UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

Littérature romande contemporaine et identités plurielles :

Le choix de l'écriture plurilingue

THÈSE

présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines
pour l'obtention du grade de docteur ès lettres

par

Muriel Zeender Berset

Janvier 2007

Jury composé de :

Prof. Claire Jaquier, Université de Neuchâtel (directrice de thèse)

Prof. Lise Gauvin, Université de Montréal (rapporteur)

Prof. Daniel Maggetti, Université de Lausanne (rapporteur)

Prof. Peter Utz, Université de Lausanne (rapporteur)

Date et lieu de la soutenance :

26 janvier 2007, à Neuchâtel

Mots clés français :

Littérature romande, contemporaire, altérité, métissage, multiculturel, plurilinguisme, hybridité, Ecriture, Feuxcroisés, Trou, Alliance culturelle romande, Le Passe-muraille, Adrien Pasquali, Daniel Maggetti, Yves Rosset, Eugène, Beat Christen.

Mots clés anglais :

Literature, french-speaking swiss, otherness, interbreeding, multicultural, multilinguism, hybridity, Ecriture, Feuxcroisés, Trou, Alliance culturelle romande, Le Passe-muraille, Adrien Pasquali, Daniel Maggetti, Yves Rosset, Eugène, Beat Christen.

Résumé :

Défrichant un territoire encore vierge de la littérature romande, la thèse présentée met en lumière le choix toujours plus fréquent de recourir dans les textes littéraires à la langue étrangère. Inspirée par des découvertes faites dans le domaine de la sociologie, elle s'interroge sur la possibilité de mettre à profit un

identité plurielle à des fins expressives. Afin de comprendre comment un auteur, conscient de la valeur de son bagage identitaire, peut en tirer parti littérairement, l'étude s'intéresse tant aux raisons conjoncturelles qui ont rendu possible cette évolution, qu'aux écritures plurilingues elles-mêmes.

La thèse se divise en trois parties. La première présente les bases théoriques et méthodologiques sur lesquelles se fondent l'analyse ; elle ouvre la question du métissage à l'ensemble du monde francophone, témoignant des similitudes observables avec le champ romand. La deuxième se penche sur la progressive « légitimation des phénomènes pluriculturels » repérable dans sept revues romandes, de 1960 à nos jours : livrée sous la forme d'une suite d'enquêtes monographiques, elle s'intéresse au climat ayant rendu possible l'émergence de pratiques plurilingues dans une littérature naguère hostile à tout ce qui ne relevait pas du « français de Paris ». Par le biais de portraits fouillés des Cahiers de l'Alliance culturelle romande, Présences, Ecriture, [vwa], Trou, Le Passe-Muraille et Feuxcroisés, elle répercute les changements de positions et d'attitudes des critiques et des écrivains au cours de la période étudiée au moyen de différents « symptômes » (prix récompensant les auteurs pluriculturels, écho fait aux auteurs écrivant en plusieurs langues, place faite aux traductions et à ses passeurs, enthousiasmes pour de nouvelles éditions bilingues, etc). Des Cahiers de l'Alliance culturelle romande à Feuxcroisés se dessine une gradation, tant idéologique qu'esthétique, sur la production romande d'un demi siècle, de la crispation sur des principes conservateurs et défensifs entés sur la notion d'identité à la célébration du métissage et à l'accueil de l'hétérogène comme fécond et libérateur.

Constituant le cœur du travail, la troisième partie se plonge dans les pratiques de cinq auteurs (Adrien Pasquali, Daniel Maggetti, Eugène, Beat Christen et Yves Rosset), chez qui la langue étrangère fonde l'écriture elle-même. Que la langue étrangère permette de « dire la part d'être traversé » (Pasquali), de multiplier les voies d'accès au sens (Maggetti), de jouer sur le face à face des langues (Christen), de s'amuser de leur traversée (Eugène) ou de faire écho à un monde contemporain assailli de messages, d'images et de références culturelles, elle rend compte de

l'une grâce des voyages et de l'exil (pas clair) : l'invention d'une langue, née du déracinement. Perçues à la manière de sédiments qui s'additionnent les uns aux autres, les différentes langues permettent aux auteurs qui s'en servent d'exprimer ce qui ne pourrait être dit dans une seule langue, produisant souvent des effets cocasses ou humoristiques, entraînant des potentialités expressives inédites, à même d'exprimer des émotions tout en évitant l'écueil du sentimentalisme.

Panorama de la littérature plurilingue de Suisse romande, le travail confirme la diversité de pratiques d'auteurs qui, contrairement à la génération précédente, vivent l'origine étrangère non plus comme un handicap, mais comme un atout exploitable. Attestant un large éventail de fonctions, d'effets et de visées esthétiques, le recours à la langue étrangère met au jour les bienfaits d'une pratique à même d'élargir le territoire de la langue française. Mise en lien avec les mouvements de populations toujours plus fréquents, elle présente la force et l'inventivité d'une littérature « en train de se faire », riche du bagage identitaire de leurs auteurs, à l'aube de renouvellements esthétiques.

Ecrire en deux langues, c'est un peu comme jouer de l'accordéon. […] Un accordéon a deux côtés, et entre les deux, il y a un soufflet pour animer les sons. Pendant que la main droite joue la mélodie sur un clavier, la main gauche l'accompagne en appuyant sur les boutons des basses. La puissance peut se régler en tirant plus ou moins fort sur le soufflet. Quand on joue, les sons sont amenés à se rencontrer comme des lettres ou des mots, peu importe la langue qui fait la mélodie ou l'accompagnement, tant que le morceau profite du mouvement qui va de l'une à l'autre.

Clo Duri Bezzola (www.culturactif.ch)

Avant-propos

> Ecrire en français, c'était donc un *double* éloignement : d'abord écrire, ensuite en français (ou plutôt l'inverse : d'abord en français, ensuite écrire). En d'autres termes, j'avais besoin de rendre mes pensées *deux fois* étranges, pour être sûre de ne pas retomber dans l'immédiateté, dans l'expérience brute sur laquelle je n'avais aucune prise. Au début, j'écrivais avec l'impression d'une impunité totale, comme si le fait d'employer une autre langue, en rendant mes textes illisibles à ma famille, me mettait hors d'atteinte. Maintenant je sais que cette impression était illusoire (ne serait-ce que parce qu'il existe d'excellents dictionnaires bilingues), mais aussi nécessaire – du moins pour commencer.
>
> Mais qui sait ? Peut-être qu'un jour j'admettrai que le sortilège de la langue française est aussi fantomatique que celui de l'exil, et que le seul écart indispensable est celui du geste littéraire lui-même ? A ce moment-là, *anything can happen*, non ?
>
> Je te laisse. Je suis épuisée, et apaisée.
>
> Nancy Huston à Leïla Sebbar[1]

Si la littérature suisse n'a cessé, au cours des dernières décennies, de s'interroger sur des problèmes d'ordre identitaire, la question traitant de la convocation de langues étrangères dans le texte littéraire n'a suscité que peu de réflexions. Dans les colonnes du *Passe-Muraille*, Jacques Michel Pittier déplore le silence de la récente *Histoire de la littérature en Suisse romande* sur le sujet[2], comme si notre culture « demeurait par essence autiste, étanche à tout ce qui n'est pas romand ou francophone »[3]. Composé sous la forme d'entretiens, l'ouvrage de Patrick Amstutz intitulé *La Langue et le politique*[4] n'aborde pas davantage le problème, les questions posées aux écrivains ne les invitant pas à se pencher sur le sujet ; la vie et l'écriture entre les langues n'y sont pas retenues comme objet de recherche, et la relation particulière à la langue par le biais de l'exil ou de la migration n'est pas soumise à la réflexion. Peu d'auteurs bilingues s'y trouvent interrogés[5] et aucun de nos auteurs ne figure au sommaire[6].

Dès les débuts de la recherche pourtant, l'intérêt du public s'avère inversement proportionnel au silence entourant la question. Pour comprendre l'enthousiasme d'interlocuteurs qui n'étaient ni personnellement concernés par l'exil, ni spécialistes

---

[1] Nancy Huston, Leïla Sebbar, *Lettres parisiennes : Histoires d'exil*, Paris, Barrault, 1986, J'ai lu, 1999, lettre XXX, p. 212-213.

[2] Hormis l'excellent article de Marie Bornand, qui étudie l'influence de l'exil et du déracinement sur certains motifs littéraires tels que la frontière ou la dichotomie des espaces. Elle parle du jeu formel comme réponse au conflit identitaire chez Adrien Pasquali et amorce une réflexion sur la langue en tant que réponse à une identité problématique. Cf. Marie Bornand, « Figures de l'exil », *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1999, t. 4, p. 319-334.

[3] Jacques-Michel Pittier, « La littérature romande vue par les profs », *Le Passe-Muraille*, 45, Lausanne, février 2000, p. 12.

[4] Patrick Amstutz, La Langue et le politique. Enquête auprès de quelques écrivains suisses de langue française, Vevey, L'Aire, 2001.

[5] A l'exception de Daniel de Roulet et Monique Laederach.

[6] Ni Daniel Maggetti, ni Eugène, ni Yves Rosset (le connaissait-il ? Rosset demeure totalement inconnu jusqu'à l'obtention du Prix Georges-Nicole, l'année de la publication du volume d'Amstutz) n'y sont interviewés. Par ailleurs, la mort prématurée d'Adrien Pasquali prive le livre de P. Amstutz des réponses d'un auteur actualisant de manière particulièrement brûlante la question de la langue.

émérites de la question des langues et des rapports entretenus entre les cultures, deux raisons semblent pouvoir être évoquées : l'aura de tout ce qui relève du métissage, du mélange et de l'hybride, ainsi que la place réservée dans la société aux questions d'identité du fait des déplacements de populations et des migrations individuelles.

Incontestable, cet engouement se voit porté par le climat général régnant au cours des dernières décennies du XX^{e} siècle. En Suisse romande, *Le Nouveau Quotidien* (1991-1997) en témoigne avec force : clamant son credo, le journal fait, durant ses six ans d'existence, la part belle à l'hybridité, à la diversité multiculturelle ainsi qu'aux réalités du voyage et de l'exil. Il chante la mise en place de réseaux et de mesures d'encouragement au plurilinguisme et lutte contre le racisme en s'investissant activement dans le débat politique. Illustrant pleinement l'ambition de son sous-titre – « L'esprit d'ouverture » –, il porte le métissage sur le devant de la scène en le déclinant dans tous les domaines. Mais *Le Nouveau Quotidien* n'est pas le seul à promouvoir cet état d'esprit. Partout la valeur positive du métissage l'emporte, témoignant d'une véritable philosophie du mélange et de l'échange, à laquelle il devient impossible d'échapper et contre laquelle peu de voix osent s'élever.

Sur la scène culturelle[7], le fait est particulièrement fort. Les institutions elles-mêmes s'ouvrent au phénomène, comme l'atteste le couronnement d'auteurs et d'œuvres relevant de quelque manière du pluriculturel : dans l'horizon francophone, les créoles Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Axel Gauvin sont récompensés, à l'instar d'Adrien Pasquali, Daniel Maggetti, Yves Rosset et Jean-Euphèle Milcé en Suisse romande. Le Nobel, attribué à l'Antillais Derek Walcott en 1992, prime un auteur au carrefour des héritages européen et caribéen et adepte du nomadisme culturel. L'année suivante, il est octroyé pour la première fois à une Afro-Américaine, Toni Morrison.

Le palmarès 2005 des Journées cinématographiques de Soleure rend également compte de la vivacité de l'engouement pluriculturel en Suisse et de l'intérêt marqué pour

[7] Sur la scène politique en revanche, l'évolution rend compte d'un mouvement de fermeture avec une montée en force du discours europhobe. Depuis l'échec en votation populaire de l'adhésion à l'Espace économique européen (1992), les europhiles les plus convaincus se font discrets. Du fait de l'importance des scores obtenus ces dernières années par le parti de l'UDC (Union démocratique du centre), l'opposition des fronts s'accentue, entérinant plus que jamais une bipolarisation du paysage politique. Parallèlement, la politique d'asile se durcit : à de nombreuses reprises le parlement et le Conseil fédéral – plus fortement encore depuis l'accession de Chistoph Blocher – élèvent de nombreux obstacles en vue de freiner la venue de réfugiés et d'accélérer leur départ. La récente modification de la loi sur l'asile, plébisicitée le 24 septembre 2006 par une écrasante majorité de la population, confirme le mouvement, entérinant la mise en place d'une des politiques d'asile les plus restrictives d'Europe (non entrée en matière dans la procédure d'asile en cas d'absence de papier, extension de l'exclusion de l'aide sociale pour les requérants déboutés, renforcement des mesures de contraintes).

les questions d'identité liées aux phénomènes de migration, à travers nombre de documentaires : alors que *Ça, c'est la vie* (de Markus Abegg) décrit le quotidien d'un foyer zurichois de requérants d'asile, *Wanakam* (de Thomas Isler) traite de l'immigration tamoule et *Klingenhof* (de Beatrice Michel) sonde la vie du quartier multiculturel éponyme zurichois. Deux films parlent de la Suisse comme pays d'unions interculturelles : *Le Mariage en Afrique* de François Yang et *Ma famille africaine* de Thomas Thümena. *La Soupe culturelle – la soupe magique* (de Katrin Oettli) souligne, par l'éloquence de son titre, la perspective adoptée. La fiction confirme le phénomène : le prix du meilleur film de fiction revient à *Tout un hiver sans feu* (du Polonais Greg Zglinski), où une femme kosovare en exil devient l'élément réconciliateur d'un couple jurassien en crise…

Ce « tout au multiculturel » comporte un danger : celui de céder à l'effet de mode, d'encenser les artistes qui y recourent. Certaines voix du monde culturel suisse romand s'en font l'écho, à l'instar de Marcelino Palomo, cofondateur de la revue *[vwa]* :

> On serait tenté de ne voir, dans la diversité, qu'une *imago mundi*, lointain écho de cet émerveillement augustinien pour la richesse, la variété de la Création, ou plus proche – trop près, hélas – une concession à l'encensement convenu dont tout un discours ambiant enveloppe, aujourd'hui, le « métissage culturel »[8].

Afin d'éviter l'écueil, il convenait de s'intéresser aux écrivains chez qui ce métissage interroge véritablement l'identité en prenant corps dans la langue et impose une réflexion plus en profondeur. Les réflexions des auteurs à l'identité culturelle mixte annonçaient des pistes intéressantes : comment les auteurs concernés parlent-ils de leur situation ? Questionnés sur leur rapport à la langue et à la culture, ils convoquaient tous un concept récurrent : celui d'écart, de distance.

En 2004, à l'occasion des Journées littéraires de Soleure, au cours d'un débat intitulé « En deux langues » réunissant les trois auteurs bilingues Mustapha Benfodil, Anne Weber et Daniel de Roulet[9], Anne Weber exprimait la « distance plus grande » inhérente au changement de langue. Pour elle, le « handicap » ressenti au départ se révèle à terme être un « avantage » : grâce au fait d'avoir moins intériorisé certaines conventions de langage dans la langue seconde, l'écrivain garde un regard extérieur – permettant d'entretenir ce que Daniel de Roulet appelle « l'hésitation linguistique permanente » –, qui lui confère le

[8] Marcelino Palomo, « Du visage, un regard en point de fugue », *Grégoire Müller face à la peinture* (catalogue d'exposition), Delémont, D'autre part, 2001, p. 58-61, citation p. 61.
[9] « En deux langues », table ronde avec Mustapha Benfodil, Daniel de Roulet et Anne Weber, Journées littéraires de Soleure, 22 mai 2004.

privilège de ne pas se laisser happer par l'illusion sartrienne d'une correspondance entre les mots et les choses[10] et lui évite de tomber dans « le pathos de la langue »[11].

Le fait de maîtriser plusieurs langues offre-t-il le privilège de différents « points de vue »[12] ? Le fait d'écrire entre les langues permet-il une approche plus complète du monde, de par cette conjonction de perspectives, en multipliant les voies d'accès au sens ? Forts de leur expérience, tant Anne Weber que Daniel de Roulet affirment que l'écrivain bilingue relativise son rapport à la langue elle-même : il découvre par lui-même la distance à la langue nécessaire à tout écrivain – contrairement à l'auteur monolingue, obligé à une démarche de conscientisation incertaine pour arriver au même résultat de distanciation et de mise à profit de son bagage identitaire.

Dans un échange de lettres avec Leïla Sebbar, Nancy Huston fait écho aux propos d'Anne Weber : la langue étrangère la tient à l'écart et lui donne l'illusion de « vivre entre guillemets »[13]. Il ne s'agit nullement de tenter d'effacer cette distance car c'est elle qui lui donne la parole[14]. A la fin de l'ouvrage, la Canadienne élargit le propos :

> N'est-ce pas cette distanciation même qui constitue la littérature ?[15]

En l'affirmant sous le couvert de la question rhétorique, Nancy Huston nous pousse à nous poser l'une des questions majeures de l'écriture entre les langues : l'auteur plurilingue se frotterait-il à l'aventure littéraire de manière particulièrement exemplaire en cristallisant à l'intérieur même de la langue le travail de réflexion nécessaire à tout écrivain ?

[10] Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.
[11] Daniel de Roulet, dans « En deux langues ».
[12] Daniel de Roulet, dans « En deux langues ».
[13] Nancy Huston, Leïla Sebbar, *Lettres parisiennes : Histoires d'exil*, lettre XXIV, p. 168.
[14] Nancy Huston, Leïla Sebbar, *Lettres parisiennes : Histoires d'exil*, lettre II, p. 14
[15] Nancy Huston, Leïla Sebbar, *Lettres parisiennes : Histoires d'exil*, lettre XXX, p. 212.

Introduction

Longtemps occupée à légitimer sa littérature et à donner à ses plus grands noms l'écho qu'ils méritent, la critique romande ne s'est, jusqu'ici, jamais penchée de façon spécifique sur ses auteurs de double appartenance culturelle. Pourtant, du fait des liens qui les rattachent à d'autres cultures, ces auteurs romands incarnent de façon particulièrement exemplaire la question du rapport langue/littérature. Miroirs privilégiés de leur bagage identitaire, leurs textes reflètent la pluralité d'allégeances culturelles et linguistiques, par le biais d'éléments empruntés à la langue étrangère. Eloignée de toute ambition mimétique, la langue étrangère fonde chez eux l'écriture elle-même : les procédés plurilingues actualisent au cœur de la langue la charge créatrice de la dualité originelle, en portant les projets esthétiques des auteurs concernés.

Que les éléments empruntés à la langue étrangère se fondent dans le récit sous la forme d'une écriture qui amalgame les langues (comme les italianismes du premier ouvrage de Pasquali intitulé *L'Eloge du migrant* sur lequel nous reviendrons[1]) ou qu'ils s'intègrent tels quels dans le texte, les motivations et les modes opératoires varient. Entre intégration et juxtaposition, la revendication de l'autre langue s'affirme différemment au gré des auteurs. Pour expliquer les stratégies adoptées, les réflexions d'ordre identitaire et les prises de position critiques des auteurs (tant sur leur propre œuvre que sur d'autres) complètent l'analyse textuelle située au cœur du travail. Souvent révélateurs d'un lien particulier à l'origine, leurs discours esquissent d'intéressantes ouvertures, reflétant aussi bien les motivations que les espoirs attachés aux procédés mis en œuvre.

Témoignant d'attitudes plus ou moins positives quant aux potentialités du métissage selon que le contact avec la culture d'origine s'appréhende avec sérénité ou angoisse, les auteurs poursuivent des buts en lien avec leur histoire. Que le recours à la langue étrangère relève de l'émotionnel (retrouver la langue de l'origine, ou des émotions qui lui sont proches) ou de l'esthétique pure (volonté de renouveler les capacités expressives du langage), il fait directement écho aux diverses manières de faire accueil aux idiomes étrangers. Permettant aussi bien d'exprimer la perte et le manque du lieu d'origine que d'ouvrir la voie du jeu entre les langues, la palette des procédés hétérolingues oscille entre

[1] Adrien Pasquali, *Eloge du migrant. E pericoloso sporgersi*, Lausanne, L'Aire, 1984. Nous y reviendrons dans la partie qui lui sera consacrée: Adrien Pasquali, *Cerco un paese innocente*, p. 155.

nécessité tragique (Pasquali), projet ludique (Eugène, Christen) et volonté de multiplier les voies d'accès au sens (Maggetti). Le rapprochement de leurs différentes visions du monde s'avère profitable, la diversité des usages incitant à la prise de conscience de la dimension expressive de telles écritures. La langue étrangère expose-t-elle ce que le français ne dit pas (ou dit autrement) ? Etudiés dans le texte même, les procédés sont envisagés au vu des effets obtenus, avant que l'on revienne, dans la conclusion de la partie consacrée aux auteurs, sur les différentes fonctions de l'écriture plurilingue rencontrées au cours de l'analyse des textes.

Afin de replacer les œuvres dans un contexte général, la première partie dresse un rapide historique des phénomènes hétérolingues dans l'espace francophone. Elle rappelle les particularités des champs littéraires concernés (« surconscience linguistique », problématique identitaire en lien avec les faits de langue[2], élargissement du champ éditorial et évolution des perspectives critiques) à même d'expliquer l'avènement d'écritures plurilingues. Le fait de posséder deux cultures permet-il d'en tirer littérairement parti ? A quelle(s) condition(s) ? *La Sociologie de l'expérience* de François Dubet[3], auteur d'études marquantes sur les mouvements sociaux et la théorie sociologique, éclaire la production littéraire d'auteurs qui proposent, par le biais d'une nécessaire médiation esthétique, des réponses personnelles au problème de la double appartenance culturelle. Son ouvrage sera évoqué en fin de première partie, et mis en parallèle avec l'article de Pasquali intitulé « Langue et littérature en Suisse romande : paradoxes et fécondités »[4].

