théorie reste hantée par le nationalisme.

Complémentaire, l'on doit questionner la figure du lecteur : l'œuvre multilingue suppose un lecteur des plus cultivés, plus encore que celui des traductions bilingues. Elle peut alors sembler élitiste et justifier la frilosité des éditeurs ordinaires.

Mais cette crainte n'épuise pas la question : par exemple, dans son adaptation au théâtre de *Se questo è un uomo*, Primo Levi faisait parler chacun des personnages dans sa langue, du yiddish au polonais et au russe, mais encore bien d'autres idiomes, pour que les spectateurs imaginent voire éprouvent l'angoisse des détenus de se trouver plongés dans ce qu'il nommait « la mer tempêteuse du non-comprendre ». Il esquisse ainsi une herméneutique de l'incompris.

Quoiqu'il en soit, le multilinguisme affiché met heureusement en péril les modèles de la communication appliqués à l'œuvre littéraire : même complexifiés par la pragmatique des actes indirects, ils restent simplificateurs et leur irénisme ne permet pas de rendre compte de la fonction critique de la littérature. Cette déstabilisation atteint l'image de la création comme celle de l'interprétation et récuse notamment l'esthétique identitaire de la réception : l'œuvre multilingue ne correspond à aucun horizon d'attente tel qu'il serait défini par une communauté nationale. La nation d'une œuvre, c'est son lectorat, la république de ses interprètes.

\*

Les œuvres ouvertement multilingues incitent enfin à une réflexion sur le multilinguisme secret de toute littérature. Alors que La Fontaine passe traditionnellement pour un paragon identitaire de l'Éducation nationale, relisons sa ballade virtuose en cinq strophes qui a pour refrain *Je me plais aux livres d'amour*, parue dans les *Contes et Nouvelles* de 1665 : le narrateur oppose successivement la *Légende dorée* (de Jacques de Voragine [Jacopo da Varazze]), à « messire Honoré » (pour l'auteur de *L'Astrée*), « maître Louis » (le lecteur doit comprendre qu'il s'agit de l'Arioste), mentionne Oriane (héroïne de *l'Amadis des Gaules*), son « petit poupon » (Esplandan), Clitophon (pour les *Aventures de Leucippe et Clitophon* d'Achille Tatios d'Alexandrie), Ariane (héroïne de Desmarets de Saint-Sorlin), Polexandre (héros de Gomberville), Cléopâtre et Cassandre (allusion aux romans de La Calprenède), Cyrus (héros de *Artamène ou le Grand Cyrus*, de Georges et Madeleine de Scudéry), Perceval le Gallois, pour conclure « Cervantès me ravit », sans oublier de mentionner Boccace dans l'envoi. Jacques de Voragine, l'Arioste, Boccace, Achille Tatios, Cervantès : La Fontaine restitue ainsi sur un mode ludique l'espace cosmopolite des classiques, en décelant le corpus à partir duquel il élabore sa ballade et qu'il suppose à bon droit connu de ses lecteurs. Cet espace multilingue est celui de toute langue de culture, à la différence des langues simplement véhiculaires, comme aujourd'hui l'anglais international, dépourvu de corpus et d'histoire.

Même les œuvres monolingues peuvent cacher un multilinguisme qui échappe aux regards superficiels et aux lectures cursives. On peut soutenir que l'allemand de Kafka était travaillé par le tchèque, mais aussi hanté par le yiddish. Le corpus d'élaboration d'une œuvre est le plus souvent multilingue, comme on le voit bien entendu dans les manuscrits d'auteurs polyglottes comme Nabokov, mais aussi dans les dossiers

génétiques d'auteurs franco-français comme Flaubert : les passages en langues étrangères sont réécrits sans que rien n'en paraisse dans la version finale : quand Flaubert décrit au début d'Hérodiade la citadelle de Machaerous sur un pic de basalte « ayant la forme d'un cône », il reprend la traduction manuscrite qu'il a fait de Tristram décrivant « a conical hill ». Une œuvre monolingue en apparence peut parfaitement receler un centon de traductions implicites et refondues.

\*

Par leur variété, les ressources esthétiques qu'offre le multilinguisme sont majeures. L'élaboration d'un appariement nouveau, inouï, entre expression et contenu, permet à un texte de s'imposer comme une œuvre : on ne peut plus le modifier sans en perturber les (dés)équilibres, et il dresse devant son lecteur sa propre légalité objective.