Faisant suite à ce rappel théorique, la deuxième partie met au jour les spécificités du champ romand à même d'expliquer la légitimation en faveur de ce type d'écritures. Sans viser un panorama complet, elle cherche à mettre en évidence un climat spécifique justifiant le foisonnement d'écritures plurilingues en Suisse romande. Forte du principe que les écritures plurilingues s'y rencontrent parce qu'il existe des conditions particulières appuyées par un discours qui les favorisent, cette partie met en lumière une position idéologiquement accueillante par le biais de *marqueurs* symptomatiques apparus lors du dépouillement de revues reflétant la particularité de ce climat général (jugements critiques des ouvrages d'histoire littéraire, réalisations éditoriales, remise de prix récompensant la

[2] Nous y reviendrons dans : « Surconscience linguistique » de l'écrivain francophone », p. 27.
[3] François Dubet, *Sociologie de l'expérience*, Paris, Seuil, 1994. Il sera évoqué dans : « François Dubet, Sociologie de l'expérience (1994) », p. 37.
[4] Adrien Pasquali, « Langue et littérature en Suisse romande : paradoxes et fécondités », *Littérature*, 101, « L'écrivain et ses langues », Paris, Larousse, février 1996, p. 63-72.

cohabitation des langues sous quelque forme que ce soit, etc.[5]). Choisies en fonction de la diversité et de la complémentarité de leurs perspectives tant thématiques que conjoncturelles, les revues se révèlent significatives dans la mesure où elles réfléchissent les réalités du champ littéraire dans lequel elles s'inscrivent, la relative exiguïté de celui-ci rendant possible la répercussion des faits marquants du champ. Perçues à la manière de chambres d'échos, elles confirment la ligne de force d'un discours s'affirmant par la récurrence de certaines valeurs. Par le positionnement adopté face à telle autre revue, l'évocation d'initiatives visant à jeter des ponts entre les langues ou la prise de position en faveur d'écritures plurilingues, elles constituent un moyen de choix de suivre les étapes d'une mutation, tout en portant haut les réalisations d'une littérature en constant renouvellement.

La troisième partie vise à rendre compte des œuvres plurilingues elles-mêmes. Afin de dégager les ressources expressives promises, l'attention s'est portée sur des textes actualisant la double référence culturelle par le choix d'écritures plurilingues. Elle se focalise sur les auteurs les plus à même d'offrir, par-delà leur questionnement identitaire, un travail sur la langue.

Le premier auteur étudié, Adrien Pasquali, fils d'immigrés italiens, rend compte de l'épreuve du déracinement. A cheval entre l'Italie et la Suisse romande, son œuvre illustre cet « entre-deux langues » douloureux. Toute son œuvre cherche à « dire la part d'être traversé ». Comme le dit l'un des ses personnages, le narrateur de *L'Eloge du migrant*, un saisonnier italien ballotté entre la Suisse et l'Italie, « un don pouvait m'être accordé ». Voilà l'une des grâces des voyages et de l'exil : l'invention d'une langue, née du déracinement, pour pallier le manque originel.

Avec Daniel Maggetti, Tessinois vivant et écrivant à Lausanne, l'adieu du fils à son père mourant dans la *Chambre 112* se constitue sur de nombreux procédés polyphoniques dont participe l'interpellation d'autres idiomes. Ici, la résurgence du dialecte tessinois de son enfance s'accompagne de latin, d'allemand, de suisse allemand : l'image que le narrateur cherche à composer de son père mourant se construit grâce à la conjonction des voix, des références culturelles et des langues.

Chez Beat Christen, poète suisse alémanique établi dans le canton de Vaud, le jeu entre les langues nous emmène sur un terrain de jeu aussi vaste que la faille séparant les textes

[5] Nous reviendrons en détail sur la liste de tous les marqueurs possibles dans l'introduction de cette deuxième partie. Cf. « Etude des revues romandes (1960-2005). Vers une légitimation des phénomènes pluriculturels », p. 43 et suivantes.

français et allemands, publiés sur des pages se faisant face. Chez Christen, les versions française et allemande jouent à « déplacer » le lecteur. Ce qui semble être une traduction n'en est pas une : le sens, toujours, nous emmène ailleurs, obligeant le lecteur à osciller d'une langue à l'autre pour comprendre pleinement le poème.

Dans la prose d'Yves Rosset, jeune auteur romand vivant à Berlin, les choix formels privilégiant le collage, l'éclatement et le puzzle poursuivent le même but que les phénomènes hétérogènes eux-mêmes. Promus par un narrateur cherchant avec force à récupérer le sens perdu dans le flot des informations qui nous submergent sans cesse, ils sous-tendent une démarche esthétique : tenter une textualisation de l'expérience du discontinu.

Comme Christen, Eugène joue du passage d'une langue à l'autre. Mais ici, nulle trace de la langue étrangère, qui pourtant sert de matrice au récit. Présenté comme un texte traduit, *Mon nom* joue sur le principe de l'aller-retour, souligné par le palindrome du titre. Comment faire confiance aux mots, quand ils se dérobent ? Sont-ils seulement capables de rendre compte du réel ? Chez Eugène, auteur d'origine roumaine arrivé en Suisse à l'âge de six ans, le douloureux questionnement de son personnage étranger sur une langue étrangère qu'il ne maîtrise pas le fait basculer des émotions les plus sombres aux plus joyeuses. Chez lui, le tragique (comme chez Pasquali) rejoint l'entreprise légère et ludique (mis en jeu par Christen), interpellant au cœur du récit tous les sentiments que peut provoquer la confrontation des langues.

En puisant à différentes sources linguistiques, les auteurs étudiés revendiquent le droit de ne pas choisir une culture au détriment d'une autre. Chez eux, le gain ne se fait plus au détriment de la langue d'origine, comme c'était le cas de la génération précédente[6]. Assumant leur héritage pluriculturel, les auteurs concernés en jouent. Que la langue étrangère leur donne ou non les moyens de multiplier les voies d'accès au sens, elle esquisse, pour chacun des auteurs étudiés, la promesse de nouveaux territoires à explorer.

[6] Ce dont témoigne par exemple Anne Cunéo, qui raconte la honte de l'origine étrangère ressentie par l'enfant qu'elle était dans *Les Portes du jour* (Vevey, Bertil Galland, 1980) et *Le Temps des loups blancs* (Vevey, Bertil Galland, 1982).

Première partie

Avènement d'écritures plurilingues et perspective francophone
Histoire d'un phénomène contemporain

Le recours à l'interpellation de langue(s) étrangère(s) est devenu phénomène courant en littérature. Eminemment contemporain, ce procédé explose dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle dans différentes littératures, de langue française ou non[1]. Le domaine francophone l'actualise de manière particulièrement vive. Dans des contextes divers, la littérature française convoque ainsi d'autres langues, au gré des facteurs historiques et des réalités socioculturelles, de l'Afrique au monde créole en passant par le Québec ou la Belgique.

Malgré son apparente sérénité monolingue et son absence de lien avec l'histoire coloniale, la Suisse romande témoigne elle aussi du phénomène. Alors qu'auparavant les mots empruntés à des idiomes étrangers apparaissaient de façon ponctuelle et avec des procédés de mise à distance (citations, italiques, etc.) qui les identifiaient clairement – *La Main coupée* (1946) de Blaise Cendrars, *Châteaux en enfance* (1945) de Catherine Colomb –, les phénomènes hétérolingues[2] actuels ne se démarquent plus du texte auctorial. Discrets chez certains – par le fait d'une timidité en partie motivée par la crainte de ne pas être compris des lecteurs –, ces procédés de métissage[3] se rencontrent chez des auteurs toujours plus nombreux. On en trouve des exemples sous la plume d'Adrien Pasquali, Daniel Maggetti, Eugène, Armen et Vahé Godel (auteurs bilingues vivant ou publiant en Suisse romande), mais aussi chez Nicolas Bouvier, Anne-Lise Grobéty ou Yvette Z'Graggen (auteurs monolingues).

---

[1] L'ouvrage de Julián Ríos, *Larva, Babel de una noche de San Juan* (Barcelona, Ed. del Mall, 1983), est sans conteste l'un des exemples les plus marquants, puisqu'il interpelle plus d'une vingtaine de langues (auxquelles s'ajoute le morse !). Edition française : *Larva, Babel pour une nuit de la Saint-Jean*, trad. Denis Fernandez-Récatala et Julián Ríos, Paris, José Corti, 1995.

[2] Par « hétérolinguisme » nous entendons, avec Rainier Grutman, « toute textualisation d'idiomes étrangers aussi bien que de variétés (sociales, régionales, historiques, …) de la langue auctoriale. Le bilinguisme textuel ou la diglossie textuelle en seraient des modalités spécifiques. » Rainier Grutman, « Effets hétérolingues dans le roman québécois du XIX^{e} siècle », in *Littérature*, 101, « L'écrivain et ses langues », Paris, Larousse, février 1996, p. 40-52, citation p. 41. Dans cette famille de procédés « hétérolingues » ainsi définie, deux sous-ensembles distincts peuvent être dégagés : les phénomènes plurilingues (textualisation d'idiomes étrangers au sens strict) et les phénomènes polyphoniques (reproduisant des variétés sociales, régionales et historiques, ou faisant affleurer dans la langue auctoriale différentes sources énonciatives).

[3] Par « métissage », nous entendons toute forme de mélange, au sens large : mélange d'idiomes (hétéroglossie) ou de langues (hétérolinguisme) ; le terme décline un sens générique et désigne davantage un type de procédé qu'un contenu particulier.

Manifestation d'un phénomène socioculturel plus général, la littérature entre les langues trouve son impulsion dans le renforcement général de la diversité culturelle. La sensibilité grandissante qui l'accompagne est à la fois objective, parce qu'elle rend compte de nombreux mouvements de population et du déplacement des frontières dans un contexte de décolonisation, et subjective, du fait de l'effet induit par le renforcement du principe de l'Etat-nation, qui contribue à rigidifier les frontières[4]. Elle s'incarne souvent sous la forme d'une littérature de l'exil. Reflet d'une problématique douloureuse du rapport à l'espace, l'exil suscite non seulement une réflexion sur la démarcation des territoires, mais inspire le plus souvent un questionnement lié au déracinement, à l'origine et à l'identité. Plus se renforce le sentiment de la diversité culturelle, plus sont nombreuses les études qui en parlent. Une foule de questions se déclinent, de la sociologie à l'anthropologie, en passant par la philosophie, à partir de la même interrogation : cette diversité est-elle à appréhender comme quelque chose de dangereux ou au contraire de bénéfique pour l'existence de la culture locale ?

A la suite des deux guerres mondiales et des mouvements de décolonisation, de nombreux textes s'affirment entre les langues. La façon d'appréhender l'espace se répercute sur l'écriture, qui illustre une quête liée à cette insatisfaction de l'origine[5]. Plus que jamais les auteurs refusent les étiquettes régionales : ils veulent se percevoir dans le grand mouvement de la littérature mondiale. La réalité migrante devient source intarissable de profit, que ce soit sur le plan thématique ou stylistique. On ne reproche plus aux écrivains les éventuelles déviances par rapport à la norme, et celles-ci sont perçues en fonction des potentialités expressives qu'elles promeuvent. Si une langue ne suffit pas à dire l'inconfort et le déracinement, l'écriture acquiert le droit de se chercher une voie entre les langues qui puisse rendre compte de la dualité / multiplicité culturelle qui les anime.

Au-delà des réalisations d'auteurs en situation pluriculturelle, l'écriture entre les langues s'est vue au cours de ces dernières années légitimée par les institutions littéraires. Alors que l'Antillais Patrick Chamoiseau (né en 1953) fait référence en matière de renouvellement d'une langue entièrement portée par le créole, le Vaudois Yves Rosset (né

[4] Selon le principe que plus les frontières d'un Etat deviennent rigides, plus sa nationalité devient difficile à acquérir. Ce durcissement de l'accès à la nationalité se répercute sur le pourcentage de population étrangère résidant dans un pays (du fait de la diminution des naturalisations) : moins la nationalité est attribuée, plus le nombre d'étrangers est grand, faisant augmenter le *sentiment* de diversité culturelle au sein de la population.

[5] « En effet, en l'absence et au-delà d'un lieu géographique, historique ou politique qui fasse autorité, le choix linguistique prime. Se construit ainsi un "lieu de parole", sans doute le seul véritable espace vers lequel tend tout écrivain. » Marie Bornand, « Figures de l'exil », p. 334. Marie Bornand reprend une expression d'Adrien Pasquali, douloureusement concerné. A ce sujet, voir Adrien Pasquali, « Territoire et lieux de parole. Ou comment ne pas jeter les pères avec l'eau du bain », *Europe*, 793, Paris, mai 1995, p. 10-17.

en 1963) reçoit en 2001 le Prix Georges-Nicole pour *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, et en 2002 le Prix de la Fondation Sandoz[6].

Avant de se révéler sous la forme de langues éclatant librement dans les textes littéraires, les emprunts se trouvaient mis à distance sous forme de citations à travers le discours direct[7]. Dans ce cas, l'écrivain qui emprunte des syntagmes à un autre idiome[8] peut choisir de les marquer typographiquement ou non : par la présence d'italiques, de guillemets ou d'appels de note, l'auteur *se désolidarise* de la réalité qu'il représente, comme pour souligner sa connivence avec le lecteur français. D'après Dominique Combe,

> Les guillemets sont alors le signe emblématique de cette double appartenance, parfois jugée aliénante, qui est la condition de l'écrivain francophone : en s'exprimant en français, pour un public français, il devient littéralement étranger à lui-même, et se fait le porte-parole des valeurs européennes auxquelles il s'est assimilé[9].

L'emprunt de termes étrangers ne diffère alors guère de celui des récits et des romans dits « exotiques » dans lesquels le parler indigène donne au texte une couleur locale (l'« effet de réel » défini par Roland Barthes). Marqués par des procédés typographiques, les termes empruntés non seulement ne concourent pas à donner du poids à la langue ainsi représentée, mais contribuent à souligner la supériorité du français littéraire, en assurant la pérennité de la toute-puissance de la norme.

A contrario, les éléments fondus dans le texte sans mise à distance typographique présentent une vision plus synthétique, où les deux points de vue sur le monde n'apparaissent plus aussi irréconciliables. Mélangés (souvent grâce à l'indirect libre), les propos en langue étrangère contribuent à faire plonger le lecteur dans la réalité des mondes décrits, qu'il soit africain dans le cas de René Maran (Prix Goncourt pour *Batouala* en 1921) ou suisse romand dans celui de Ramuz[10]. Par le biais d'une langue fondue dans le

---

[6] Le Prix de la Fondation Edouard et Maurice Sandoz, attribué chaque année à un art différent, sur dossier, consiste en une somme de cent mille francs devant servir à réaliser un projet l'année suivante. Rosset le décroche pour son projet *Oasis de transit* (Yves Rosset, *Les Oasis de transit. Relations de voyage*, Orbe, Bernard Campiche, 2005).

[7] Par exemple dans la chanson *Marieke* de Jacques Brel, dans les poèmes de Lorand Gaspar (*Sol absolu*, Paris, Gallimard, 1972) et dans *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire (Paris, Présence africaine, 1963). Dominique Combe parle de « citations des mystiques soufis et des géographes arabes reproduits avec la calligraphie dans les écrits et les poèmes de l'Algérien Rachid Boudjedra » et évoque les *Chants d'ombre* de Léopold Sédar Senghor et *L'Eté des sept-dormants* de Jacques Mercanton. Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995, p. 139.

[8] Par « idiome », nous entendons tout système de communication commun à un groupe, en faisant totalement abstraction d'une éventuelle connotation dialectale. Dans notre perspective, l'anglais et l'allemand sont des idiomes.

[9] Dominique Combe, *Poétiques francophones*, p. 141.

[10] Attention toutefois : pour évoquer le cas de Ramuz il faut préférer au terme de « plurilinguisme » celui de « polyphonie » (selon la distinction faite p. 15), qui rend mieux compte de son oeuvre romanesque. Chez lui, le phénomène est en tout point différent de celui qui nous occupe et renvoie à d'autres conditions de la

corps du texte, Maran et Ramuz transcendent le matériau de la culture dont ils parlent. Les écarts subtils qu'ils introduisent

> […] ne mettent pas en question le code linguistique, mais bien plutôt l'infléchissent, le transforment de l'intérieur, en laissant résonner d'autres voix. La perception de cet écart, qui est le style même, conforte le « sentiment de la langue », dans la mesure où les différences n'existent que par rapport à une référence. La polyphonie, loin de menacer l'intégrité de la langue (comme l'affirment les puristes), lui redonne corps. A travers les écritures polyphoniques de la francophonie, la « langue-signe » tend vers cette « langue-geste » inventée par Ramuz. Par le travail du style, les écrivains francophones rejoignent les grands écrivains « français », en lutte contre l'automatisation des mots[11].

Au sein de ces écritures que Combe appellent « polyphoniques », celles qui recourent à langues étrangères méritent une place de choix tant elles réalisent avec pertinence cette altérité[12] au cœur même de la langue. Même si le critique n'en parle pas spécifiquement, ce type d'écriture n'a pourtant pas attendu les dernières décennies pour exister dans l'aire francophone. Comment dès lors comprendre que ces phénomènes hétérolingues ne germent en Suisse romande que dans les années 1960, avec une explosion à partir des années 1980 ?

langue. Son recours à la langue du peuple, Ramuz le revendique par fidélité à l'origine, à l'opposé d'une représentation exotique du monde. La liberté qu'il prend à l'égard de la langue standard sert le refus d'adhérer à l'usage normatif du français. Les particularités du lexique, les mots rares ou archaïques, les constructions orales et les termes régionaux se voient interpellés par souci de réalisme. Ramuz, qui déteste le pittoresque, s'en explique dans une lettre à Paul Claudel :

« Vous avez tiré la littérature de l'ornière où on voit même Balzac se traîner parfois et qui est celle de toutes ces « enquêtes sociologiques », et autres « études de mœurs » où sous prétexte de roman d'innombrables auteurs méprisent et flattent à la fois le peuple (ce qu'il en reste) et la langue de ce peuple qui est la seule qui compte, parce que tout en sort et tout y rentre et qu'elle ne peut pas se tromper, mais que ces échappés de Sorbonne n'utilisent qu'entre guillemets, c'est-à-dire ne touchent qu'avec des pincettes. Moi qui suis des bords du Rhône et Vaudois, donc Savoyard, et donc d'un très vieux pays bien français, quoique les hasards de l'histoire l'aient séparé depuis longtemps de la France politique, j'ai toujours senti comme vous quelles immenses ressources le terroir tenait en réserve et les droits véritables que le *sang* nous donnait sur elles. » (Lettre à Paul Claudel, 22 avril 1925, Lettres, II, p. 175, citée par Doris Jakubec, « Note sur la langue romanesque de Ramuz », *C.-F. Ramuz. Romans*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2005, p. 1737-1745, citation p. 1739-1740).

Refusant de prendre, selon sa propre expression, la langue avec des pincettes, Ramuz ne recourt qu'exceptionnellement aux guillemets. Comme le dit Doris Jakubec, les expressions locales sont glissées dans une périphrase qui les souligne et les valorise : « ce faisant, il supprime l'ambiguïté que la mise en relief muette des guillemets peut produire : ironie, distance critique, humour, mépris. » (Doris Jakubec, « Note sur la langue romanesque de Ramuz », p. 1740).

[11] Dominique Combe, *Poétiques francophones*, p. 147.

[12] La notion d' « altérité » est dans notre travail comprise comme antithétique à la notion d' « identité » (caractère de ce qui est même), et s'appréhende au sens large, relevant de toutes les formes de contact avec l'autre, que cela touche indistinctement le fond (rencontre avec l'étranger, l'ailleurs par les formes de l'exil ou du voyage) et la forme (conjonction ou mélange des modes d'expression, des genres, des langues) (la liste n'est pas exhaustive).

Chapitre premier : Apparition du phénomène dans les aires francophones

L'apparition de langues étrangères dans une littérature de langue française pose la question de la place hégémonique du français au cours des derniers siècles. A la suite des mouvements d'expansion liés aux phénomènes coloniaux, il s'est vu conquérir de nouveaux espaces, du Québec au Maghreb, de l'Afrique noire à l'Indochine. Avec le mouvement de décolonisation, les constellations en place se modifient. La reconnaissance de parlers locaux comme langues officielles crée de nouvelles formes de bilinguisme et de biculturalité, faisant apparaître des écritures métisses, où la langue locale se forge une place, au confluent des langues et des cultures, au détriment de l'ancienne supériorité de la langue française. Face à la question du choix d'une langue d'écriture, certains auteurs optent pour un entre-deux – ce que Jean-Marc Moura appelle l'*interlangue*[1], qui n'est ni l'une ni l'autre, mais qui se réalise dans le passage incessant de l'une à l'autre. L'apparition de telles écritures se produit dans les différents contextes selon l'évolution historique et sociale des aires concernées. Le mouvement modifie le rapport à la langue lui-même, jusqu'à l'aboutissement théorique d'une littérature de la créolité mené à bien par Edouard Glissant (*Le Discours antillais*, 1981) ou Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé et Raphaël Confiant (*Eloge de la créolité*, 1989). En rendant compte d'un métissage qui dépasse la fusion d'une thématique et d'une inspiration « nègres », ils vont plus loin que le père du concept de négritude, Aimé Césaire – dont la pensée métisse témoignait encore d'une langue française grammaticalement irréprochable –, et inscrivent le métissage au cœur de la langue même.

Comme le met en évidence l'étude de Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e^ siècle québécois*[2], les phénomènes hétérolingues apparaissent plus tôt dans la littérature québécoise – variétés sociales, régionales ou chronologiques de la langue principale, présence de latin et d'anglais. Le critique met en lumière la coprésence de quatre langages : le français standard, le français régional ou parler populaire, le latin des classiques et l'anglais, en vertu de fonctions particulières. Grutman relève de nombreux ouvrages illustrant le phénomène : *L'Influence d'un livre* (1837) de Philippe Aubert de Gaspé fils, *La Terre paternelle* (1846) de Patrice Lacombe, l'*Histoire du Canada* (premier tome en 1845) de François-Xavier Garneau, les *Légendes canadiennes*

[1] Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, PUF, « Ecritures francophones », 1999.
[2] Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e^ siècle québécois*, Montréal, Fides-CÉTUQ, 1997, cité par Pierre Rajotte dans son compte rendu publié dans *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 52, n^o^ 1, été 1998 (Cf. http://www.erudit.org/revue/haf/1998/v52/n1/005583ar.html).

(1896) de l'abbé Henri-Raymond Casgrain, *Les Anciens Canadiens* (1863) de Philippe Aubert de Gaspé père, *Jacques et Marie* (1866) de Napoléon Bourassa, *Une de perdue, deux de trouvées* (publié sous la forme d'un feuilleton de 1849 à 1851 et de 1864 à 1865) de Georges Boucher de Boucherville et quelques contes de Honoré Beaugrand (1848-1906) et de Louis Fréchette (1839-1908). En répertoriant les différentes fonctions de ces usages hétérolingues, Grutman démontre l'intérêt du procédé, tantôt de nature référentielle – augmenter la vraisemblance de l'histoire –, tantôt de nature culturelle – rendre compte d'une stratification sociale ou marquer l'appartenance au champ littéraire en formation. Loin d'être exotique, le procédé « en dit long sur la représentation de la collectivité québécoise cultivée par ceux qui avaient accès aux moyens de production littéraire »[3], et sa mise en lumière lève le voile sur certaines idées reçues[4].

Suite à l'option régionaliste visant à assigner à la littérature une fonction d'enracinement dans une perspective réaliste, les écrivains de la revue *Parti pris* (Montréal, 1963-1968) modifient le rapport langue-littérature par une remise en question à la fois esthétique et sociopolitique liée à l'instauration du joual – défini par Lise Gauvin comme une « langue trouée d'anglicismes dont la détérioration reflète l'infériorité économique du Canada français »[5]. Moteur d'une véritable prise de conscience – renforcée par les démarches politiques qui aboutiront en 1974 à instaurer le français comme langue officielle –, le joual libère la littérature québécoise de l'empreinte normalisante du modèle français. Engagés dans une pratique libérée de la langue, les auteurs québécois s'affranchissent des anciennes contraintes : « Le littéraire devient désormais affaire de langage plutôt que de langue »[6], permettant un éclatement des tendances, où la pratique du mélange de langues se donne le droit d'explorer des voies expressives nouvelles.

En Suisse romande, où se pose également la question de la légitimité du français, on apporte une réponse différente. Tout d'abord, le phénomène d'interpellation d'idiomes étrangers y apparaît, on l'a dit, beaucoup plus tardivement. De fait, son contexte s'avère très différent de celui du Québec ou du monde créole, notamment par l'absence d'histoire coloniale et la coprésence relativement sereine de quatre langues nationales, moins concurrentes du fait de leur reconnaissance institutionnelle. La partie romande se révèle

[3] Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent*, p. 191.
[4] Grâce à la présence des langues dans le roman *L'Influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé (1837), Grutman démontre par exemple une solidarité de classe entre les élites anglophone et francophone souvent ignorée des historiens.
[5] Lise Gauvin, « Québec », article du *Dictionnaire des littératures de langue française*, Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, Paris, Bordas, 1987, p. 1951-1952, citation p. 1951.
[6] Lise Gauvin, « Québec », p. 1952.

doublement minoritaire : à la fois par rapport à la Suisse allemande et par rapport à la France, dont elle se sent culturellement proche mais dont elle se voit souvent exclue. Contrairement au cadre postcolonial où le français n'apparaît que tardivement, une littérature de langue française naît très tôt en Suisse romande[7]. Historiquement, elle rend compte de liens très forts avec la France – comme le démontre l'habitude des ressortissants des deux pays à se réfugier de l'autre côté de la frontière au gré des événements historiques, au cours des époques les plus troubles[8].

L'apparition tardive de phénomènes d'interpellation de langues étrangères s'explique en partie du fait de cette relation particulière : dans un contexte de liens et de contacts multiples, nul besoin de se démarquer par rapport à une tradition – la proximité culturelle ressentie diminue les tensions et le besoin de différenciation. Influencée plus longtemps par son « modèle » culturel, la Suisse romande tarde à remettre en cause la langue qu'elle partage avec son illustre voisine. Quand elle naît, la contestation ne véhicule aucune revendication politique comme dans les aires francophones issues du colonialisme, ne témoignant que d'une volonté stylistique de se distinguer de la France – à l'exemple de Ramuz. Pourtant, à la différence de la France où ces procédés continuent d'être rares[9], la Suisse romande connaît une croissance du phénomène au cours des dernières décennies : non seulement les œuvres qui y recourent sont plus nombreuses, mais elles se voient reconnues par la critique (attribution du Prix Georges-Nicole à Yves Rosset en 2001). Le fait s'explique une nouvelle fois par la situation particulière de la Suisse romande, son emplacement au cœur de l'Europe et sa petite taille – face aux deux grandes littératures qui l'entourent – l'inclinant depuis toujours à s'ouvrir aux cultures et aux langues étrangères[10].

---

[7] Le français est attesté comme langue écrite dès le XIII^{e} siècle, mais ne devient langue littéraire qu'à partir de la Réforme. Il supplante les parlers locaux dans les actes administratifs dès le XVIII^{e} siècle.

[8] L'exemple le plus récent est celui de la Seconde Guerre mondiale, durant laquelle de nombreux intellectuels trouvèrent refuge en Suisse, ce qui eut pour incidence un développement éditorial sans précédent. Après la guerre, des intellectuels proches du régime de Vichy s'y réfugièrent à leur tour, échappant à la justice de leur pays – tel Edmond Jaloux, proche de Myrian Weber-Perret, dont nous reparlerons dans le chapitre sur l'Alliance culturelle romande, p. 49 et suivantes. Cf. Anne-Lise Delacrétaz et Daniel Maggetti, « Ecrivains étrangers en Suisse romande », *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1999, t. 3, p. 57-66.

[9] La majorité des auteurs – excepté quelques enfants de l'émigration ou étrangers publiant en France – continuent de véhiculer un français relativement classique, à l'instar de Marie NDiaye, Prix Femina en 2001 pour son roman *Rosie Carpe*, qui ne puise pas *linguistiquement* dans la culture africaine de son père.

[10] « Nous sommes placés en position d'observateurs, et nous avons vue simultanément sur plusieurs cultures. Aussi échappons-nous à ce qu'on a pu appeler le "narcissisme monoglotte" des Français, et il s'est maintes fois trouvé que nous avons été plus tôt avertis de ce qui s'inventait dans les domaines italiens, allemands ou même anglais. » Jean Starobinski, « L'écrivain romand : un décalage fécond », *La Licorne*, 16, « La Suisse romande et sa littérature », Poitiers, 1989, p. 17-20, citation p. 20.

Chapitre II : Balises théoriques de la critique francophone

1 Richesses de l'altérité

Depuis les deux dernières décennies du XX^{e} siècle, tout ce qui relève de l'altérité se perçoit comme une richesse. Dans *Poétiques francophones*, Dominique Combe souligne le chemin parcouru depuis le début du XX^{e} siècle :

> Le culte barrésien de l'enracinement marque les littératures francophones nationales au tournant du siècle et jusque dans les années 40 – avec, en Haïti, la *Revue indigène* fondée en 1927, la *Voile latine*, en Suisse dès 1906, la *Revue phénicienne* dirigée par Charles Corm au Liban en 1920, les « romans de la terre » hérités de *Maria Chapdelaine* (1914) au Canada français… Les idéologies des années 70-80, au contraire, font l'« éloge du cosmopolitisme » (G. Scarpetta), de la « relation » et de la « créolisation » (E. Glissant), et vouent un culte à la « différence » et au « multiculturalisme »[1].

Alors qu'à l'arrivée des migrants venus d'Italie dans les années 1950-1960 on cherchait à gommer l'écart qui séparait les nouveaux venus des indigènes dans une volonté d'assimilation, on assiste désormais à une valorisation de la différence, devenue valeur en soi, du fait de l'enrichissement culturel promis par le cumul de différentes identités[2]. Désormais, celles-ci sont perçues comme compatibles, voire complémentaires. La perspective s'inverse : non seulement l'origine étrangère n'est plus perçue comme une tare, mais elle est envisagée comme un atout dont il s'agit de tirer parti. Au-delà du caractère utopique du gain identitaire au travers de la conjonction des cultures et des langues, le fait même de retourner de manière positive la dualité / multiplicité identitaire est indicative des perspectives actuelles et de la permissivité que celles-ci supposent dans le domaine littéraire, par l'encouragement de poétiques fondées sur le dialogue et l'interaction des langues et des cultures.

2 Le concept de métissage

Dans *Mythologie du métissage*, Roger Toumson le met en évidence : le concept de métissage, qui existe depuis fort longtemps[3], répond de manière particulièrement sensible

[1] Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995, p. 51.

[2] Cette valorisation quasi idéologique éveille toutefois depuis quelques années une résistance d'autant plus forte que le discours multiculturel semble unilatéral (opinion dominante qui pourrait être qualifiée de *politiquement correcte*) : en parallèle des discours enthousiastes du pluriculturel, une résistance s'affirme. L'altérité, défendue par les instances politiques et culturelles, inquiète certains, comme l'atteste la montée de certaines mouvances politiques établissant leur programme sur la peur de l'autre. A cet égard, le rejet du projet de Constitution européenne au printemps 2005 par les Français et les Néerlandais, inquiets de l'extension à l'Est et de l'intégration de la Turquie, est éloquent.

[3] Toumson situe l'origine du concept au XV^{e} siècle. Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, Paris, PUF, 1998.

aux mutations du cadre sociologique et idéologique de nos sociétés du fait des mouvements successifs de colonisation, décolonisation et globalisation. Pour lui,

> Le motif du métissage est l'un des aspects les plus manifestes de l'idéologie moderne ou contemporaine, coloniale ou post-coloniale de la représentation identitaire[4].

Cette explosion du concept, Hans-Jürgen Lüsebrink la relie à la connotation positive qui aujourd'hui auréole le métissage. En mettant en évidence l'évolution du mot « métis »[5], Lüsebrink démontre le retournement complet opéré depuis son origine coloniale : le terme de « métissage », qui véhicule l'ambition positive de « transgresser les clivages culturels et les lignes de partage raciales des cinq cents dernières années », n'a en effet pas toujours été connoté aussi positivement : « né dans le sillage à la fois des théories raciales, de la biologie expérimentale et de la montée des nationalismes, fondés pour la plupart sur la valorisation de la "pureté raciale ou ethnique" »[6], il décrit à l'origine un processus de corrosion de la pureté raciale ou ethnique. A la lecture de Lüsebrink, le lecteur s'interroge : le phénomène de légitimation (et de valorisation) du concept ne pourrait-il pas être explicable comme une réponse à son utilisation dans le contexte nazi dans un but de purification ethnique ?[7] Face à l'horreur provoquée par l'idéologie nationale socialiste se serait affirmée une réponse à sa (dé)mesure – à son extrême dépréciation succédant une valorisation extrême.

Au-delà des hypothèses, le changement d'idéologie est patent[8]. A partir de cette revalorisation[9], le « métissage » se voit peu à peu défini selon des potentialités expressives nouvelles : ainsi voit-on Raphaël Confiant justifier la puissance expressive de Derek Walcott par son origine insulaire[10]. Mais pour Lüsebrink, le concept ne peut prendre son

---

[4] Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, p. 243.

[5] Issu du latin *mixticius* (*mestiz* en ancien français). Sa signification (nous reprenons la définition de Lüsebrink : « qui est issu du croisement des races, de variétés différentes dans la même espèce », Hans-Jürgen Lüsebrink, « Métissage. Contours et enjeux d'un concept carrefour dans l'aire francophone », *Etudes littéraires*, XXV, 3, Université Laval, hiver 1992-1993, p. 93-106, citation p. 94) décrit les nouvelles réalités issues de l'expansion coloniale européenne en Amérique.

[6] Hans-Jürgen Lüsebrink, « Métissage », p. 93.

[7] Outre la terrible volonté d'extermination des juifs et des tziganes, le régime nazi s'attachait également à éteindre certaines « races » jugées bâtardes du fait du mélange de sang pur et impur : ainsi les descendants d'Allemandes et de soldats français de couleur nés à la suite de la Première Guerre mondiale, qualifiés de bâtards, furent considérés comme des êtres inférieurs et forcés à la stérilisation dès 1933.

[8] La revalorisation du terme commence dans le monde créole sous l'effet des écrivains africains, antillais et latino-américains. Dans les années 1950, Senghor met en avant les termes « métis » et « métissage » : il défend la volonté d'assumer un double héritage, puisant à la fois dans les terreaux occidental et africain.

[9] Lüsebrink cite Yannick Noah, pour qui ses enfants nés à New York d'une mère suédoise, connaissant l'Afrique et parlant le français et l'anglais, partent dans la vie avec un bagage perçu comme une véritable force (Hans-Jürgen Lüsebrink, « Métissage », p. 96).

[10] Walcott est « un métis, c'est-à-dire un homme poreux, ouvert à toutes les civilisations du monde, riche des multiples strates culturelles qui constituent la culture saint-lucienne moderne : amérindienne, d'abord, puis

véritable essor qu'après avoir perdu son caractère syncrétique visant l'unicité : cette étape franchie, il peut enfin épouser la perception kaléidoscopique d'un monde perçu comme mosaïque.

Cette revalorisation effectuée, une « écriture métisse » à la croisée des langues devient possible, en s'affranchissant du contexte créole qui l'a vu naître.

Comme l'explique Renée Balibar, les concepts de plurilinguisme et de multilinguisme apparaissent également dans un contexte post-colonial puisque leur présence n'est attestée qu'à partir de 1984 dans le *Larousse encyclopédique*, 1977 dans le *Petit Robert*[11].

3 Avènement d'une langue plurielle

3.1 Remise en question de la conception essentialiste de la langue

Avant qu'une littérature entre les langues telle qu'on la connaît actuellement – et telle qu'elle apparaît dans notre corpus – puisse s'imposer, il fallait impérativement que soit balayée la conception essentialiste de la langue, porteuse de visées idéologiques aujourd'hui remises en cause. Dans *La Langue et le citoyen*, Jean-Marie Klinkenberg explique la nécessité d'en découdre avec elle :

> Surtout, ce livre veut combattre une conception du français, trop courante chez ceux qui prétendent l'aimer et le servir, mais qui dessert en fait et la langue et ses utilisateurs, conception que l'on nommera essentialiste. Pour la déconstruire, j'entends retourner contre elle-même l'idée selon laquelle l'usager doit respect à la langue : je prétends en effet que ce n'est pas elle qui est digne de nos soins, mais ceux qui la parlent[12].

Du fait des conséquences qu'elle entraîne, cette conception de toute langue (et du français en particulier) doit être repensée, puisqu'elle implique de voir la langue dans son unicité plutôt que dans sa diversité en se conformant à « un modèle idéal, stable, voire immuable. Adamique et anté-babélienne »[13]. Pour Klinkenberg, une langue repliée sur elle-même démontre sa fragilité ; ouverte au plurilinguisme, elle témoigne de sa vivacité et de sa force.

---

française, puis américaine, anglaise et asiatique », Raphaël Confiant, « Un métis culturel », *Le Figaro*, 9 octobre 1992, p. 26. Hans-Jürgen Lüsebrink, « Métissage », p. 97.

[11] Renée Balibar, Geneviève Merlin et Gilles Tret, *Les Français fictifs : le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette-Littérature, 1974.

[12] Jean-Marie Klinkenberg, *La Langue et le citoyen*, Paris, PUF, 2001, p. 9.

[13] Jean-Marie Klinkenberg, *La Langue et le citoyen*, p. 57.

3.2 La voie de la normalisation

Dans les pages d'*Ecriture*, François Ricard[14] expose l'évolution d'un Québec qui, s'affranchissant des moules et des modèles parisiens, s'octroie le droit d'exister littérairement, sans devoir en référer à quelque instance parisienne. Cette modification de perspective conduisant une littérature minoritaire à se libérer des étiquettes qui composaient sa spécificité face à la littérature du champ dominant, Ricard l'appréhende sous le concept de « normalisation »[15]. Pour Reine Meylaerts[16], l'approche pose un problème lié à l'utilisation de concepts bourdieusiens tels que « centre / périphérie » qui empêchent de repenser le rapport entre la France et les aires francophones en perpétuant le clivage existant. A son avis, le point de vue bipolaire unidirectionnel devrait laisser place à un autre, multipolaire, multilingue, à la fois intra et international. Pour que l'identité, qui se définit différentiellement, puisse prendre en compte à la fois des pratiques interculturelles, des flux d'importation et d'exportation littéraires ainsi que des phénomènes de traduction[17], il est nécessaire de délaisser la question de l'existence d'une littérature minoritaire, en porte-à-faux avec le bouillonnement d'activités littéraires observable[18]. En faisant abstraction des pratiques discursives, la théorie des champs littéraires selon Pierre Bourdieu oublie une dimension essentielle en omettant la dynamique littéraire si propice à offrir « une sorte de correctif aux présupposés romantiques de l'historiographie traditionnelle ». Aussi, de nouvelles approches doivent être proposées :

> Pour toutes ces raisons, la théorie des champs n'est sans doute pas le modèle le plus approprié pour ré-envisager les relations entre des « centres » et des « périphéries » parce qu'elle risque de donner lieu à une conceptualisation par trop statique et indifférenciée, essentialiste. Dans la question de la dynamique intra- et interlittéraire qui sous-tend celle des centres et des périphéries, la sociologie des producteurs a intérêt à être combinée avec des modèles mettant l'accent sur l'hétérogénéité, l'ouverture et le dynamisme des systèmes / champs littéraires. Modèles davantage sémiotiques que sémiologiques, ceux-ci

[14] François Ricard, « Remarques sur la normalisation d'une littérature », *Ecriture 31*, Lausanne, 1988, p. 11-19.
[15] Si les débuts de ce mouvement de normalisation demeure difficile à dater, les premiers éléments rendant compte d'une attitude de confiance gagnée par les minorités concernées se remarquent dans les années 60. Nous reviendrons sur cette normalisation dans le chapitre consacré à la revue *Ecriture*, p. 70.
[16] Reine Meylaerts, « "Enfin de nulle part et de partout". Pour une historiographie belge qui ne va plus de soi ? », in Lieven D'hulst et Jean-Marc Moura (dir.), *Les Etudes littéraires francophones : états des lieux*, Actes du colloque franco-belge de Lille-III et Louvain (campus de Courtrai), Editions du Conseil scientifique de l'Université de Lille-III, 2003, p. 185-195, citation p. 192.
[17] A ses yeux, ces pratiques offrent une richesse d'analyse aussi pertinente pour les littératures autres que pour les littératures francophones ! Cf. Reine Meylaerts, « "Enfin de nulle part et de partout" », p. 192.
[18] Comment résoudre le paradoxe d'une réponse négative à la question d'existence de sa littérature et du foisonnement observé sur le terrain ? Reine Meylaerts, « "Enfin de nulle part et de partout" », p. 194.

> insistent justement sur l'étude des pratiques discursives à travers lesquelles les rapports de force entre de multiples centres et périphéries se manifestent et évoluent[19].

Pariant sur le comparatisme intrafrancophone[20], Meylaerts plaide pour une vision multipolaire, complexe, dynamique et graduelle à même de rendre compte de la multiplicité des systèmes en correspondance avec la multiplicité des centres et des périphéries, selon des rapports de force variés et variables, dépendant de paramètres temporels, spatiaux ou génériques. Ne s'interrogeant plus sur l'existence des différentes littératures mais sur les différents modèles propres à chacune, la critique intrafrancophone défend une perspective de construction identitaire en adéquation avec celle que Claire Jaquier décrit comme un « tissage d'influences et d'emprunts divers »[21]. Dans *Les Etudes littéraires francophones : états des lieux*[22], Lieven D'hulst et Jean-Marc Moura y adhèrent également : pour eux, il s'agit de trouver de nouveaux outils à même de mettre « l'accent sur l'hétérogénéité, l'ouverture et le dynamisme des systèmes / champs littéraires »[23].