Prenons l'exemple simple de la syllepse multilingue, où un mot peut être lu dans une langue ou dans une autre. C'était banal dans la littérature européenne, jusqu'à une époque récente, les écrivains européens étaient formés aux langues anciennes, et les latinismes abondent chez Paul Valéry comme chez Claude Simon, les hellénismes chez Saint John Perse, etc. Il ne s'agit pas que d'allusions au sens étymologique. Quand dans un poème de guerre Apollinaire décrit la fumée de son cigare « les nœuds de coulevres en se dénouant écrivent aussi le nom émouvant Madeleine, dont chaque lettre se love en belle anglaise », il engage avec un humour presque anglais à lire *love* en deux langues<sup>4</sup>. Ces affleurements peuvent même devenir un procédé de composition ; par exemple, avec une tonalité plus polémique, toute l'œuvre de Khatibi est tissée de la hantise du français par l'arabe. Khatibi ne joue pas le français contre l'arabe ou l'inverse, mais pense leur dualité et leur contradiction. Les « signifiants d'interface », qui semblent appartenir à un signe dans une langue et à un autre dans sa voisine, ne créent pas seulement une équivocité critique, mais ouvrent un dédoublement des intertextes.

À cela s'ajoutent des tonalités et des imaginaires différenciés selon les langues. Le latin fut religieux mais aussi érotique, non seulement parce que ses auteurs païens bravaient l'honnêteté, mais parce qu'à partir de la Renaissance les ouvrages érotiques en langue vulgaire, comme les *Ragionamenti* de l'Arétin, mettaient en latin les passages licencieux, pour les soustraire à l'intelligence des dames. Cette érotisation demeure jusqu'à *Histoire*, de Claude Simon.

On se souvient du mot de Charles Quint : « Je parle espagnol à Dieu, italien aux femmes, français aux hommes et allemand à mon cheval ». L'italien fut la langue des amours, le français celle de la galanterie et de la mondanité, l'allemand celle de la philosophie et de la chimie, comme l'anglais américain reste celui de l'informatique et du business. L'alternance des langues au sein d'une œuvre peut certes mobiliser de tels stéréotypes, mais elle peut encore mieux contester ces images préconçues et faire jouer les langues à contre-emploi, comme chez James Joyce et Emilio Gadda.

4. Avec un certain sens de l'*understatement* : « Et le soldat n'ose point achever le jeu de mots bilingue que ne manque point de susciter cette calligraphie sylvestre et vernale. » (Lettre à Madeleine, du 28 mai 1915).

\*

À la multiplicité des langues répond celles des sources. Les « racines » d'une œuvre qui concrétise la vie intellectuelle de l'écrivain sont les textes dont elle tire sa substance. À ces racines correspond la lignée imaginaire dans laquelle veut s'inscrire le créateur. Dans le recueil *À la recherche des racines*, Primo Levi a ainsi composé une anthologie personnelle des œuvres qui l'ont formé, du livre de Job à Rabelais, d'un manuel de chimie à un article scientifique sur les trous noirs. Il écrit à ce propos : « Tandis que l'écriture à la première personne est, pour moi, du moins dans mes intentions, un travail lucide, conscient et diurne, je me suis aperçu que le choix de nos propres racines participe au contraire d'une œuvre nocturne, viscérale et pour le moins inconsciente »<sup>5</sup>.

Au corpus d'élaboration multilingue répond un corpus d'interprétation qui l'est aussi. Même chez un auteur classique et réservé comme Levi, le poème *Il superstite* commence en effet par une citation évidente et finit par une citation cachée : la première renvoie à *The Rime of the Ancient Mariner*, de Coleridge, v. 582 (« *Since then, at an uncertain hour* ») ; la seconde à *l'Enfer* de Dante, chant XXXIII, v. 141. Bien souvent, dans la lecture littéraire, pour passer d'un mot à un autre, il faut passer par d'autres textes et d'autres langues. Ce trait pourrait même déceler ce qui lui revient en propre.

\*

Le langage est un concept philosophique, unissant une faculté générale de l'humanité à une hypothèse sur les propriétés universelles des langues. La littérature réfléchit le langage au sein des langues et reflète ainsi une contradiction qui fait sa force : elle est un art du langage, non du français, du chinois ou du tagalog ; et cependant, elle s'exprime dans telle(s) ou telle(s) langue(s), pour élaborer des œuvres à vocation internationale.

Ainsi l'œuvre achevée concrétise-t-elle dans une langue, ou dans plusieurs, une réflexion sur le langage. C'est pourquoi sans doute elle paraît créer sa propre langue, une langue d'art. Dans les liens d'une œuvre exemplaire, la langue d'art unit les dialectes et autres variétés linguistiques, comme la langue homérique instituant le grec classique ou la langue de Dante l'italien moderne. Elle crée une norme – au lieu de la suivre : elle est en quelque sorte logothétique, au sens où elle n'est pas moins écrite dans une langue que cette langue ne s'écrit en elle, dès lors que l'œuvre fait événement et inaugure une lignée susceptible de susciter un genre.