4 « Surconscience linguistique » de l'écrivain francophone

Des années durant, la question du rapport entre langue et littérature a intéressé la critique. La frontière entre « langage poétique » et « langage commun » n'ayant pu être démontrée, celle-ci s'est orientée, comme l'expliquent Lise Gauvin et Rainier Grutman[24], sur l'observation des faits de langue. Les variations au niveau tant interne qu'externe de la langue ont soulevé une vaste littérature sur les « rapports de force et de connivence entre les langues »[25], que ceux-ci soient liés aux faits d'oralité et de transposition du parler

[19] Reine Meylaerts, « "Enfin de nulle part et de partout" », p. 194.
[20] A l'instar d'un colloque qui se tenait à Lausanne une année auparavant. Cf. Martin Doré et Doris Jakubec (dir.), *Deux littératures francophones en dialogue. Du Québec et de la Suisse romande*, Actes du colloque de Lausanne, 25-27 avril 2002, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 2004.
[21] Claire Jaquier, « Littérature romande et questions d'identité », *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1999, t. 4, p. 409-421, citation p. 413. Nous y reviendrons dans la section consacrée à la critique romande, p. 33 et suivantes.
[22] Lieven D'hulst et Jean-Marc Moura (dir.), *Les Etudes littéraires francophones : états des lieux*, Actes du colloque franco-belge de Lille-III et Louvain (campus de Courtrai), Editions du Conseil scientifique de l'Université de Lille-III, 2003.
[23] Dans la mesure où « les littératures francophones québécoise, romande ou belge résistent aux catégories habituelles de l'histoire littéraire et appellent des procédures adéquates tant pour ce qui regarde le lieu où elles naissent que pour une histoire rapportée aux cadres généraux de la francophonie ». Lieven D'hulst, Jean-Marc Moura, « Conclusions sur les orientations historiographiques », in Lieven D'hulst et Jean-Marc Moura (dir.), *Les Etudes littéraires francophones*, 2003, p. 289-292, citation p. 290.
[24] « Cela est tellement vrai qu'un nouveau terme a été inventé par Bernabé pour définir cette nouvelle science : la glottocritique. » Lise Gauvin et Rainier Grutman, « Langues et littératures : éléments de bibliographie », *Littérature*, 101, « L'écrivain et ses langues », Paris, Larousse, février 1996, p. 88-125, citation p. 88.
[25] Lise Gauvin et Rainier Grutman, « Langues et littératures : éléments de bibliographie », p. 90.

populaire (Claude Filteau[26], Paul Goetsch[27], Georges-André Vachon[28], Jérôme Meizoz[29]) ou au plurilinguisme et à la diglossie littéraire (Hugo Baetens Beardsmore[30], Rainier Grutman[31], Andràs Horn[32]). La question des différents procès impliqués dans la confrontation des langues au sein du texte littéraire nous semblant plus intéressante que les procédés utilisés, les écrits de Lise Gauvin, spécialiste des rapports entre langues et littérature – en particulier dans les aires francophones – offrent une approche mieux ciblée.

Répertoriant quelques étapes de l'évolution du rapport des auteurs avec la langue, L. Gauvin privilégie l'étude des procès et enjeux littéraires[33]. Qu'elle se penche sur le cas des auteurs québécois ou non, elle s'interroge sur les conditions d'existence et le statut d'une littérature, en décrivant les changements du champ littéraire étudié. En inventant le concept de « surconscience linguistique », elle décrit le sentiment de la langue à l'origine d'une position particulière, et les stratégies qu'elle génère. En montrant que ces auteurs s'interrogent sur la position à adopter face à la langue, elle souligne le cadre réflexif qu'ils s'imposent, insistant sur le caractère à la fois exceptionnel et universel du questionnement, vécu par tout écrivain. Plus que tout autre, l'auteur francophone se voit toujours obligé de penser la langue :

> Ici, rien ne va de soi. La langue, pour lui, est sans cesse à (re)conquérir. Partagé entre la défense et l'illustration, et sachant par avance qu'écrire, ce n'est jamais ni défendre ni illustrer quoi que ce soit et même pas une langue, il doit négocier son rapport avec la langue française, que celle-ci soit maternelle ou non. Comment donc se situer entre l'intégration pure et simple au corpus français et la valorisation excessive de l'exotisme,

[26] Claude Filteau, « "His mind like a flippant bastard" : culture et hétéroglossie dans une nouvelle de l'auteur acadien Jean Babineau », *Littérature*, 121, Paris, Larousse, 2001, p. 76-100 ; Claude Filteau (dir.), « Oralité et littérature : France-Québec », *Présence francophone : revue internationale de langue et de littérature*, 31 (I) et 32 (II), Sherbrooke (Québec), 1987 et 1988, p. 3-128 et p. 3-117.

[27] Paul Goetsch (dir.), *Dialekte und Fremsprachen in der Literatur*, Tübingen, Gunter Narr, 1987.

[28] Georges-André Vachon (dir.), « Ecrire, c'est parler », *Etudes françaises*, Montréal, X, 1, 1974, p. 3-119.

[29] Jérôme Meizoz, L'Age du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat, Genève, Droz, 2001.

[30] Hugo Baetens Beardsmore, « Polyglot literature and linguistic fiction », *International Journal of the Sociology of Language*, 15, New York, 1978, p. 91-102.

[31] Rainier Grutman, « Le bilinguisme littéraire comme relation intersystémique », *Canadian Review of Comparative Literature* / *Revue canadienne de littérature comparée*, Edmonton (Alberta), XVII, 3-4, 1990, p. 198-212 ; « L'écrivain flamand et ses langues. Note sur la diglossie des périphéries », *Revue de l'Institut de sociologie*, Bruxelles, 1990-1991, p. 115-128 ; « Effets hétérolingues dans le roman québécois du XIX^{e} siècle », *Littérature*, 101, Paris, Larousse, février 1996, p. 40-52 ; « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones », in Jean Morency, Hélène Destrempes, Denise Merkle et Martin Pâquet (dir.), *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, 2005, p. 201-222.

[32] Andràs Horn, « Aesthetische Funktionen der Sprachvermischung in der Literatur », *Arcadia, Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 16, 3, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1981, p. 225-241.

[33] Dans *La Fabrique de la langue*, elle retrace le parcours des différentes relations à la langue au fil de l'histoire littéraire, de Hugo à Mallarmé, de Proust à Ramuz et Verheggen, de Glissant à Kourouma. Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, « Points essais », 2004.

> c'est-à-dire comment en arriver à cette véritable « esthétique du divers » revendiquée par Segalen et, à sa suite, par Glissant ainsi que par les signataires du manifeste *Eloge de la créolité* ?[34]

Sa situation douloureuse (ou du moins problématique) pousse l'écrivain à un engagement particulier dans la langue – que Lise Gauvin a appelé « langagement »[35] – à l'origine de stratégies narratives particulières.

En inscrivant le domaine francophone dans le questionnement plus général du rapport entre langue et littérature, Gauvin se détourne du terreau identitaire et se recentre sur la langue[36]. Ce faisant, elle se libère des idéologies du passé, place le débat sur des bases linguistiques en jetant sur le mélange des langues un éclairage particulier : au cœur de leur problématique identitaire s'ouvre une réflexion sur la manière dont s'articulent les rapports entre langues et littératures – rendant compte aussi bien de la littérature québécoise que de la littérature de Suisse romande[37].

5 Problématique identitaire et faits de langue

Jean-Marie Klinkenberg exprime également cette insécurité, « lot de toutes les collectivités francophones périphériques », qui incarne à ses yeux l'« une des conditions de la production de leurs littératures »[38]. Selon lui, pareil sentiment de la langue induit deux types de comportements : le purisme – ou le respect de la norme dans l'hypercorrection –

---

[34] Lise Gauvin, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », in Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*, Actes du colloque de Liège, 9-11 octobre 2001, Bruxelles et Montréal, PIE-Peter Lang et PUM, 2003, p. 19-40, citation p. 21-22. En mentionnant *Eloge de la créolité*, co-écrit par Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé et Raphaël Confiant (1989), Gauvin renvoie au célèbre manifeste pour un métissage linguistique propre à rendre compte de la mixité de l'identité créole. (L'expression « littérature mineure » fait référence au concept de Deleuze et Guattari : Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975).

[35] Lise Gauvin, *Langagement. L'Ecrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000 ; *Les Langues du roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999.

[36] Ces études succèdent à une analyse plus historique des faits identitaires et de la dimension politique de la langue dans le cadre québécois. Gauvin a mis en lumière l'affrontement des langues dans les années 1960-1970, cristallisant des questions identitaires, ainsi que le rôle des écrivains et l'inscription de ces questions dans la langue même. Cf. Lise Gauvin, « Le discours sur la langue dans la littérature québécoise récente », in Arpád Vigh (dir.), *L'Identité culturelle dans les littératures de langue française*, Pécs-Paris, Presses de l'Université de Pécs-Agence de coopération culturelle et technique, 1989, p. 41-51.

[37] En 1989, Arpád Vigh illustrait la position atypique de l'écrivain francophone théorisée par Lise Gauvin : « Si on ne considère au départ que le rapport à la langue française "normale et standardisée", le choix fondamental devant lequel l'écrivain francophone se trouve de prime abord paraît être ceci : doit-il accepter tel quel cet outil que d'autres élaboraient et perfectionnaient dans un pays étranger, ou doit-il affirmer son identité culturelle particulière en commençant par créer sa "propre langue" (le plus souvent à partir de la variante locale du français, à partir d'un langage vernaculaire qui serait ainsi élevé au rang de langue littéraire) ? » Arpád Vigh, « Préface », in Arpád Vigh (dir.), *L'Identité culturelle dans les littératures de langue française*, p. V-VIII.

[38] Jean-Marie Klinkenberg, « L'aventure linguistique, une constante des lettres belges : le cas de Jean-Pierre Verheggen, *Littérature*, n° 101, Paris, 1996, p. 25-39, citation p. 26.

ou l'usage libre et inventif du français permettant tous les mélanges de langues possibles – « caractère composite du lexique, mélange de vulgarismes, régionalismes, mots étrangers, préciosité, de tours journalistiques, de tics hérités de la littérature légitime »[39].

Par sa mise en perspective historiographique de la littérature belge, découpée en trois phases – centripète, centrifuge, dialectique[40] –, Klinkenberg présente également, au cœur de la réflexion identitaire, une focalisation sur la langue[41]. La théorie fait plus qu'éclairer le champ littéraire belge et s'avère – si l'on écarte les dates pour ne garder que les phases successives – pertinente pour d'autres littératures francophones. Rompant avec les nombreuses polémiques de l'histoire littéraire belge, Klinkenberg lui donne une nouvelle impulsion, en appréhendant sa littérature (selon les termes de Reine Meylaerts)

> comme une production sociale conflictuelle, objet prioritaire de la sociologie des institutions culturelles. Elle cesse d'être une essence, l'émanation d'un idéal éternel au nom duquel il serait permis de prononcer des jugements, des exclusions, etc. Les approches dites nouvelles entendent modifier de la sorte complètement la façon de considérer l'historicité de l'objet littéraire. Pourtant, leur cohérence transdisciplinaire est loin d'être articulée dans une forme théorique rigoureuse[42].

Comme Lise Gauvin, Klinkenberg s'intéressent en priorité aux faits de langue. Ceux-ci ne s'expliquent plus par la réalité identitaire des écrivains mais se perçoivent dans un ensemble plus global, et sont étudiés en soi. En s'intéressant à ceux qui ont instauré de nouveaux pactes de lecture en rupture avec la norme (notamment dans *La Fabrique de la langue*), Lise Gauvin donne un appui aux stratégies langagières mises en œuvre par les auteurs francophones. L'exploration du « parler français » et de ses fictions menée en

[39] Jean-Marie Klinkenberg, « L'aventure linguistique, une constante des lettres belges », p. 31.

[40] Résumée comme suit par Reine Meylaerts, « "Enfin de nulle part et de partout" », p. 188 : « La première période, allant de 1830 à 1920, prônerait l'existence d'une littérature "belge", indépendante de celle de France, résumée sous l'expression "littérature belge de langue française". La seconde se situerait entre 1920 et 1960 et marquerait une volonté d'adhésion au champ français dans la dénomination "littérature française de Belgique". La troisième coupe, finalement, débuterait en 1960 et se voudrait une synthèse entre les thèses nationaliste et apatride : ni enfermement, ni dénégation. La prise de conscience qui s'installe autour des années 1980 pourrait ainsi former l'abolissement provisoire d'une quête identitaire, d'une autonomie, mais non isolationniste, affirmée vis-à-vis de la France. »

[41] Ouvrages de référence de Klinkenberg : « La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique », *Littérature*, 44, décembre 1981, p. 33-50 ; « Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique. De Verhaeren à Verheggen », in Arpád Vigh (dir.), *L'Identité culturelle dans les littératures de langue française*, Pécs-Paris, Presses de l'Université de Pécs-Agence de coopération culturelle et technique, 1989, p. 65-79 ; « La définition linguistique de la littérarité : un leurre ? », in Louise Milot et Fernand Roy (dir.), *La Littérarité*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 1991, p. 11-30 ; « L'aventure linguistique, une constante des lettres belges : le cas de Jean-Pierre Verheggen, *Littérature*, n° 101, Paris, Larousse, 1996, p. 25-39 ; *La Langue et le citoyen*, Paris, PUF, 2001 ; « Autour du concept de langue majeure. Variations sur un thème mineur », in Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*, Actes du colloque de Liège, 9-11 octobre 2001, Bruxelles et Montréal, PIE-Peter Lang et PUM, 2003, p. 41-56 ; Jean-Marie Klinkenberg, Danielle Racelle-Latin, Guy Connolly (dir.), *Langages et collectivités : le cas du Québec*, Montréal, Leméac, 1981.

[42] Reine Meylaerts, « "Enfin de nulle part et de partout" », p. 190.

contexte francophone rejoint les grands questionnements qu'a connus la langue française, de Rabelais à Céline en passant par Hugo. Partant du postulat que les littératures francophones proposent, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue, Lise Gauvin conclut au rôle déterminant de celles-ci sur l'évolution de la langue. Comme « les auteurs français ont été amenés à jouer un rôle de premier plan dans l'établissement d'une *koiné* (norme) linguistique et ont contribué ainsi à légitimer les usages de leur temps tout en revendiquant le droit à l'expérimentation langagière »[43], les auteurs francophones de la fin du XX^e^ siècle revitalisent l'histoire littéraire du fait de leur façon particulière de poser la question du rapport entre langue et littérature.

6 Avènement d'écritures plurilingues

A travers cette réflexion sur le rapport à la langue, le cas de l'écriture plurilingue est également évoqué. Au-delà de l'emploi ponctuel de langues étrangères pour donner davantage de « couleur locale », Lise Gauvin cite Edouard Glissant, pour qui « la totalité-monde ne saurait se concevoir sans son corollaire obligé, celui de la totalité-langue »[44] :

> Je pense que dans l'Europe du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle, même quand un écrivain français connaissait la langue anglaise ou la langue italienne ou la langue allemande, il n'en tenait pas compte dans son écriture. Les écritures étaient monolingues. Aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît pas une 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[45].

Les propos de Lise Gauvin consacrés à l'écrivain Abdelkabir Khatabi qui « transforme les oppositions en vagabondages »[46] poussent le lecteur à prendre conscience d'une écriture qui, si elle demeure infiniment personnelle, prend valeur universelle. Comme Adrien Pasquali dans *Eloge du migrant*, Khatabi ne cherche pas à mettre en forme une nouvelle langue, mais à créer le lieu d'une parole en déplacement.

Avec l'exemple du narrateur de l'écrivain Ahmadou Kourouma qui additionne les dictionnaires pour expliquer les différentes réalités (le *Harrap's* lui permet d'expliquer le mot « pidgin » aux francophones comme le *Larousse* et le *Petit Robert* d'expliquer les gros mots du français de France aux noirs indigènes), Lise Gauvin illustre « l'interrogation [d]es fondements même du langage »[47], tout en esquissant le profit du cumul des langues dans la

[43] Lise Gauvin, La Fabrique de la langue, p. 9.
[44] Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue*, p. 283.
[45] Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 84.
[46] Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue*, p. 287.
[47] Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue*, p. 325.

littérature, comme chez Patrick Chamoiseau. Le survol des écritures plurilingues évoquées le met en lumière : qu'elle rende compte de l'infinité des sens à explorer ou qu'elle reflète l'aliénation originelle qui institue toute langue en langue étrangère, l'écriture plurilingue souligne l'inconfort dont elle est issue, dont l'écrivain francophone peut tirer profit.

7 Textes bilingues et hétéroglossiques

Se penchant sur la différence linguistique en contexte littéraire francophone, Rainier Grutman dresse le portrait des diverses possibilités d'hétérolinguisme textuel, en opposant textes bilingues et textes hétéroglossiques. Dans le cas de textes bilingues, « l'apparition de la langue étrangère est pertinente, non redondante »[48]. Ici, nulle note de bas de page ou traduction ne vient chercher à atténuer la différence entre les langues. Faisant implicitement appel à un lecteur bilingue, l'œuvre qui y recourt, du fait de sa plus grande difficulté de compréhension, se coupe d'un éventuel public. *A contrario*, par des textes hétéroglossiques qui « exploitent la redondance créée par la coprésence des langues »[49], aucune communauté linguistique n'est exclue. Pour Raphaël Confiant, cette stratégie textuelle nouvelle qui s'adresse à différents publics « fai[t] doublement plaisir : aux Français de l'Hexagone […] [et] aux créoles »[50].

> En dépassant une vision essentialiste des langues pour mettre l'accent sur leurs interrelations dialogiques, [cette stratégie textuelle] instaure une logique inclusive (ET/ET) plutôt qu'exclusive (OU/OU) et indique une troisième voie à l'écrivain francophone. Le double effet dont parle Confiant, *référentiaire* (< référence) dans le cas des lecteurs français, *référentiel* (< référent) dans celui des lecteurs créoles, l'aide à dépasser la logique de la double contrainte qui caractérise sa situation périphérique. Naguère encore sommé de choisir entre deux parcours prévisibles : l'assimilation en vue de la reconnaissance et l'authenticité sans rayonnement, il peut maintenant rêver d'avoir le beurre et l'argent du beurre, de percer sans sacrifier une part de son identité[51].

Grutman le démontre : de la situation problématique et quasi schizophrénique poussant naguère au choix de l'authenticité ou de l'assimilation naît une stratégie textuelle nouvelle à même de transcender le clivage, tout en ouvrant de nouvelles potentialités expressives.

---

[48] Rainier Grutman, « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones », in Jean Morency, Hélène Destrempes, Denise Merkle et Martin Pâquet (dir.), *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, 2005, p. 201-222, citation p. 217.
[49] Rainier Grutman, « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones », p. 218.
[50] Raphaël Confiant, « Questions pratiques d'écriture créole », dans Ludwig Ralph (dir.), *Ecrire la « parole de nuit ». La Nouvelle Littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994, p. 171-180. Cité par Rainier Grutman, « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones », p. 218.
[51] Rainier Grutman, « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones », p. 218.

Chapitre III : Champ littéraire romand et réflexions théoriques

1 La littérature romande par elle-même

Les concepts mis en avant par la critique francophone permettent-ils d'aborder la réalité littéraire romande ? Si les notions de « créolité » et de « divers » renvoient trop directement au contexte colonial et ne peuvent par conséquent s'appliquer au champ romand, celui de « surconscience linguistique » créé par Lise Gauvin s'avère en revanche des plus pertinents. En Suisse romande, comme ailleurs dans l'espace francophone, se pose la question d'une langue parlée dont la légitimité est ailleurs. Le concept d'« hétérolinguisme » défini par Rainier Grutman sert également la critique littéraire romande, comme celui de « normalisation »[1], évoqué par François Ricard dans les pages d'*Ecriture* à propos de la littérature québécoise.

A l'instar de ses consœurs francophones, la critique romande opère un tournant important par la remise en cause de ses interrogations identitaires, cristallisées autour de la question de l'essence de sa littérature. S'exprimant au sujet de la littérature romande, Daniel Maggetti voit une explication dans l'affaiblissement de la portée identitaire des langues, la « facilité d'"additionnement" d'identités »[2] dans l'optique de la mondialisation et de la diversification des langues (augmentation de la population s'exprimant dans une langue non nationale). D'après lui,

> La perception du fait littéraire, et l'évolution de la réception, ne sont peut-être pas non plus étrangères au fait que le « bilinguisme » est plus fréquent chez les auteurs, dans la mesure où les critiques et le public sont de nos jours probablement plus sensibles que cela à la part du style, du jeu formel, de la mise à distance, et qu'ils privilégient moins que jadis les lectures « essentialistes » ou existentielles des œuvres. Il se pourrait que cette tendance contribue à « normaliser » un rapport à la création et à l'écriture qui, à d'autres époques, avait comme seul cachet celui de l'exception[3].

Claire Jaquier étaie également l'hypothèse d'un lien de causalité entre la remise en question de la conception essentialiste (de l'identité, du langage) et la normalisation en marche :

> Une toute autre compréhension du particulier s'impose en Suisse depuis le début des années 1980 : les particularismes culturels ne se sont pas entés sur une différence spécifique, mais se révèlent plutôt comme le produit d'un tissage d'influences et d'emprunts divers. Cette nouvelle définition des phénomènes culturels est aujourd'hui

[1] Nous reprenons ici à dessein le terme de « normalisation » de Ricard pour l'adapter aux réalités romandes du fait du nombre important de points communs reliant la Suisse romande et le Québec (affranchissement des forces centripètes d'un champ littéraire par un abandon de perspectives communes de ses auteurs au profit d'un éclatement général tant thématique que formel).
[2] Daniel Maggetti, « Ecrire en deux langues », *Feuxcroisés*, 3, 2001, p. 9-14, citation p. 11.
[3] Daniel Maggetti, « Ecrire en deux langues », p. 11-12.

> largement partagée, qui met en lumière l'hétérogénéité des héritages culturels d'une communauté ou d'un pays. La notion même d'identité se trouve par ailleurs vidée de tout contenu essentialiste : psychologues, philosophes, critiques littéraires, anthropologues et historiens du politique s'accordent pour dénoncer le leurre ou l'illusion propres à la définition de l'identité – individuelle ou collective – comme appartenance à une entité primordiale. A l'identité-essence, on oppose les formes variables d'une identité conçue comme construction, stratégie ou croyance opératoire, visant à répondre à un besoin d'appartenance qui dépend lui-même des changements sociaux. Ecrivains, critiques et historiens – d'âge et d'opinions les plus divers – font aujourd'hui le même constat : nulle substance inaliénable ne nous donne le droit de définir notre patrimoine culturel comme une propriété[4].

Pour elle, l'abandon de la représentation essentialiste de l'identité se perçoit en parallèle à la mise en lumière de l'hétérogénéité des héritages culturels. La vision de la langue étant très intrinsèquement liée à la perception de l'identité, la remise en question de l'une implique celle de l'autre. En affirmant que l'identité se trouve être « le produit d'un tissage d'influences et d'emprunts divers », Jaquier incite à poser sur la langue un regard nouveau : perçue comme une « construction », celle-ci s'attribue le droit de glaner ici et là de quoi se nourrir, sans être empêchée par quelque barrière que ce soit ; qu'ils soient de Suisse romande ou d'ailleurs, les textes littéraires doivent avant tout être perçus comme des œuvres en soi, avant d'être lus comme « romands ».

Les positions de D. Maggetti ou de C. Jaquier démontrent le changement opéré : comme ses consœurs francophones, la littérature romande suit également la voie de la normalisation, en se détournant des traits d'une spécificité romande pour mieux embrasser une culture mondiale, faite d'emprunts horizontaux[5], nourrie du contexte de mutation de l'ère postcoloniale, de l'effondrement de la logique des blocs qui a fait suite à la chute de l'URSS, de la crise des Etat-nations ébranlés par les revendications des minorités ethniques ou confessionnelles et de la globalisation de l'économie. Face aux évolutions en cours, le monde contemporain, éclaté, se décrit grâce à l'image de la mosaïque, omniprésente[6]. Le motif rend compte des interférences qui s'opèrent partout sous l'effet des contacts et des échanges. La littérature romande n'y échappe pas : Iso Camartin[7] et Nicolas Bouvier

[4] Claire Jaquier, « Littérature romande et questions d'identité », *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1999, t. 4, p. 409-421, citation p. 413.

[5] « Les représentations horizontales de l'identité sont largement privilégiées : une approche des faits culturels s'impose, qui insiste sur leur circulation, leur réemploi, leurs échanges, et qui met en doute leur différence irréductible. » Claire Jaquier, « Littérature romande et questions d'identité », p. 415.

[6] « Faut-il supposer que tout, dans ce monde, est maintenant mosaïque ? Que la mosaïque, aujourd'hui, est la seule image qui rassemble, plaise, s'impose, et soit crédible ? Assurément les deux à la fois ! Car pour inopinées qu'elles paraissent, on se doute qu'une telle montée en puissance, qu'une telle invasion iconique et verbale ne tombent pas du ciel !» Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001, p. 11.

[7] « Vitrine après vitrine une conviction s'imposait : les Rhètes sont une réalité toute hypothétique. Le visiteur avait beau scruter les inscriptions, peintures rupestres, objets funéraires ou de culte, tout, absolument tout portait la marque d'autres civilisations, était le fruit d'emprunts et d'échanges entre voisins plus ou moins

présentent la littérature suisse comme « perméable »[8] et soumise aux influences extérieures.

Reflétant les changements opérés à l'échelle de la planète, le monde littéraire romand suit le mouvement et revoit l'angle sous lequel il interrogeait sa production littéraire. En se libérant de l'emprise essentialiste, il se dégage d'une problématique strictement identitaire. Normalisée, sa littérature s'ouvre plus sereinement aux questions de langue, en osant enfreindre le « bon français »[9]. Par la voix de ses porte-parole, la critique romande se donne « le droit de mal écrire »[10], ouvrant les perspectives stylistiques du « décalage fécond » théorisé par Jean Starobinski, fécond dans la mesure où l'inconfort de l'auteur périphérique se mue en avantage[11]. Dix ans plus tard, Pierre-André Rieben décrit dans « La parole défaillante »[12] ce qu'il perçoit comme la conséquence de sa position périphérique. En mettant en lumière les diverses modalités de rupture et d'aphasie, il participe de la démonstration du même inconfort et donne à voir les fruits expressifs qui en sont issus – réalisant par là la démonstration de la fertilité inhérente au « décalage fécond » décrit par Starobinski.

Ces diverses positions[13] – ainsi que l'expression de « relative sérénité monolingue » de la Suisse romande forgée par Claire Jaquier[14] – témoignent d'une quiétude qui n'est

proches. » Iso Camartin, « La quête fatale du quant-à-soi », *Le Nouveau Quotidien*, 19 octobre 1991, cité par Claire Jaquier, « Littérature romande et questions d'identité », p. 414.

[8] Selon Nicolas Bouvier, la Suisse est faite de « territoires extrêmement perméables à l'influence des cultures voisines » : aucune coutume, pièce de vêtement ou autre accessoire ne peut être attribué avec certitude au *genius loci*. *L'Art populaire*, « Ars helvetica », IX, Disentis, Desertina, 1991, p. 24, cité par Claire Jaquier, « Littérature romande et questions d'identité », p. 414.

[9] S'il n'est pas encore question de langue étrangère, on remarque une relation plus décontractée à la langue, les auteurs se « décomplexant » peu à peu de leur origine romande.

[10] Jérôme Meizoz, Le Droit de « mal écrire ». Quand les auteurs romands déjouent le « français de Paris », Genève, Zoé, 1998.

[11] Idée reprise par Daniel Maggetti dans « Les écrivains romands et la France : Les modalités d'un "décalage fécond" », *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Actes du colloque, 8-9 février 1991, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 31-38.

[12] Selon lui, le fait de parler le français sans qu'il leur appartienne vraiment pousse les auteurs romands à une surdétermination de la langue, qui prend corps sous la forme d'un affrontement rappelant le concept de « surconscience linguistique » forgé par Lise Gauvin. Jongleries verbales, mutilations de mots, aphasie… de nombreux personnages – souvent des professionnels de la parole – illustrent le désir de destituer une langue hégémonique. En affirmant un refus autodestructeur, on s'oppose au respect d'une langue imposée du dehors. Cf. Pierre-André Rieben, « La parole défaillante », *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1999, t. 4, p. 269-277.

[13] Auxquelles nous pourrions ajouter celles d'Adrien Pasquali (« Les creux de parole. Construction et inachèvement de l'œuvre littéraire », in Roger Francillon, Claire Jaquier, Adrien Pasquali, *Filiations et filatures. Littérature et critique en Suisse romande*, Genève, Zoé, 1991, p. 153-250) cherchant à démontrer qu'à l'image d'autres écrivains occidentaux, les auteurs romands explorent les espaces de l'inachèvement et de la rupture en mettant en avant l'entre-deux, les voix multiples ou le mutisme, ou de Jean-Louis Kuffer, qui défend dans ses éditoriaux du *Passe-Muraille* une vision mondiale de la littérature (nous y reviendrons dans le chapitre consacré au *Passe-Muraille*, p. 131).

[14] Claire Jaquier, « Convoquer les langues étrangères : un pari de la littérature contemporaine de Suisse romande », in Martin Doré et Doris Jakubec (dir.), *Deux littératures francophones en dialogue. Du Québec et*

qu'apparente : même si ses auteurs sont moins torturés dans leur rapport à la langue que leurs confrères francophones, l'affrontement est bien sensible et fait éclater le mythe d'une harmonie parfaite – comme en attestent quelques voix déjà anciennes mises en avant par Jérôme Meizoz dans le *Le Droit de « mal écrire »* :

> Soyons hardis dans notre style, mettons à contribution toutes les langues, tous les patois, mais seulement quand nous ne trouverons pas dans les expressions et les tournures usitées de quoi nous faire bien entendre[15].

Les propos d'Isabelle de Charrière qu'il cite authentifient l'ancienneté de l'ambivalence de l'écrivain romand face à la langue française, partagé entre « sentiment d'indignité » et « tendre loyauté »[16], tout en témoignant de la très précoce mise en place d'un système d'autosurveillance de la langue[17] – par l'unification du marché linguistique et la dévaluation des usages populaires et provinciaux. Malgré les différentes voix qui se sont élevées contre cette forme de censure – Meizoz cite Rousseau, M^me^ de Staël, Töpffer, Ramuz, Corinna Bille –, l'illusion d'une communion parfaite de la langue des auteurs suisses avec le français de France fut longtemps préservée. Mais si les propos critiques contemporains jettent sur la langue un éclairage nouveau, il faudra cependant attendre la revue *Feuxcroisés* et les considérations ponctuelles de certains auteurs – Daniel Maggetti dans sa présentation de Beat Christen[18], Daniel de Roulet aux Journées littéraires de Soleure – pour ouvrir véritablement la question du plurilinguisme textuel. Ce n'est qu'extrêmement tardivement qu'est évoqué le mélange des langues : il fallait que l'approche identitaire soit libérée de ses accents émotionnels pour que le travail sur la langue des écrivains romands puisse véritablement commencer[19].

---

de la Suisse romande, Actes du colloque de Lausanne, 25-27 avril 2002, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 2004, p. 179-190, citation p. 179.

[15] Isabelle de Charrière, « Lettre à Henriette L'Hardi », 8 mars 1793, in *Œuvres complètes*, III, Amsterdam, Van Oorschot-Genève, Slatkine, 1983, p. 542, citée par Jérôme Meizoz, *Le Droit de « mal écrire »*, p. 23.

[16] Jérôme Meizoz, Le Droit de « mal écrire », p. 7.

[17] Ramuz parle de « système d'intimidation » : Charles-Ferdinand Ramuz, *Notes d'un Vaudois*, Lausanne, L'Aire, 1978, p. 146, cité par Jérôme Meizoz, *Le Droit de « mal écrire »*, p. 21.

[18] Daniel Maggetti, « Entre les langues », in Beat Christen, *Leer réel*, Lausanne, Editions d'en bas, 2003, p. 91-94.

[19] Comme l'écrivent Maggetti et Meizoz, la mentalité des auteurs de la période 1986-1996 change par rapport à celle de leurs prédécesseurs : « moins concernés par les questions d'identité, tournés davantage vers le monde moderne et les flux internationaux, les jeunes explorent des problématiques contemporaines, comme celle de la migration ou du déracinement, et apparaissent surtout en quête d'une expression artistique personnelle ». Daniel Maggetti et Jérôme Meizoz, « La spécialisation (1986-1996) », *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1999, t. 4, p. 81-118, citation p. 93.

2 Eclairage sociologique

Convaincue des bienfaits de l'approche sociologique pour traiter des champs littéraires, la présente étude s'est demandée si des apports scientifiques extérieurs pouvaient éclairer la création esthétique de nos auteurs. L'étonnante adéquation remarquée entre les assertions théoriques de François Dubet dans la *Sociologie de l'expérience*[20] et les écrits critiques d'Adrien Pasquali le laissant penser, de nombreuses questions inspirées de la sociologie se posaient alors au domaine littéraire : dans quelle mesure la perception qu'a l'auteur migrant[21] de sa propre identité influence-t-elle ses stratégies expressives ?[22] La reconnaissance et la mobilisation de ses compétences linguistiques primordiales seraient-elles une condition nécessaire à leur exploitation en matière expressive ? Quel profit esthétique peut laisser espérer une interpellation de la langue étrangère ? Malgré une différence évidente d'outils, de méthode et de terminologie, de très intéressantes perspectives s'ouvrent à partir desquelles il s'avère possible de tirer des généralités applicables à notre champ d'étude.

2.1 François Dubet, Sociologie de l'expérience (1994)

Pour François Dubet[23], les expériences sociales sont le fruit d'appartenances communautaires et d'exigences personnelles en fonction d'un marché particulier. Pour lui, tout ensemble social est formé par la juxtaposition de trois grands types de systèmes : le système d'intégration (la « communauté »), le système de compétition (le « marché ») et le système culturel. Parallèlement, chaque individu se définit en fonction de trois logiques d'action : l'*intégration*, la *stratégie* et la *subjectivation*. Alors que la logique d'*intégration* permet à l'individu de se définir en fonction de ses appartenances, la logique de *stratégie* rend compte de la conception qu'il se fait de ses acquis. Or, cette réalisation stratégique ne peut avoir lieu que si l'acteur social est capable, par un effort de *subjectivation*, de mettre à distance son identité – toute expérience sociale se voyant ainsi directement influencée par le regard (subjectif) que l'individu porte sur lui-même. Ne pouvant être appréhendée

[20] François Dubet, *Sociologie de l'expérience*, Paris, Seuil, 1994.
[21] Dans notre travail, peut être considéré comme « auteur migrant » tout auteur ayant quitté son pays ou, par extension, s'étant déplacé d'une aire linguistique et culturelle à une autre sans que ne soit forcément franchies des frontières nationales.
[22] L'essai de François Dubet (*Sociologie de l'expérience*, Paris, Seuil, 1994) relève de la sociologie générale : s'il définit de façon particulièrement pertinente l'expérience migrante, c'est avant tout un modèle théorique faisant écho à l'expérience de tout individu d'une société donnée, quelles que soient ses appartenances communautaires – une des interprétations les plus courantes étant une sociologie de l'expérience scolaire.
[23] Né en 1946, François Dubet est professeur de sociologie à l'Université de Bordeaux et directeur d'études à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales.

comme une ressource que par un individu qui en a pris pleinement conscience, l'identité première – qui appartenait dans la société d'origine au bagage commun – acquiert ainsi, dans le cas du migrant et dans le contexte postmigratoire, une valeur exceptionnelle. Du fait de sa rareté, elle peut *être mise à profit*. Plus l'identité intégratrice est forte, moins elle peut être instrumentalisée : l'auteur migrant qui vit encore un ancrage très fort dans ses racines et ses traditions ne peut exercer l'objectivation nécessaire à la négociation de celles-ci. Inversement, plus l'auteur migrant parvient à porter un regard extérieur sur son identité d'origine, plus il sera à même d'en tirer parti, en transformant les habitus de sa culture initiale (langue, représentations, bagage culturel) en atouts exploitables dans son nouvel environnement culturel.

2.2 Parallélisme entre sociologie de l'expérience et monde littéraire

La théorie de Dubet peut être résumée et appliquée à tout individu de la scène culturelle en général et littéraire en particulier de la façon suivante : l'identité de tout auteur doit être reconnue pour être négociée, et la capacité de négociation dépend de la mise en perspective obtenue par l'auto-évaluation de l'auteur concerné. Celle-ci prend en compte trois dimensions : son *identité* (sa nationalité, son âge, son sexe, l'image qu'il élabore de lui-même, son parcours de vie, etc.), son *projet* (qui implique un système de valeurs) et son *pouvoir* (sa faculté de défendre son identité en fonction de son projet). Si le regard que tout auteur porte sur son identité influe sur son projet littéraire, le fait n'en est que plus exemplaire dans le cas d'un auteur dont le bagage repose sur deux sociétés culturellement distinctes. Par un regard critique jeté sur son identité d'origine, l'auteur « migrant » cerne les acquis que lui confère sa position, se réapproprie son identité et se donne la possibilité de l'exploiter *à des fins esthétiques.* En affichant ses particularités culturelles et linguistiques, il peut dès lors imposer sa spécificité dans le monde littéraire : l'*identité socioculturelle* (notamment la capacité de parler plusieurs langues) devient ainsi une ressource à exploiter, selon des stratégies propres à chacun.

2.3 Sociologie de l'expérience et lieu de parole

A mille lieues de la théorie des mouvements sociaux, Pasquali traite de la langue et de l'écriture, en déterminant les conditions nécessaires à l'élaboration de ce qu'il appelle le « lieu de parole ». Comme s'il transposait littérairement les propos du sociologue, Pasquali y explique les différentes étapes nécessaires à l'élaboration du lieu de parole ramuzien – en précisant que ses propos s'appliquent de façon beaucoup plus large, puisque c'est à

l'ensemble de la littérature romande que s'intéresse Pasquali dans son article ! Pour lui, la création du lieu de parole se fait en trois temps :

> 1) une prise de distance par rapport à l'origine (géographique, sociale, familiale) et au(x) modèle(s) (la langue ; la « tradition » vaudoise de Juste Olivier, pour simplifier), ce que j'appellerai un décentrement ; 2) une médiation esthétique ; 3) une recomposition *originale* de l'origine et du (des) modèle(s).
>
> Le *dé-centrement* permet de faire l'expérience d'un lieu autre, et donc de la multiplicité des lieux possibles parmi lesquels compter le lieu de départ, dépouillé de la contrainte qui pesait d'abord ; alors seulement le lieu de départ peut prendre valeur de lieu de retour[24].

A bien y regarder, l'article d'Adrien Pasquali ne dit pas autre chose que Dubet dans *Sociologie de l'expérience*. Comme Dubet l'évoque pour tout acteur social, Pasquali souligne la nécessité pour tout écrivain de prendre du recul avec son origine pour, à terme, la réutiliser à des fins littéraires. La dernière phrase de la citation insiste – comme la coupure du mot *dé-centrement* en témoigne – sur la nécessaire mise à distance : ce n'est qu'une fois ce recul pris (Pasquali dit en effet « alors seulement ») que « le lieu de départ peut prendre valeur de lieu de retour ». De fait, et comme l'illustre le tableau suivant, les trois prémisses à la recomposition définies par Pasquali correspondent en tout point aux trois étapes décrites par Dubet :

François Dubet, *Sociologie de l'expérience* (1994)	Adrien Pasquali, « Langue et littérature en Suisse romande » (1996)
1. Prise de recul avec l'origine *Prise de distance avec l'identité intégratrice*	1. Décentrement *Prise de distance avec l'origine (géographique, sociale, familiale)*
2. Négociation *Mise dans la balance de l'expérience identitaire par l'auto-évaluation*	2. Médiation esthétique *Renégociation de l'origine par la mise en œuvre esthétique*
3. Valorisation de l'identité originale *Exploitation des ressources culturelles de l'identité intégratrice (identité d'origine), transformée en identité ressource*	3. Recomposition originale *Recomposition de l'origine et du (des) modèle(s) par le détour esthétique* *Le « lieu de départ » prend « valeur de lieu de retour »*

2.4 Les réalisations littéraires

L'éclairage sociologique de Dubet se révèle productif : non seulement ses propos soulignent la pertinence du point de vue de Pasquali, mais ils lui fournissent un appui théorique neutre, extérieur au questionnement littéraire. Au-delà de l'exemple pasqualien, toute l'approche du présent travail se trouve validée : c'est bien la reconnaissance et

[24] Adrien Pasquali, « Langue et littérature en Suisse romande », p. 68.

l'acceptation de la différence culturelle qui permet l'exploitation de celle-ci à des fins expressives nouvelles. Dans le cas des auteurs du corpus, cette prise en charge actualise *doublement* le « décalage fécond » théorisé par Starobinski, en ajoutant à l'écart ressenti par tout auteur romand celui d'auteurs concernés par une appartenance culturelle et linguistique mixte.

A côté de l'ouvrage de Dubet, d'autres approches théoriques confirment le bien-fondé de l'approche privilégiée dans ce travail. Le premier relève de l'anthropologie, par le biais des écrits du Norvégien Fredrik Barth, dont les travaux visent à déconstruire la notion de culture[25] : pour lui, les identités et les groupes ethniques renvoient à des questions d'organisation sociale et non de contenu culturel. En démontrant qu'il n'existe pas d'unités culturelles liées à des groupes, Barth accrédite l'hypothèse de considérer les productions de nos auteurs comme des réalisations personnelles élaborées à partir de composantes identitaires spécifiques. Les études successives le démontrent, les réalisations esthétiques déclinent un bagage culturel propre à chacun, sans tenir compte d'une hypothétique culture de départ influençant les schémas esthétiques mis en place ; comme l'attestent les différents modes d'interpellation de l'italien chez Adrien Pasquali ou Daniel Maggetti, une même langue se voit interpellée de façon différente selon les auteurs, reflétant à chaque fois un rapport particulier à l'origine, en vue d'un projet esthétique propre.

Comme Barth, le sociologue Claude Dubar (qui ne travaille pas sur la migration) confirme la nécessité de la posture nominaliste privilégiant l'approche empirique[26]. Spécialiste de la question, Dubar affirme que l'identité est processuelle (se construit dans le temps au travers des socialisations successives), relationnelle (se construit en fonction du regard et de la reconnaissance d'autrui) et multiple, donnant un appui théorique à l'affirmation de Daniel Maggetti selon laquelle « toute identité est faite d'additions successives »[27]. Nous verrons dans la partie qui lui est consacrée comment *Chambre 112* en témoigne de façon particulièrement significative, illustrant la possibilité de rendre compte d'une expérience personnelle issue d'influences diverses au moyen de la co-présence des langues.

---

[25] Fredrik Barth, *Ethnic groups and boundaries : the social organization of culture difference*, Bergen, Oslo, Universitets-forlaget, London, George Allen & Unwin, 1969 ; *Models of social organization*, London, Royal anthropological Institute of Great Britain and Irland, 1966.