\*

Ainsi, la question de la langue d'art se pose avec d'autant plus d'acuité que toute grammaire est normative, même ou surtout quand elle reconnaît des exceptions. La

5. P. Levi, *À la recherche des racines*, Paris, Mille et une nuits, 1981, p. 9.

diversité interne des langues reste largement sous-estimée par la tradition grammaticale, qui prétend formuler des règles valides en tout discours. Contrairement aux vœux des grammairiens, surtout jacobins, aucune langue n'est homogène. Outre les différences de lieux, de temps et de niveau de langue, il faut tenir compte de la multiplicité des normes de discours, de genre et de style qui y sont à l'œuvre. Ces traits ne sont pas externes à la langue, ils déterminent son caractère polysystématique<sup>6</sup>. Ainsi, chaque langue se divise en discours inégalement valorisés (religieux, juridique, littéraire, politique) dont chacun se signale par des genres adaptés à ses pratiques.

Le discours littéraire n'est pas la forme sophistiquée d'un introuvable langage ordinaire, par rapport auquel il ferait un *écart*<sup>7</sup>. Il relève d'une langue d'art, réfléchie, critiquée et refaite par chaque auteur. Dans les traditions connues, la langue littéraire semble particulièrement valorisée. Peut-être la littérature a-t-elle hérité de ses origines sacrales de prestigieuses élaborations formulaires qui ne doivent pas tout à la mnémotechnie ; elle assume cependant une fonction critique et laisse entrevoir d'autres ordres du monde et de la société.

En outre, la langue littéraire a la particularité de pouvoir refléter en son sein tous les discours et variétés linguistiques, diversement réélaborés (pensons au langage notarial chez Balzac, aux conversations chez Proust et Sarraute). C'est la source inépuisable de mille jeux, comme entre le sanscrit et les prakrits en littérature indienne classique.

On a pu voir là, à bon droit, une forme de plurilinguisme interne ; Khatibi affirmait : « La langue française n'est pas la langue française : elle est plus ou moins toutes les langues internes et externes qui la font et la défont »<sup>8</sup>. Ainsi, en littérature, la pluralité interne des langues et le multilinguisme affiché mettent-ils en œuvre les mêmes mouvements de transformations et de transpositions.

\*

Pour les linguistes, la notion de langue pure reste ou devrait rester un fantasme, car les phénomènes d'emprunt, de calque, de diffusion s'étendent bien au-delà du lexique. Une langue n'est pas un système clos car on ne peut négliger les variations considérables selon les époques, les lieux et les pratiques sociales. En outre, les langues évoluent au contact les unes des autres : les phénomènes de diffusion mis à jour par la linguistique aréale sont fascinants, et Saussure a justement souligné l'absence de frontière claire et définitive entre les langues. À ces principes généraux, les langues de culture ajoutent une dimension explicite et réfléchie. Comme chaque langue accroît son patrimoine par des emprunts comme par des traductions, les grandes langues de culture sont parvenues à assumer une sorte de multilinguisme interne qui leur confère une fonction critique. Rappelons enfin cette singularité de l'Europe : depuis l'Antiquité, avec la dualité des langues de culture internationales que furent le grec et le latin, l'établissement de valeurs communes est toujours passé par le multilinguisme.

6. F. Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987, ch. 3.

7. Sur l'écart et la norme, voir O. Anokhina, F. Davaille, H. Sanson (dir.), *Bien écrire / mal écrire : écrire en « périphérie » de la norme (écrivains plurilingues, écrivains « francophones »)*, in *Continents manuscrits.org*, n° 2, 2014.

8. A. Khatibi, « Bilinguisme et littérature », in *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983, p. 188.

La langue même est une œuvre collective, dont les figements ne sont pas dus seulement à la fréquence ; la répétition elle-même dépend des valeurs attachées à des expressions jugées heureuses, jusqu'à devenir formulaires voire performatives. En outre, quand la littérature s'en est emparée, une langue enrichit son corpus de traductions et de textes en d'autres langues, par citations, allusions, réécritures.

\*

On retrouve dans tous les arts la dualité entre le projet universel de l'art et les modalités particulières de ses modes d'expression. Ainsi, la musique est un art du son, mais s'exprime dans différentes gammes ou systèmes tonaux, profils rythmiques et mélodiques propres aux diverses aires culturelles.