[26] Claude Dubar, *La Socialisation : construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, A. Colin, 1991 ; *La Crise des identités : l'interprétation d'une mutation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

[27] Propos de Daniel Maggetti tirés de « Plongée dans l'enfance de Daniel Maggetti », émission *Mordicus* sur RSR 1 du vendredi 1er juillet 2005 présentée par Madeleine Caboche.

Alors que chez les écrivains de la génération précédente le contact avec la langue d'adoption conduisait au tarissement de la langue maternelle (comme par exemple chez Agota Kristof), c'est le contraire qui se produit avec les auteurs de notre corpus. Chez eux, une langue en plus ouvre un nouveau champ des possibles, une autre manière de dire (Daniel Maggetti), ou une façon de dire autrement (Beat Christen et ses autotraductions données en simultané). Derrière chaque réalisation d'écriture entre les langues se dégage une attitude plus ou moins enthousiaste face aux possibilités offertes. Chez tous les auteurs du corpus, les procédés d'interpellation de langue(s) étrangère(s) esquissent la promesse de pistes expressives inédites en élaborant, par tentatives successives, une forme d'équilibre originale.

Deuxième partie

Etude des revues romandes (1960-2005). Vers une légitimation des phénomènes pluriculturels

Dans le but de mettre en lumière l'existence d'un climat favorable aux écritures plurilingues, l'attention s'est portée sur les processus de légitimation en cours des années 60 à nos jours. En choisissant de se pencher sur les revues, le travail s'intéresse au champ romand au moyen d'un *filtre* particulier – les revues étant envisagées comme *marqueur* révélateur des particularités de son institution littéraire. Mais si l'étude privilégie l'un des marqueurs possibles, elle ne se condamne pourtant pas à faire abstraction de tous les autres : histoires littéraires ; milieu éditorial (maisons d'édition, revues, revues publiées sur Internet, collections particulières œuvrant à la rencontre des cultures et des langues) ; prix littéraires ; études et éditions critiques ; anthologies ; manifestes ; positions universitaires ; programmes ou thèmes de manifestations culturelles ; établissement d'institutions diverses encourageant la rencontre des langues et des cultures (comme le *Bateau Interligne*, entre 1993 et 2003, remplacé par *4+1 übersetzen traduire tradurre translatar* en 2006). Considérées à la manière de porte-voix, les revues envisagent l'ensemble des marqueurs attestant l'instauration d'un contexte enclin à la cohabitation des langues.

L'établissement de ce contexte particulier s'appréhende par un ensemble de *symptômes* le confirmant, apparus au cours du dépouillement des revues : mention de prix récompensant des auteurs biculturels, publication d'auteurs à cheval entre les cultures ou écrivant en plusieurs langues, de numéros spéciaux consacrés à des traductions, de livres publiés dans une édition bilingue, place laissée à la traduction et à ses passeurs, thématique de l'exil, du voyage ou du déracinement rendant compte de conditions générales permettant d'expliquer la création de niches à même de favoriser l'écriture entre les langues. Intentionnellement, le travail renonce à une étude sociologique complète[1] pour mieux répondre au but qu'elle se fixe : prendre le pouls du champ littéraire romand par le biais du regard qu'il porte sur lui-même. La nature et la fonction même des revues les y prédestinent : composées de plusieurs voix, celles-ci rendent compte de l'évolution en cours, soulignant avec plus de poids les lignes de force de cette évolution. La relative

[1] Si cette étude globale reste à faire, les travaux de Daniel Maggetti et Jérôme Meizoz rassemblent déjà une très importante somme de renseignements sur les différents acteurs du champ littéraire romand dans le quatrième volume d'*Histoire de la littérature en Suisse romande*. Cf. Daniel Maggetti et Jérôme Meizoz, « La nouvelle littérature romande (1968-1978), p. 18-57 ; « L'éclatement (1978-1986) », p. 59-80 ; « La spécialisation (1986-1996) », p. 81-118.

exiguïté du champ rend possible la répercussion de ce qui s'y passe, la rapidité de réaction face aux réalisations du champ offrant un reflet quasi instantané de l'activité éditoriale, entre encouragement et critique. De plus, les revues ne font pas que rendre compte de l'évolution en cours, mais agissent également sur le champ lui-même. Leurs choix participent de prises de position, légitimant un certain type d'approches et d'écritures. Dépassant de beaucoup la fonction de découverte de jeunes écrivains ou de consécration d'auteurs établis, les revues jouent un rôle actif dans le panorama littéraire, par le choix des sujets et des auteurs dont elle fait écho.

Dans le but de repérer et de commenter les différentes prises de position, l'attention s'est portée sur les éditoriaux, les articles, les comptes rendus et les sommaires. Différentes questions se posaient : comment les revues sanctionnent-elles / encouragent-elles les productions littéraires entre les langues ? Quels sont leurs arguments et leurs types de méthodes ? Leur nature et leur fréquence évoluent-elles au fil de leurs publications ? Les positions mises en avant dans les éditoriaux sont-elles adoptées par tous les rédacteurs de la revue ou existe-t-il des voix défendant la perspective inverse ? Les revues sont-elles représentatives d'un courant de pensée dominant, ou témoignent-elles au contraire d'une attitude à contre courant ? Cherchant à couvrir au mieux l'espace et la période durant laquelle s'opère le changement, le sondage tente un large déblayage en optant pour les revues les plus importantes de 1960 à nos jours dans lesquelles se pose la question de la coprésence des langues dans le texte littéraire. A cet égard, la longévité et la qualité d'*Ecriture* l'imposaient au premier titre. Recouvrant toute la période étudiée, elle présentait le double avantage de correspondre aux objectifs à la fois chronologiques et thématiques de la recherche. Radicalement différents, les *Cahiers de l'Alliance culturelle romande* se donnaient quant à eux comme institution incontournable du monde littéraire romand. Née en 1963, la revue offrait un aperçu du développement culturel en Suisse romande sous un angle moins strictement littéraire, à la fois historique, politique et philosophique, sa revendication romande promettant quelques résistances intéressantes. Avec *[vwa]*, il s'agissait de faire entendre une voix subversive, impertinente et inventive. La recherche polyphonique prenait sens, du fait de la volonté d'encourager la nature polysémique de chacune de ses publications : *[vwa]* l'excentrée serait-elle plus ouverte aux innovations formelles que ses consœurs lausannoises ? Comme elle, *Trou* offrait l'avantage de donner voix à la périphérie. Née à Moutier, *Trou* ouvrait l'interrogation à d'autres domaines artistiques, sa recherche de nouveaux défis par le biais de modes expressifs

différents ou mixtes offrant un terreau aux innovations en tout genre. Par son nom prometteur, *Le Passe-Muraille* illustrait pleinement sa volonté d'ouverture et l'appel du large revendiqué par son comité, affirmant son intérêt pour une littérature mondiale faisant fi des frontières nationales. Le titre de *Feuxcroisés* aussi laissait présager quelque intérêt pour les mélanges et les influences croisées. Son interrogation des littératures allophones de Suisse et des auteurs bilingues indiquait qu'elle faisait plus que suivre une mode et qu'elle procédait véritablement à une légitimation des écritures bilingues.

Le dépouillement dégage les lignes de force du changement pressenti. Durant la période étudiée, la Suisse romande, comme les autres espaces francophones, connaît un mouvement de normalisation[2] : elle s'éloigne de ses considérations autonomistes et s'intéresse de plus en plus à d'autres littératures, suisses ou étrangères. A ces dernières, les revues accordent une place toujours plus grande en publiant des textes originaux, des traductions, des dossiers. L'élargissement du domaine littéraire considéré entraîne une promotion de la diversité sous une forme thématique, en abordant les questions de l'origine comme les réalités du voyage, de l'exil, de l'émigration. En parallèle s'observe une promotion de l'altérité sous une forme linguistique, par le biais de mélanges de langues. Tous les comités de rédaction (hormis celui de l'Alliance culturelle romande) revendiquent l'envie de dépasser les frontières afin de se frotter à de nouvelles réalités : pour eux, non seulement cette confrontation est souhaitable, mais elle est nécessaire tant elle concorde avec la perception toujours plus nette d'une réalité et d'une littérature mondiales. Ne faisant jamais allusion aux craintes qu'inspire la mondialisation dans la société actuelle, les revues n'en gardent que les bienfaits : altérité et métissage deviennent des valeurs positives en soi, qu'il ne s'agit plus de défendre, mais d'illustrer. Si l'effet de mode est certain, la façon dont chaque revue s'en inspire change, au travers de réalisations originales. Celles-ci présentent l'avantage de poser de vraies questions, à même de féconder le débat littéraire en mettant en lumière les potentialités expressives de l'altérité linguistique.

[2] Terme emprunté à François Ricard, « Remarques sur la normalisation d'une littérature », *Ecriture 31*, Lausanne, 1988, p. 11-19. Nous y reviendrons dans le chapitre consacré à la revue *Ecriture*, p. 70.

Chapitre premier : L'Alliance culturelle romande

1 Profil

Bulletin destiné aux membres de la « Commission pour une collaboration culturelle romande », les *Cahiers* de l'Alliance culturelle romande[1] paraissent pour la première fois sous ce nom en mars 1963 et portent le numéro 2. Dans ce qui *a posteriori* peut être considéré comme le numéro 1, elle livre ses principes et son « plan d'action »[2]. Fruit de la Conférence permanente des institutions et sociétés culturelles de Suisse romande à laquelle le numéro 2 fait écho, la publication s'inscrit dans un cadre déterminé – celui de la Conférence – et vise à mettre sur pied les bases d'une collaboration culturelle romande. Cette conférence, qui groupe toutes les sociétés et institutions culturelles des différents cantons romands, se réunit une fois par an – jusqu'à sa dissolution en 1992. Elle se donne pour but de traiter des questions de collaboration culturelle romande, de jeter des ponts entre les cantons, de briser le cloisonnement entre les branches. A cette fin, elle met sur pied des commissions dont la fonction est d'étudier les questions de coordination culturelle et de proposer des solutions pratiques à des problèmes concrets. Elle élabore des listes de manifestations susceptibles de tourner en Suisse romande. Tout concorde à favoriser l'échange par la promotion d'une connaissance mutuelle, en favorisant l'émergence d'une collaboration intercantonale efficace ainsi qu'une harmonisation au niveau romand (des théâtres, des écoles, etc.) facilitant les interactions entre les branches, les cantons, les langues. Pour y parvenir, elle envisage la publication d'une revue intitulée *Suisse française*, qui verra le jour sous le nom de *Cahiers* de l'Alliance culturelle romande, selon une périodicité bisannuelle jusqu'en 1969, annuelle à partir de 1970. En 1961, on dessine un profil à la future revue : on la veut dégagée de toute chapelle, adaptée à un public élargi. Il ne s'agit nullement de la faire entrer en concurrence avec ses homologues françaises : elle s'adresse à un public romand. Le titre du mouvement et de la revue est clair : il s'agit d'une alliance, c'est-à-dire d'un rapprochement de diverses parties (les cantons).

[1] Appelée aussi simplement l'ACR. Dans le texte, seul le mot *Cahiers* sera marqué de l'italique, au contraire des appellations Alliance culturelle romande, Alliance ou ACR, évoquant indistinctement l'association et sa publication. Pour simplifier, les références en note citeront pour titre le nom d'*Alliance culturelle romande*.

[2] Le n° 1 consiste en un rapport dactylographié et agrafé de 30 pages, présentant les principes de l'ACR, son plan d'action, les activités de la Conférence permanente, la revue, le calendrier… Non daté, il mentionne la préparation d'un congrès sur « La collaboration culturelle romande » prévu à Lausanne les 2, 3 et 4 mars 1962.

« Culturellement fédératrice et politique helvétiste »[3], l'Alliance illustre l'influence romandiste, qui œuvrait naguère pour l'autonomie de la Suisse romande, sa séparation fondamentale d'avec la Suisse allemande et le rapprochement à la « Gaule linguistique »[4].

Véritable manifeste de défense et d'illustration de la culture romande, ce premier numéro annonce un programme ambitieux, qui vise à offrir à la Suisse romande le cadre nécessaire à une promotion de sa culture, en permettant aux œuvres et aux auteurs de toucher un public au-delà des frontières cantonales.

Dans le but de promouvoir un esprit romand, mais sans empiéter sur la part de liberté propre aux cantons, une déclaration d'intention[5] est proclamée :

Déclaration d'intention

Alors que l'on assiste à
l'érosion des puissances politiques de notre continent,
à des croissances sociales d'une nouvelle sorte,
à une croissance économique insuffisamment équilibrée
par les anciennes coutumes,

nous proclamons
le caractère propre des cantons,
l'esprit romand inspiré par notre langue et civilisation,
l'amitié confédérale fondée sur la foi jurée,
l'importance primordiale de la culture conçue comme création et
diffusion de cette création,
la nécessité de maintenir et d'illustrer le patrimoine,

afin de parvenir
à l'épanouissement de la personne,
à la conscience de son identité,
heureux d'appartenir à de petites communautés à la mesure
de l'homme,
ouvertes au monde.

La forme, le ton et certaines expressions (« caractère propre des cantons », « l'amitié confédérale fondée sur la foi jurée ») font entendre un discours identitaire, nourri d'accents nationalistes ou régionalistes qui frappent par leur aspect vieilli et qui résonnent d'accents idéologiques marqués à droite. Même si la revue se veut en accord avec son temps, elle revendique la perpétuation d'une tradition qu'elle refuse de remettre en question.

Dans l'esprit de l'Alliance culturelle romande, la connaissance réciproque des différentes aires culturelles est à promouvoir. Au-delà des particularités régionales, elle

[3] Claude Hauser, « Du "romandisme intégral" au "fédéralisme ethnique". Les influences maurassiennes dans le discours nationalitaire des intellectuels suisses romands (1920-1970) », *Sources travaux historiques*, n° 53-54, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 21-34, p. 27.
[4] Définie comme telle par Alfred Lombard, rédacteur de l'ACR, dans : Alfred Lombard, *Une terre, une langue*, Lausanne, Société de la Gazette de Lausanne, 1929, p. 9.
[5] Reproduite dans sa mise en page originale, la « Déclaration d'intention » (*Alliance culturelle romande*, 2, 1963, p. 3) sera publiée à nouveau après la mort de Weber-Perret dans le n° 31 (1985) et dans les numéros suivants (jusqu'à l'extinction de la revue).

veut mettre en lumière une Suisse romande qui existe en tant que telle, perçue comme l'union confédérale des cantons qui la composent. Dans le contexte d'un XX^{e} siècle finissant, la déclaration d'intention – qui ranime les valeurs qui ont accompagné les fondements de la Suisse moderne, rappelant un temps où des frontières réelles séparaient les cantons – ne peut manquer d'interpeller le lecteur par son aspect décalé. Au fil du survol de la revue, le sentiment se renforce dans l'esprit du lecteur : déjà vieillie en 1962, la déclaration d'intention l'est d'autant plus en 1987, ne cesse d'éloigner la revue des préoccupations de son époque. Hormis quelques voix dissidentes qui la remettent en cause de l'intérieur, la revue se sait et se revendique à contre-courant.

2 Valeurs

Ancrée dans le passé, l'Alliance culturelle romande se méfie de tout ce qui entraînerait un écart trop important d'avec ses valeurs fédéralistes. A l'heure où la facilité des échanges au niveau mondial ne cesse d'augmenter, elle regrette l'affaiblissement de « la volonté de défense nationale »[6] et se fige dans une position philosophique à contre-courant des débats ambiants. Nostalgique, elle évoque la réalité désormais évanescente d'une Suisse rurale, bucolique, proche de la vie de la nature.

Fondateur et mentor de l'Alliance, Myrian Weber-Perret[7] fixe les valeurs aptes à stabiliser la revue dans une époque charnière, à l'aube de grands changements. Ces bases idéologiques établies, la publication ne dérivera pas du cap et des objectifs qu'elle s'est fixés. Face aux mutations en cours, les valeurs auxquelles s'attache la revue offrent une assise. Dans le numéro 4, les hauts de Lausanne décrits par Weber-Perret deviennent une sorte de Suisse d'Epinal, qui présente de nombreux parallèles avec le temps de l'Age d'or de la Grèce antique[8]. Comparant la Suisse de son enfance à cette région montagneuse du Péloponnèse, Weber-Perret octroie aux paysages vaudois une dimension mythique. La douceur des beaux jours qui voient les hommes revenir au travail de la terre rappelle le temps idéalisé de l'Arcadie. Parlant d'une « race lente attachée à ses habitudes »[9] pour évoquer ses concitoyens, Weber-Perret ranime une conception philosophique qui lie un peuple à sa terre, faisant perdurer la correspondance entre l'un et l'autre. En réactualisant

[6] Myrian Weber-Perret, « Introduction », *Alliance culturelle romande*, 4, Genève, 1964, p. 3-5, citation p. 3.
[7] Myrian Weber-Perret (1922-1985), fils d'un commerçant alémanique, enseigne durant plus de quarante ans à l'école internationale de Genève. Dès 1941, il anime avec deux amis la revue *Pages* (qui publie aussi bien les textes de Ramuz et Roud que ceux d'auteurs français chassés de l'Hexagone par la censure), puis la revue *Vie art cité* (qu'il ouvrira notamment à Gonzague de Reynold).
[8] Myrian Weber-Perret, « Introduction », *Alliance culturelle romande*, 4, p. 5.
[9] Myrian Weber-Perret, « Introduction », *Alliance culturelle romande*, 4, p. 5.

le travail de la terre (présenté comme l'activité la plus noble qui soit), Weber-Perret ne se contente pas d'évoquer le travail du monde paysan, mais rapproche les propriétaires de villas de l'image du bon Suisse faisant fructifier sa propriété par la présentation d'un jardin bien soigné.

Comme le temps a passé sur la Grèce antique, la Suisse de Weber-Perret vieillit un peu plus du fait de la comparaison, et se donne comme un temps bienheureux, mais révolu, figé dans son évolution, dont les échos néoclassiques ne sont pas sans rappeler l'empreinte nationaliste.

2.1 Fédéralisme et théorie des types fondamentaux

Plus qu'un concept idéologique, le fédéralisme influence la revue jusque dans sa réalisation. Ainsi, canton après canton, l'ACR se penche sur les spécificités et les réalisations de chacun : Genève voit la troisième livraison lui être consacrée (« Genève ou le saut », 1963), le « Valais » la cinquième (1965), « Neuchâtel » le numéro 8 (1966), Fribourg le numéro 10 (« Visages de Fribourg », 1967), « Le pays de Vaud » le numéro 12 (1968) et le Jura le numéro 17 (« Jura, terre romande », 1971). Son but est de favoriser la connaissance entre les différents cantons et de présenter les qualités intrinsèques à chacun[10].

Dès la première publication, le fédéralisme se donne comme fer de lance. Sujet de la première prise de parole par Weber-Perret[11], il donne le ton du numéro. Il est défini comme le principe sur lequel se construit la revue. Sujet des discours prononcés lors du congrès de fondation en mars 1962 par les deux figures tutélaires de la revue, Gonzague de Reynold et Denis de Rougemont, le fédéralisme ouvre également les feux des publications à venir.

Chez Gonzague de Reynold, le fédéralisme sert une idéologie nationaliste et est inspiré par l'idéologie des races :

> La nation commence de vivre sitôt que son type fondamental se dégage du vaste ensemble où elle était encore prise. Elle s'affaiblit lorsqu'il s'effrite. Lorsqu'il est désagrégé, elle meurt. Aussi longtemps qu'il conserve sa vitalité, la nation peut subir les chocs les plus violents ; elle peut être vaincue, asservie, réduite au rang d'état satellite et même de province, elle ressuscitera. Mais si ce type est la victime d'une décomposition interne, la nation pourra continuer de vivre un certain temps, en vertu de la vitesse acquise : elle n'aura plus une durée réellement vécue, comme disent les philosophes. La

[10] Le numéro consacré au Jura (« Jura, terre romande » !) est particulièrement intéressant. En 1971, le Jura est encore sous la tutelle bernoise. Lui consacrer un numéro au même titre que les cantons romands est à ce titre un signal fort.

[11] Myrian Weber-Perret, Jacques-René Fiechter, « Les principes de notre action », *Alliance culturelle romande*, 1, 1961, p. 3-4.

> vitesse acquise ira en décroissant jusqu'au jour où la nation tombera hors de la route qu'elle s'était tracée dans l'histoire[12].

Le « type fondamental » décrit, qui assure la vitalité du pays, renvoie à la théorie du génie des peuples : à chaque terre correspond une langue, un peuple façonné par une terre et son climat[13], non sans lien avec l'idéologie d'inspiration maurrassienne.

Dans « Les vallées du sud », Jean-Pierre Monnier, qui parle de traditions et de filiations pour dire « ce pays d'où je viens », évoque également ce lien très fort entre la famille et la patrie. Pour lui, c'est le lien du sang et l'attachement à la terre qui fait celui à la patrie :

> J'ai mis sans le vouloir tous les pas de mon enfance dans les pas de ces hommes et de ces femmes qui ont fait mon sang. Je suis, depuis toujours, un Jurassien des vallées du sud.
>
> Il faudrait voir sa chance dans sa condition particulière, et, l'ayant reconnue, il en faudrait tirer le meilleur parti. La mienne était là, bien assurée par une continuité qui, de génération en génération, a sans doute fortifié mon sentiment de patrie. Certes, il convient de rendre à ce mot sa signification primitive, et, pour le bien comprendre, il convient de lui trouver son équivalent le plus juste, qui est le « lieu du père ».
>
> Cependant, ma chance était ailleurs aussi – dans cette inaltérable connivence des gens de ma race avec le pays où ils ont vécu. Ils ont été façonnés par cette terre ingrate[14].

Reprenant les motifs de la « terre » et du « sang »[15], Monnier défend les thèmes en vogue des discours essentialistes – dans la mesure où la terre inspire à la race des traits particuliers –, repris dans les discours de Weber-Perret évoquant l'âme et les typicités (le génie ?) des habitants des différents cantons :

> Le caractère du Vaudois présente des oppositions, des antithèses. Tout se passe comme si le Vaudois allait du pour au contre, à la manière d'un pendule. Dans les affaires sérieuses, il reste prudemment au centre, se méfiant de ses antagonismes. Ainsi l'humour s'allie au respect des bienséances, des hiérarchies. […] Le Vaudois est épicurien qui a le goût des « bonnes choses », […]. Le Vaudois est un moraliste. Autre trait du Vaudois : la pudeur. D'où le caractère de l'amour chez lui, déjà deviné par Rousseau. Le Vaudois n'est ni

[12] Gonzague de Reynold, « Le fédéralisme, notre temps et la collaboration culturelle romande », *Alliance culturelle romande*, 2, Genève, 1963, p. 9-13, citation p. 13.

[13] Pour prendre la parfaite mesure de tels propos, il convient de souligner que l'Alliance culturelle romande naît sous l'impulsion de l'Union culturelle française (UCF), fondée au Québec en 1953. Un comité romand voit le jour trois ans plus tard. Y figurent Gonzague de Reynold et nombre de ses admirateurs : Pierre-Olivier Walzer, Maurice Zermatten, Myrian Weber-Perret et François Jost (animateur du groupe). Selon l'historien Claude Hauser, le groupe n'est pas sans affinité avec les thèses maurassiennes : « De nature élitaire, académique et conservatrice, la branche suisse de l'UCF tire donc une bonne partie de sa sève intellectuelle d'un terreau "Action française" composite fait de proches disciples de la première génération et d'héritiers influencés à des degrés divers (littéraires surtout, politiques parfois) par la pensée maurrassienne. Un fait d'importance si l'on considère que c'est du comité suisse de l'UCF que naîtra en 1962 l'Alliance culturelle romande, sous l'impulsion principale de Weber-Perret. » Claude Hauser, « Du "romandisme intégral" au "fédéralisme ethnique" », p. 27.

[14] Jean-Pierre Monnier, « Les vallées du sud », *Alliance culturelle romande*, 17, p. 61-62, citation p. 61.

[15] Ne pouvant manquer d'évoquer les théories du tristement célèbre « Blut und Boden » !

> plus, ni moins concupiscent qu'un autre. Cependant, lui, il a une tendance à « faire dans la passion »[16].

2.2 Génie des langues

2.2.1 Une langue, un peuple

Alors que Denis de Rougemont combat la notion de « culture nationale », à la fois néfaste et dangereuse, d'autres la revendiquent. De leur point de vue, la langue agit sur le caractère. Pour Pierre Beausire, auteur de « Brefs propos linguistiques »[17], le caractère grossier du dialecte suisse alémanique concorde avec celui du peuple qui la parle[18]. Pour lui, l'influence allemande est à craindre, la « massive épaisseur des sons et la succession rude et rapide des chocs » illustrant à ses yeux la « nature impérieuse » propre aux Germains. Puisque « le génie germanique » cherche par nature à « étendre son influence », il s'agit de s'en méfier. Dans une description quasi darwinienne des langues, l'allemand est le prédateur qui met en péril le français dans les régions romandes où il se trouve implanté. « Instrument autant de conquête que de connaissance et de communication », il est une menace dont il faut combattre le « caractère impérieux »[19].

Du fait de leur génie propre, Beausire répartit les langues sur une échelle, au sommet de laquelle trône le français, en vertu de sa « rigueur logique » et de « exactitude expressive » ; pour lui, la langue française « se distingue depuis des siècles […] de toutes les langues européennes », du fait de son « caractère géométrique » :

> Il y a entre l'articulation de la phrase française et le mouvement même de la pensée un rapport qui soumet l'ordre logique à une nécessité psychologique, la succession des termes de la proposition ne différant pas, en général, de celle des idées dans l'esprit[20].

Dans la droite ligne de Rivarol qu'il cite à deux reprises, Beausire réactualise, en 1979, des idées sur la langue vieilles de presque trois siècles.

2.2.2 Invasions étrangères

Pierre Beausire n'est pas le seul à défendre cette représentation de la langue. On trouve des idées similaires chez Alfred Lombard aux yeux de qui l'allemand est également une menace, dont il s'agit de se méfier. Pour le dire, il se réfère au temps où la Suisse de

[16] Myrian Weber-Perret, « En guise d'introduction », *Alliance culturelle romande*, 12, 1968, p. 5-8, citation p. 5-7.
[17] Pierre Beausire, « Brefs propos linguistiques », *Alliance culturelle romande*, 25, 1979, p. 11-13.
[18] « A entendre en effet tels accents marteler la substance des vocables, ou la forme de ces derniers accuser un poids ou un tranchant qui les rendent lourds ou très durs, on ne laisse pas de tirer des conclusions très particulières sur l'être des hommes qui les ont tirés de leur chair au cours des siècles » Pierre Beausire, « Brefs propos linguistiques », p. 11.
[19] Pierre Beausire, « Brefs propos linguistiques », p. 11.
[20] Pierre Beausire, « Brefs propos linguistiques », p. 12.

1848 n'existait pas encore ; pour lui, le français parlé à Neuchâtel – ainsi que la « race »[21] elle-même – est plus en danger en 1966 que du temps de la domination prussienne. Affirmant le danger de contamination de l'allemand, il confie sa crainte d'une influence funeste sur la vie littéraire :

> Et qu'on ne nous oppose pas, pour nous rassurer, le talent de nos écrivains, ni la prospérité de nos grandes écoles. Les conséquences de ces phénomènes sont toujours à retardement, et il est bien évident que Neuchâtel, pour pouvoir entretenir une vie littéraire française, doit d'abord rester un pays français. Choses qui ne devraient pas avoir besoin d'être dites, mais qu'il faut répéter pourtant. Beaucoup de gens de bonne volonté ne sont-ils pas persuadés qu'en Suisse un bon citoyen doit écarter toute discussion de ce genre, et qu'on ne fait que suivre le progrès en encourageant la confusion des langues[22].

Le cri d'alerte qu'il lance, Lombard le sait en porte-à-faux avec l'air du temps – même si cette attitude trouve relais à l'extérieur de l'Alliance[23]. Reconnaissant qu'il défend un point de vue contraire à la vision progressiste, il se place volontairement dans une position rétrograde. Persuadé que le génie littéraire consiste à dire une race dans une langue qui lui corresponde, Lombard ne peut que craindre la présence d'une langue étrangère. Aussi défend-il une attitude protectionniste, à même de sauver le « caractère propre » de la Suisse romande :

> Pour maintenir notre vie spirituelle, il nous faut, comme il en faut toujours et partout, des intelligences, des talents, des souffles venus d'ailleurs. Mais ici, dans le lieu où nous sommes placés, et à cette heure, il nous faut autre chose encore : un sentiment analogue à celui de la protection de la nature, sentiment fait de piété, de susceptibilités légitimes, d'observation exacte, de vigilance, d'attention à tous les détails. L'exemple d'un Ramuz ne fait-il pas voir à quel point le génie littéraire s'alimente dans les racines profondes d'une race, d'une terre, d'un parler populaire et vivant ?[24]

---

[21] Alfred Lombard, « La vie intellectuelle en pays neuchâtelois », *Alliance culturelle romande*, 8, 1966, p. 27-29, citation p. 29.

[22] Alfred Lombard, « La vie intellectuelle en pays neuchâtelois », p. 29.

[23] Cette attitude est en effet partagée dans le cercle des Cahiers de la Renaissance vaudoise, institution d'où naissent à la fois les *Cahiers* de l'Alliance et la jeune *Ecriture*. Elle trouve écho ainsi dans le canton de Vaud (notamment dans les colonnes de la *Nation*) comme dans le canton du Jura, où des positions empreintes de racisme linguistique se retrouvent dans les propos des progressistes en faveur du combat contre Berne – la langue étant perçue comme garante d'une identité menacée. Très présente dans le milieu de la Ligue Vaudoise (Cf. Roland Butikofer, *Le Refus de la modernité : la Ligue vaudoise : une extrême droite et la Suisse (1919-1945)*, Lausanne, Payot, 1996), cette position réactionnaire et hostile vis à vis de la langue étrangère marque durablement la Suisse romande. L'ouvrage intitulé *La langue française en terre romande* (La Baconnière, 1956) en témoigne : signé de Maurice Zermatten, Charles Beuchat, Henri Perrochon, Henri de Ziégler, Jean Humbert et Eddy Bauer, l'ouvrage met en lumière, canton par canton, le danger couru par la langue française. Sa large diffusion aussi est révélatrice : jugé d'utilité publique par la Conférence romande des chefs de départements de l'instruction publique, l'ouvrage est distribué et recommandé à l'ensemble du corps enseignant de Suisse romande.

[24] Alfred Lombard, « La vie intellectuelle en pays neuchâtelois », p. 29.

Persuadé de l'existence des races[25], Lombard – qui est aussi l'auteur d'un ouvrage publié à la fin des années 20 intitulé *Une terre, une langue*[26] – se sert de Ramuz pour défendre l'idée d'un « génie littéraire [qui] s'alimente dans les racines profondes d'une race ». Restreignant l'illustre Vaudois à une lecture essentialiste, il l'ampute de sa dimension universelle et le dénature. De fait, l'approche de Ramuz est contraire aux visées régionalistes : ce qu'il recherche, ce n'est pas de dire le peuple vaudois, c'est un rythme, une inflexion, un ton, qui rendent compte de sentiments universels, capables d'« exprimer d'une façon qui soit la nôtre et qui soit française à la fois des idées et des sentiments assez généraux pour qu'ils soient communs à toutes les époques et à tous les hommes »[27]. Alors que Ramuz invente un imaginaire de l'élémentaire, Lombard verse dans l'idéologie, il omet un aspect fondamental de l'œuvre de Ramuz, et reconduit les idées ramuziennes du côté de l'idéologie.

3 Filiations et idéologies

De fait, Lombard n'est pas le seul membre de l'Alliance à entretenir des liens forts avec l'idéologie maurrassienne. Les accointances de l'ACR se voient en effet soulignées par la forte amitié qui liait Weber-Perret aux figures de la droite nationaliste, le Français Edmond Jaloux. Weber-Perret avait 19 ans quand il rencontra Jaloux et lui conserva une fidélité jusqu'à la mort. Pour Jérôme Meizoz, l'influence est indéniable : c'est à l'inspiration des thèses maurassiennes – par l'intermédiaire de Jaloux – que Weber-Perret doit la conception fédératrice de l'Alliance culturelle romande[28]. L'idée apparaît d'autant plus justifiée qu'à l'amitié de l'académicien monarchiste et antisémite Edmond Jaloux,

---

[25] Comme l'atteste l'extrait d'un de ses articles (publié en 1939 !) : « D'ailleurs, nier les races est une des plus pernicieuses affirmations de la moderne mystique du progrès. La différence est très grande entre un Chinois et un Allemand, assez grande entre un Espagnol et un Anglais, plus petite entre un Suisse romand et un Suisse allemand. Elle existe pourtant, et nous espérons qu'on ne croira pas rendre tout le débat inutile en attirant notre attention sur la diversité très grande de la forme des crânes dans chacun des vingt-deux cantons, ou en me demandant si je me sens plus voisin d'un Sicilien que d'un Bernois. » Alfred Lombard, « La Suisse n'est pas bilingue », *La Revue catholique des idées et des faits*, 10 novembre 1939, p. 20, cité par Claude Hauser, « Quand le "romandisme" florissait à Neuchâtel… Regards sur quelques intellectuels maurrassiens entre les deux guerres », *Revue historique neuchâteloise*, n° 1/98, p. 11-24, citation p. 15.

[26] Lausanne, Société de la Gazette de Lausanne, 1929.

[27] Charles-Ferdinand Ramuz, « Réflexion sur le régionalisme littéraire et pictural », *La Voile latine*, printemps 1906, rééd. *Critiques d'art*, Slatkine, 1994, p. 165, cité par Jérôme Meizoz, *Le Droit de « mal écrire ». Quand les auteurs romands déjouent le « français de Paris »*, Genève, Zoé, 1998, p. 62.

[28] « Le maître à penser littéraire de Weber-Perret n'est autre que l'écrivain et académicien français Edmond Jaloux. Lié à l'Action française, monarchiste, antisémite, il s'est réfugié à Lutry en juillet 1940 où il passe la guerre […]. Curieux de littérature romande, le critique français inspire à son admirateur Weber-Perret l'idée de rassembler les auteurs romands, d'où naîtra l'Alliance culturelle romande. » Jérôme Meizoz, compte rendu de Simon Roth, *Weber-Perret, Genèse de l'Alliance culturelle romande*, Lausanne, Mémoire Editoriale, 1999, in *Le Temps*, 4 mars 2000,
http://www.culturactif.ch/fondations/memoireeditoriale1999.htm.

Weber-Perret ajoute celle de Gonzague de Reynold, grand défenseur d'un Etat chrétien monarchique, auquel il offre le titre de président d'honneur de l'Alliance.

Pour justifier ses positions, l'Alliance revendique la fidélité à la tradition :

> La conservation du passé nous apparaît comme une fidélité que nous devons à nos devanciers, un lien avec les mots que nous avons aimés. Chaque peuple, chaque pays a son « génie du lieu », qu'il est impie de trahir, de renier. Reconnaître le prix de la tradition est faire preuve de sagesse. Or la tradition n'est pas de l'immobilisme : un homme, dit encore Reynold, ne demeure point impunément entre des tombes et des ruines ; elle est une évolution raisonnable, consciente, mesurée, qui donne à la vie l'élément nécessaire de stabilité, de continuité, de permanence. Les formes extérieures, les modes d'expression varient, mais l'essence des problèmes demeure de tous les temps[29].

Synthétisant l'attitude dominante de l'Alliance, les propos de Marguerite Maire rendent compte des leitmotivs qui dessinent son profil : génie du lieu, référence à la tradition, évolution raisonnable et mesurée, référence à Gonzague de Reynold et approche essentialiste. La ligne que suit l'ACR est déterminée par les modèles établis. On préfère citer et chanter les grands noms (Rousseau, Benjamin Constant, M^{me} de Staël, ou Robert de Traz, Ramuz et Cingria) plutôt que de promouvoir la relève, en décalage avec les valeurs défendues par la revue.

4 Signes d'ouverture

Malgré le climat parfois lourd qui pèse sur la publication de l'Alliance culturelle romande, il arrive que souffle un léger vent d'ouverture. Plus ou moins prononcée, une remise en question s'esquisse, illustrant un changement parfois à peine perceptible, parfois beaucoup plus fort. La volonté d'ouverture adopte des visages différents en fonction des auteurs, des années de publication, des caractères et des perceptions propres à chacun.

4.1 Une culture européenne

Une première façon de s'ouvrir au monde tout en restant dans le moule d'une littérature romande telle qu'elle se présentait jusqu'alors consiste à mettre en avant des auteurs romands ouverts à l'ailleurs – parti qu'adopte Charly Guyot dans son article intitulé « Œuvres et influences »[30]. Modéré dans ses élans, il ne s'intéresse qu'à des auteurs reconnus que la destinée a poussés au dehors des frontières suisses : Blaise Cendrars,

[29] Marguerite Maire, « Nécessité de la présence du passé », *Alliance culturelle romande*, 9, p. 44-46, citation p. 46.
[30] Charly Guyot, « Œuvres et influences », *Alliance culturelle romande*, 8, 1966, p. 47-49.

Albert Béguin, Guy de Pourtalès et Denis de Rougemont. Ses propos sont une invitation à la reconnaissance des influences étrangères :

> A part *La Pêche miraculeuse* et *Marins d'eau douce*, ses romans et ses contes évoquent, toujours avec une grande délicatesse dans l'expression du sentiment, d'autres milieux et d'autres paysages. Et ses essais, ses biographies, en dressant à nos yeux les hautes figures de Liszt, de Chopin, de Wagner, de Berlioz, de Nietzsche, sont une invitation sans cesse renouvelée à vivre dans la compagnie de maîtres qui nous font communiquer à l'universel[31].

Ainsi, pour chaque auteur qu'il survole, il mentionne l'ouverture, la fréquentation de l'étranger et les richesses retirées de ces expériences : l'étape parisienne de Béguin, les voyages en Europe et le séjour en Amérique de Rougemont, New York pour Cendrars. Pour lui, leurs capacités de s'inspirer des maîtres européens et rendre les sentiments ressentis à leur fréquentation ont élevé les auteurs cités à quelque chose de plus grand, qui confine à l'universel. Sous-entendant que c'est cette ouverture, cette fréquentation de l'étranger qui les a formés et a fait d'eux des références littéraires, Guyot encourage une vision qui s'affranchit des frontières, se démarquant d'une approche nationaliste ou régionaliste, prenant de la distance avec les notions d'« âme romande », de terre et de race, adoptant ainsi un point de vue beaucoup plus global. En soi, les propos de Guyot ne se révèlent pas particulièrement novateurs ; ce qui les rend dignes d'intérêt, c'est leur démarcation d'avec le contexte dans lequel ils se donnent à lire.

4.2 Réalité en nuances

Dans une optique qui favorise l'approche de la culture par un angle cantonal très marqué, il arrive que certains ne se reconnaissent pas. Refusant d'entériner une conception trop forte des frontières, Eric Thilo en fait partie. En dénonçant « l'illusion fondamentale » qui pousse à « considérer le canton de Fribourg comme une sorte de monolithe, romand, catholique, conservateur, peut-être sous-développé, en tout cas un peu suranné et, pour tout dire, hors circuit » [32], il en dresse un portrait tout en nuances. Réfutant les catégorisations simplistes dont Fribourg est victime, Thilo conteste l'approche essentialiste qui catégorisait chaque canton selon le caractère de ses habitants. De plus, Thilo défend l'ouverture : aux autres cantons d'abord, au monde ensuite. De son point de vue, « la Sarine ne sépare rien : elle relie ». Les langues ne s'opposent pas. Au contraire « inséparables »[33], elles vivent en

[31] Charly Guyot, « Œuvres et influences », p. 47.
[32] Eric E. Thilo, « Réalités fribourgeoises », *Alliance culturelle romande*, 10, « Dialogue par-dessus la Sarine », 1965, p. 22-26, citation p. 22.
[33] Eric E. Thilo, « Réalités fribourgeoises », p. 22.

bonne harmonie. Incarnant une position aux antipodes de celles de Beausire et Lombard, Thilo promeut l'idée d'un monde où le bilinguisme est source de profit et non de conflit, où les promesses d'enrichissement évacuent la peur liée à la langue étrangère. Dans une perspective où le fédéralisme est vu comme un système qui unit plus qu'il ne divise, le contact avec l'autre devient possible. La nostalgie d'autarcies révolues n'y change rien, comme l'affirme Georges-André Chevallaz, cité par Jacques-René Fiechter :

> Il est vain de chercher à refaire l'Histoire et de se complaire dans la nostalgie d'autarcies révolues. […] Il ne me paraît pas davantage souhaitable, dans l'état actuel des choses, de promouvoir quelque « front romand » et de se référer constamment à l'« ethnie » de la langue, proche parente de ces nationalismes qui ont, le siècle dernier, balkanisé l'Europe[34].

Appelant l'avènement d'œuvres authentiques par le libre jeu d'échanges interrégionaux, Fiechter met en avant une ouverture d'esprit à même de rendre compte à la fois de « cette pluralité d'allégeances qui est le propre de notre individualité »[35] et d'un « accent personnel enrichi de résonances venues d'au-delà de nos frontières :

> Novalis, Hölderlin, Rilke, mêlent leurs voix à celles de nos meilleurs poètes. Qui songerait à s'en étonner ou à reprocher à la part que représente sa poésie, dans ses traductions – (autant de re-créations) – de chefs-d'œuvre anglais[36].

4.3 Remises en question

Une autre remise en question se donne dans la prise de distance d'avec la notion d'« âme romande », si profondément ancrée dans la philosophie de la revue. Jusque-là intouchable, l'idée d'« âme romande » – fondamentale dans la perception essentialiste – devient, dans le « Libre propos sur les lettre romandes » de Jean-Louis Kuffer[37], la cible d'une ironie féroce. « Devant le ressassement de platitudes dont on paraît se satisfaire, notamment à propos de l'Ame romande », Kuffer s'emporte cette notion « à la fois trop vague et par trop vieillotte »[38] :

> Pour faire le portrait de la littérature romande, prendre d'abord un air sérieux ; compassé, même ; disons réalisant une synthèse de l'onction du pasteur et des poses sourcilleuses du professeur de lettres. Ensuite, sans faire attendre davantage son parterre de dames pétries

[34] Jacques-René Fiechter, « Raisons d'être, de maintenir et de persévérer », *Alliance culturelle romande*, 10, 1967, p. 21-23, citation p. 22.
[35] Jacques-René Fiechter, « Raisons d'être, de maintenir et de persévérer », p. 23.
[36] Jacques-René Fiechter, « Raisons d'être, de maintenir et de persévérer », p. 23.
[37] Jean-Louis Kuffer (comme René Zahnd) est encore jeune quand il publie dans les *Cahiers* de l'Alliance. Son ton, ses centres d'intérêt, tout le sépare de la ligne « traditionnelle » de l'Alliance : pour lui, la publication d'articles dans les colonnes des *Cahiers* tient plus des conditions pratiques liées à la jeunesse d'un critique à la recherche d'une tribune que de l'adhésion à une ligne de pensée. Ses idées, plus en phase avec celles de son temps que celles qui régissent les *Cahiers*, c'est dans les colonnes du *Passe-Muraille* qu'il pourra pleinement les affirmer.
[38] Jean-Louis Kuffer, « Libre propos sur les Lettres romandes », p. 141.