Les grands mouvements artistiques sont *a minima* régionaux ; par exemple, le caravagisme a touché toute la peinture occidentale. Mais cette question n'a pas été assez réfléchie pour les littératures, car la langue reste un pilier du nationalisme identitaire, comme on le voit hélas un peu partout. Pourtant, par exemple, le roman picaresque, né en Espagne, est aussi allemand (*Simplicius simplicissimus*) ou anglais (*Tom Jones*) ; Kundera a pu dire que le roman a fait l'Europe — bien avant, et peut-être mieux.

Bref, le point de vue comparatif qui caractérise les sciences de la culture conduit à ne définir l'identité que comme *spécificité*. Entre des spécificités, il n'y a point de contradiction, mais seulement des différences. On peut établir entre elles une égale distance critique, alors que les identités tendent à s'affirmer comme des tautologies narcissiques. Ceux qui emploient plusieurs langues habitent ainsi, potentiellement, plusieurs patries. L'humanité est une diaspora, mais les ressemblances entre ses membres tiennent à une histoire partagée plus qu'à une nature prédéfinie.

\*

Une littérature peut être appréciée dans sa langue dominante, mais ne peut être véritablement comprise et décrite que dans le corpus des autres littératures, auxquelles elle doit paradoxalement sa spécificité. Même si elle reste trop souvent reléguée dans des périphéries académiques et des camps de transit pour les réfugiés universitaires, la littérature comparée se trouve ainsi au centre intellectuel et scientifique des études littéraires.

En quelque sorte, la littérature multilingue intériorise et manifeste tout à la fois la réflexion critique sur la comparaison des langues et des cultures. Elle participe ainsi à l'édification de la littérature mondiale, non pas en appliquant les recettes des best-sellers mondialisés, produits partout consommables, mais en promouvant au contraire une diversité irréductible.

Yoko Tawada, écrivain vivant à Hambourg et notamment traductrice de Celan en japonais, évoquée ici par Anne Bayard-Sakai, estime qu'un poème n'est pas achevé tant qu'il n'est pas traduit dans toutes les langues. En m'inspirant d'elle, j'aimerais dire que la littérature s'adresse à toute l'humanité et participe ainsi à sa constitution éthique

et esthétique. Non seulement l'humanité trouve sa patrie dans l'univers cosmopolite des œuvres, mais le multilinguisme prouve à sa manière que l'humanité existe, non pas seulement par l'interfécondité génétique, mais par la transmission sémiotique.

Ainsi, les notions mêmes de littérature, de langue littéraire, voire de langue tout court pourraient-elle se voir réévaluées à l'aune du multilinguisme. C'est du moins notre vœu. Il serait cependant difficile et risqué de chercher à généraliser : chaque œuvre multilingue relève d'un choix esthétique particulier qui peut convenir à des genres divers, de Rabelais à George Herbert, de la farcissure macaronique à la méditation mystique habitée par les Écritures.

La diversité du matériau multilingue n'empêche pas, bien au contraire, l'unité du projet formel. Elle en devient parfois la condition, dans la mesure où le multilinguisme interne est un facteur de spécificité du texte et d'unicité de l'œuvre. C'est pourquoi sans doute les auteurs du présent ouvrage ont choisi à bon droit de privilégier l'approche monographique.

\*

Nous avons distingué plus haut le plurilinguisme (capacité de maîtriser plusieurs langues) du multilinguisme (coexistence de plusieurs langues dans un espace social), mais l'œuvre multilingue relativise voire dépasse cette distinction devenue provisoire, car si les langues restent juxtaposées au sein du texte empirique, au sein de l'œuvre, elle se parlent à leur manière et parlent diversement au lecteur en tenant un discours commun, quand bien même elles affichent une hétérogénéité de surface.

Confrontant et conciliant les diversités des langues, l'œuvre multilingue ne revient pas pour autant à l'illusoire langage universel d'avant Babel ; mais elle dépasse pourtant cette diversité incohérente que l'on nommait la confusion des langues. La prétendue malédiction se trouve annulée, voire inversée en secrète bénédiction quand l'œuvre surmonte les différences entre langues dans un projet esthétique unifié et laisse entrevoir ainsi une prometteuse universalité bigarrée.

## Bibliographie

- Anokhina, Olga, Davaille, Florence, Sanson, Hervé (dir.), *Bien écrire / mal écrire : écrire en « périphérie » de la norme (écrivains plurilingues, écrivains « francophones »)*, in *Continents manuscrits.org*, n° 2, 2014.
- Jauss, Hans-Robert, *Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- Khatibi, Abdelkébir, « Bilinguisme et littérature », in *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.
- Levi, Primo, *À la recherche des racines*, Paris, Mille et une nuits, 1981.
- Rastier, François, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.