> d'idées sur la réincarnation, le sentiment chez les fleurs ou le magnétisme d'Henri-Frédéric Amiel, évoquer l'Ame romande sur le ton de l'huissier vous invitant, en certaines circonstances pénibles, à « rendre les honneurs »…
>
> Nous reprochera-t-on d'exagérer ? Probablement, et à juste titre. […]
>
> Il n'empêche que la profondeur sonnant creux autant que les simplifications abusives caractérisent si souvent les commentaires portant sur notre littérature, qu'elles appellent à la parodie[39].

S'il est vrai que certaines généralités peuvent aider à brosser un portrait des lettres romandes, elles ne permettent pas de cerner toute la diversité de celles-ci. Si des points communs existent, il n'est pas question d'en exagérer la portée. Kuffer demande de changer les paramètres de lecture : ce qui est intéressant, ce n'est pas le ressassement des analogies chez les auteurs romands, mais plutôt la part d'innovation de chacun.

> Remarquons que le journal intime d'Amiel ou les poèmes d'un Crisinel, les *Etudes* sur Blaise Pascal d'Alexandre Vinet ou *La Pêche miraculeuse* de Guy de Pourtalès nous intéressent parce qu'ils dépassent, de toute évidence, les limites engoncées de l'Ame romande. C'est alors leurs *différences* qu'il faut examiner, et non ce qui les ramène à quelque commun dénominateur artificiellement établi par édulcoration[40].

Kuffer rejette la notion d'« âme romande ». Il ne cherche pas à en discuter le fondement, mais demande de tourner la page sur une notion ressassée jusqu'à l'écœurement. De fait, il ne remet pas en question l'existence de celle-ci et ne s'en prend directement à la vision essentialiste. Mais si le concept d'âme romande a pu éclairer certains auteurs, il n'est pas question d'en faire la référence obligée. Kuffer propose une nouvelle perception du monde :

> Quant à l'Ame romande, nous inclinons à penser qu'elle ne représente à peu près plus rien pour la nouvelle génération, dont nous sommes. La littérature de demain sera-t-elle, comme l'écrivait une Mary McCarthy, planétaire et « apatride » ? Des œuvres telles *Maocosmique*[41], d'un jeune auteur lausannois de talent demeuré anonyme, *Zéro positif*, d'Anne-Lise Grobéty, ou *Les Régions céréalières*, de Jean-Marc Lovay, tendraient à nous le faire penser, ce qui n'est pas forcément une conquête. Mais « sentir ses racines », selon l'expression d'un Georges Piroué, revient-il à s'affubler d'un costume folklorique ? Se reconnaître écrivain en ce pays n'est-il pas compatible avec des ambitions dépassant nos horizons rassurants ? N'avons-nous pas à nous solidariser avec toute une littérature vivante témoignant pour une certaine idée de l'homme ?[42]

Kuffer l'affirme : il existe une nouvelle littérature suisse romande, qui refuse de se laisser étouffer par des étiquettes qui ont fait long feu. Elle assume son origine sans s'étriquer dans un moule rouillé. Pour elle, la notion d'âme romande ne signifie plus rien. Avide d'horizons lointains, la jeune littérature romande embrasse de nouvelles réalités.

[39] Jean-Louis Kuffer, « Libre propos sur les Lettres romandes », *Alliance culturelle romande*, 25, 1979, p. 140-144, citation p. 140.
[40] Jean-Louis Kuffer, « Libre propos sur les Lettres romandes », p. 143.
[41] Son auteur s'appelle en fait de Claude Muret. *Maocosmique* fut publié en 1975 à L'Âge d'Homme.
[42] Jean-Louis Kuffer, « Libre propos sur les Lettres romandes », p. 144.

Cherchant à se solidariser avec une littérature qui touche la part d'humanité de tout individu, elle se donne pour but de franchir les frontières, mue par l'idéal d'une certaine forme de mondialisation infiltrant ici jusqu'à la très conservatrice revue de l'Alliance culturelle romande.

5 Le prix littéraire de l'Alliance culturelle romande

En collaboration avec les Editions Spes, l'Alliance culturelle romande met en place un prix en 1963, « afin d'encourager la production d'œuvres d'imagination en Suisse romande et de fournir à des auteurs de talent la possibilité d'être édités en Suisse à des conditions avantageuses, en leur assurant en même temps une large audience »[43]. Il n'est remis que deux fois, en 1963 à Pierre-F. Schneeberger et 1964 à Elisabeth Burnod pour son manuscrit *Ornements pour la solitude*.

Doté de 2500 francs, le prix récompense un roman inédit d'un auteur suisse d'expression française. La première année, les manuscrits reçus déroutent les membres du jury, comme le reflète le propos de Jean-Jacques Bolens :

> La lecture de ces manuscrits, pris dans leur ensemble, nous a plongés parfois dans des abîmes de surprise, de perplexité, voire d'inquiétude, quant à la conception du roman, mieux du genre romanesque, qu'ont manifesté nombre de candidats au prix. Sans vouloir pousser l'exigence jusqu'à enfermer le genre dans d'étroites limites traditionnelles, il convient tout de même de requérir du romancier une œuvre imaginée, s'inscrivant dans des événements réels ou fictifs, agencée, comportant une intrigue où luttent, se débattent ou rêvent des personnages excessifs dans leur vérité, plus ou moins dépaysés dans le temps ou l'espace, sollicitant notre attention par le développement de leurs passions, par la mise en évidence de leurs habitudes de vie, par la singularité de leurs aventures, par leur action ou leur abstention, tout cela convergeant vers ce point critique de densité qui marque l'accomplissement d'une fatalité[44].

Patent, le manque d'enthousiasme laisse percevoir un décalage entre les attentes du jury et les manuscrits reçus. Plutôt qu'une œuvre, c'est un roman dans la plus pure tradition de littérature d'imagination que l'Alliance cherche à couronner. Du manuscrit de Schneeberger, Bolens relève les qualités suivantes : imprévu qui relance l'intérêt, vivacité du récit toujours soutenue, nervosité du reportage, densité du monde réel, portraits rapides et nets qui « se détachent d'un seul coup d'œil ». On l'a compris, les qualités mises en avant par Bolens dans sa critique ne sont pas celles d'un récit d'avant-garde, qui renouvelle l'esthétique, mais celles d'un roman traditionnel – ce qui s'explique en partie par la

[43] Robert Simon, « Le prix de l'Alliance culturelle romande », *Alliance culturelle romande*, 2, 1963, p. 35.
[44] Jean-Jacques Bolens, « Prix de l'Alliance culturelle romande », *Alliance culturelle romande*, 3, 1963, p. 58-61, citation p. 58.

composition du jury, non strictement littéraire[45]. A l'image de l'Alliance, ce prix est un encouragement à la culture, détaché de toute attente esthétique particulière.

6 La fin d'une aventure

Dès sa mise sur pied, l'Assemblée de l'Alliance culturelle romande suscite l'intérêt et éveille l'engouement, comme tendent à le confirmer les différents extraits de nombreux journaux publiés dans les colonnes du deuxième numéro de la revue. On lui attribue de nombreuses qualités comme celle de « canaliser les bonnes volontés et de poser les garde-fous indispensables »[46]. On lui accorde surtout le bienfait de provoquer le « réveil culturel de la Suisse romande »[47], annonciateur d'un brillant avenir[48]. Les différents compliments adressés à la Conférence illustrent qu'en annonçant son programme et ses idées l'ACR fait mouche, et que selon tout état de cause, elle répond à un manque. Malgré le fait d'insister sur le fédéralisme, sur l'âme distincte de chaque canton et le génie propre à chacun d'entre eux, elle ouvre la voie à un sentiment d'identité romande, à l'aube de réalisations prometteuses[49].

A en croire René Zahnd dans le bilan qu'il dresse de la vie culturelle des années 1960 à 1987[50], l'Alliance participe activement à une prise de conscience de la réalité culturelle en Suisse romande. Elle agit sur les pouvoirs publics en favorisant les innovations d'ordre structurel (mise en place de prix, de manifestations, etc.).

Si l'ACR répond lors de sa fondation à un besoin et s'inscrit dans son époque, elle manifeste au fil de son existence un écart toujours plus grand avec la réalité – sensible notamment à travers ses prises de position d'inspiration maurrassienne sur la langue, idées

[45] Membres du jury : Georges Anex (professeur et écrivain), Jean-Jacques Bolens (préfet de Lausanne), Pierre Favre (directeur de Publicitas, Lausanne), Georges Jaccottet (directeur des écoles du canton de Vaud), Chantal Egli (secrétaire de l'Association générale des étudiants), Georges Ottino (écrivain) ; représentants des cantons : René-Charles Schenker (directeur adjoint TV, représentant Genève), Raimond Veuthey (directeur Ecole-Club, Valais), Bernard Blancpain (industriel, Fribourg), Marc Eigeldinger (professeur et écrivain, Neuchâtel), Robert Simon (professeur, Jura bernois), Eric Descœudres (journaliste, Bâle).
[46] Feuille d'avis de Neuchâtel, 9 mars 1962, cité dans Alliance culturelle romande, 2, 1963, p. 28.
[47] « Nous assistons au réveil culturel de la Suisse romande », *Nouvelliste du Rhône*, Sion, 9 mars 1962, cité dans *Alliance culturelle romande*, 2, p. 28.
[48] « Ce premier congrès remportera un éclatant succès et aura un lendemain certain », *Nouvelliste du Rhône*, Sion, 6 mars 1962, cité dans *Alliance culturelle romande*, 2, p. 28.
[49] Dont on fait écho jusque dans la *Solothurner Zeitung*, 31 mars 1962, cité dans *Alliance culturelle romande*, 2, p. 28.
[50] A partir de questionnaires envoyés à des personnalités du monde culturel. René Zahnd, « Par monts et par vaux (Approches de la vie culturelle en Suisse romande de 1962 à nos jours) », *Alliance culturelle romande*, 34, 1987, p. 61-69.

ayant partout ailleurs fait long feu[51]. Alors que se perçoivent au sein de l'Alliance quelques voix divergentes, le discours dominant est inspiré par la certitude que « notre culture ne semble plus être capable de les digérer, d'intégrer les apports d'autres cultures »[52]. Elle se sait en opposition avec son époque. Fidèle à sa ligne jusqu'à la fin, elle ne cessera d'incarner cette Suisse sûre d'elle-même et de sa valeur, qui voudrait offrir au monde son « Sonderfall » en guise de modèle. Face aux mutations en cours, de nombreux rédacteurs déboussolés évoquent un état de crise de la société[53] et s'accrochent aux valeurs du passé, parfois au point d'ignorer totalement des tournants importants[54].

> La faiblesse de la Suisse est de mal supporter les périodes de transition. Elle est faite pour la durée, non pour le changement[55]

disait Weber-Perret. Il en est de même pour l'ACR. A la mort de son mentor en 1985, la revue tente bien d'affirmer ses valeurs dans un dernier sursaut mais sa survie est de courte durée. On rappelle le programme, l'amour du fédéralisme, en publiant à nouveau les propos des deux figures tutélaires, ainsi que la « Déclaration d'intention ». L'heure n'est plus aux projets, mais au bilan[56]. Malgré l'enthousiasme avec lequel Jil Silberstein reprend la revue, *Présences*, qui succède aux *Cahiers*, ne produit que cinq livraisons (de 1988 à 1992) avant de disparaître à son tour. En 1964 déjà, Myrian Weber-Perret écrit dans son « Introduction » :

---

[51] En effet, si ces idées sont, dans les années 60, partagées par d'autres cercles vaudois et jurassiens (Cf. 52 et suivantes), l'Alliance se démarque de plus en plus du climat général – même dans les milieux révélateurs de l'attitude de purisme linguistique évoqués précédemment.

[52] Francis Aerny cité par René Zahnd, « Par monts et par vaux », p. 62-63.

[53] « On l'a dit et on ose le redire : l'époque que nous vivons est un temps de mutation à nul autre pareil », Bernard Vaney, « L'éducation permanente », *Alliance culturelle romande*, 18, 1972, p. 111-115, citation p. 111. Cf. aussi Jean-Louis Cornuz, « La culture doit-elle changer la vie », *Alliance culturelle romande*, 18, 1972, p. 65-68, et Raymond Racine, « Crise économique, crise de civilisation ou crise de communication ? », *Alliance culturelle romande*, 22, 1976, p. 35-39. Cette liste n'est pas exhaustive.

[54] Comme mai 1968 et son renouvellement de l'éducation et de la culture. La revue semble également insensible aux évolutions de la critique littéraire (structuralisme, nouvelle critique).

[55] Myrian Weber-Perret, « Editorial », *Alliance culturelle romande*, 9, « De Genève à Villeneuve », 1967, p. 3.

[56] Comme deux ans plus tard, dans l'article intitulé « Bien trop d'amis s'en sont allés… », où Pierre Favre offre un vibrant hommage à tous les disparus de l'ACR. Le bilan est sombre : douze des 48 membres du conseil ont disparu, dont quatre des huit fondateurs (au nombre des disparus figurent notamment le président, Weber-Perret, et le vice-président, Jacques-René Fiechter). En six pleines pages, Favre évoque les mérites de chacun. Le ton est lourd. Mais au-delà de l'hommage funèbre de tous ces hommes, c'est à celui de l'ACR que l'on assiste. La foule des défunts est si dense que l'éloge tourne au vertige ; de tous ces disparus comme de l'ACR elle-même, il ne reste que les hauts faits du passé. Cf. Pierre Favre, « Bien trop d'amis s'en sont allés… », *Alliance culturelle romande*, 34, 1987, p. 33-38.

> Les changements dans les mœurs, dans les paysages campagnards ou citadins, dans le travail, dans les rapports entre les classes sociales vont plus vite que l'intelligence que nous en avons[57].

L'ironie veut que les propos du mentor, prononcés au début de l'aventure, contiennent une explication de sa chute future : ne sachant s'adapter, l'Alliance était vouée à souffrir d'un décalage toujours plus grand avec son temps, dont elle ne se relèverait pas. Le refus de l'Alliance de considérer toute littérature aux antipodes de sa conception littéraire – comme le démontre les propos tenus lors de la remise de son prix littéraire en 1963 – ne peut qu'inciter à déduire son peu de vigueur en matière d'innovation linguistique et littéraire. Comment en effet imaginer une ouverture à l'écriture plurilingue, quand on se souvient de la peur suscitée par la menace de l'allemand, sous la plume de Pierre Beausire ou d'Alfred Lombard ? Pour l'ACR, une langue littéraire qui puise à diverses langues est tout simplement impensable. Son silence sur la question est en lui-même éloquent : considéré au vu des positions esthétiques défendues, il met en lumière la frilosité d'une revue qui refuse de prendre en considération toute évolution qui l'entraînerait à se remettre en cause.

7 Présences

En 1988, *Présences* prend la relève des *Cahiers* de l'Alliance culturelle romande et publie son premier numéro. La numérotation continue là où elle s'était interrompue, et la première livraison porte le numéro 35. Le changement de titre marque néanmoins une rupture – plus nette qu'à la prise de relais assumée par Jil Silberstein[58] à la mort de Myrian Weber-Perret[59]. Le premier numéro de *Présences* se situe à mi-chemin entre les anciens *Cahiers* et les futurs numéros de la jeune publication : l'approche régionale – des articles sont consacrés aux différentes fêtes de différents cantons – rappelle l'esprit des *Cahiers*, mais suscite des réflexions dégagées de toute empreinte régionaliste ou fédéraliste, comme l'illustrent les propos du directeur de publication[60]. La remise en cause est plus fondamentale qu'annoncée : en affirmant la nécessité de trouver un nouveau souffle, plus

[57] Myrian Weber-Perret, « Introduction », *Alliance culturelle romande*, 4, 1964, p. 3-5, citation p. 3.

[58] La formation, le profil et les centres d'intérêt de Silberstein diffèrent radicalement de ceux de Weber-Perret. Né à Paris en 1948, attiré par l'étranger (il vit à Washington de 1992 à 1996), il s'intéresse aux cultures étrangères. Il publie des témoignages sur les indiens kali'na d'Amazonie ou les Tchoukches du détroit de Béring auprès desquels il passe plusieurs séjours. Traducteur de Georg Trakl, Czeslaw Milosz et Thomas Edward Lawrence, il publie des ouvrages illustrant cet intérêt essentiel : *Innu, à la rencontre des Montagnais du Québec-Labrador*, Paris, Albin Michel, 1998 ; *Kali'na, une famille amérindienne de Guyane française*, Paris, Albin Michel, 1992 (liste non exhaustive).

[59] A la mort de Weber-Perret, Silberstein avait repris la publication des *Cahiers*, en demeurant fidèle à la ligne de son prédécesseur, comme en témoignent notamment la reprise de la « Déclaration d'intention » et le ton général de la revue.

[60] S'il est sans conteste la figure de référence de la nouvelle revue, Silberstein s'entoure à chaque numéro et selon les sujets abordés de rédacteurs de formation et de profession différente (sociologues, ethnologues…).

en phase avec la réalité protéiforme du monde, il s'oppose indirectement à la vision de l'Alliance.

Les thèmes choisis sont variés : à côté du numéro 35 intitulé « L'esprit de la fête populaire », le numéro 36 s'intéresse aux battants, le 37 fait l'éloge du rire, le 38 traite des questions relatives à la parité hommes-femmes, le 39 à la présence des animaux dans le monde actuel. Sous le titre « Les chemins radieux de l'inhumain », Silberstein s'élève contre la course à la performance, en soulevant des questions tant idéologiques que sociologiques. Chaque livraison est l'occasion d'une recherche privilégiant une diversité d'approches, alternant tour à tour les « perspectives géopolitiques, économiques, biologiques, démographiques, comportementales, anthropologiques, culturelles, éthiques ou religieuses » – auxquelles s'ajoutent « l'économie, la psychologie, la pédopsychiatrie, l'éducation, la sociologie, les medias, la politique, la publicité, le sport ainsi que les disciplines culturelles »[61]. Refusant la dénonciation émotionnelle, Silberstein revendique une démarche analytique. Quel que soit le sujet, il recherche une mise en perspective qui multiplie les réponses possibles[62].

Malgré ses grands projets et ses bonnes intentions, *Présences* ne survit que cinq ans aux *Cahiers* de l'Alliance. La publication ne réussit pas à mobiliser le nombre d'abonnés nécessaire à assurer sa prospérité. Les fidèles des *Cahiers* ne suivent pas Silberstein dans son désir de renouvellement[63], et la revue peine à se trouver un nouvel auditoire. Choix éditoriaux, ton, style : les raisons de l'échec importent moins que les conclusions qui peuvent en être tirées. L'insuccès de la revue porte en lui-même le témoignage d'un décalage entre une production éditoriale et les attentes d'un public. Les reproches formulés par Silberstein à l'égard de la publication de l'ACR se retournent contre *Présences*, trop novatrice pour les anciens abonnés des *Cahiers*, encore trop influencée des *Cahiers* pour d'autres.

[61] Jil Silberstein, « Les chemins radieux de l'inhumain », 36, octobre 1989, p. 5-12, citation p. 11.
[62] Dans son éditorial sur la parité, il dit : « De quoi sera-t-il question dans ce volume ? Ni de guerre déclarée par tel sexe opprimé à tel autre oppresseur. Ni de généreux plaidoyer. Ni d'appel aux "nobles sentiments"… lesquels, jamais, ne firent à eux seuls dévier d'un iota l'impériale du Bon Droit. Ce qu'on y trouvera en revanche, c'est un ensemble de mises en perspectives, d'états de fait prenant au piège de la contradiction les convictions démocratiques les mieux assises, de pragmatiques, pertinentes propositions et de recherches prospectives. » Jil Silbertstein, « La parité – et le reste !! », 38, octobre 1991, p. 3-21, citation p. 3.
[63] A l'occasion du numéro « Deux sexes, c'est un monde » (38, octobre 1991) affluent plus d'une centaine de lettres de désabonnement ! (Silberstein, entretien téléphonique du 6 mai 2004). Comme le confirme un entretien avec un des membres de l'Alliance, Roger Hayoz, les anciens de « l'Alliance de Weber-Perret » ne se reconnaissent pas dans le projet de Silberstein.

Chapitre II : Ecriture

1 Profil

Fondée en 1964 par Bertil Galland[1] et Jacques Chessex[2], la revue *Ecriture* – annuelle (avec quelques irrégularités) jusqu'en 1981, puis bisannuelle jusqu'en 2005[3] – se veut, comme son sous-titre l'indique, un « Cahier de littérature et de poésie ». Ses rédacteurs appartiennent au milieu littéraire : universitaires, écrivains ou journalistes se passent ainsi la plume, et les textes de création alternent avec les écrits critiques. Le lecteur découvre avec plaisir un éventail complet de ce qui se fait dans le monde littéraire romand. Liée aux « Cahiers de la Renaissance vaudoise »[4], puis à la maison d'édition Bertil Galland fondée en 1971[5], la revue entretient des relations cordiales avec la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, « ce qui contribue, depuis quelques années, à rendre plus intéressantes et neuves les interventions de la critique », au point de rendre ses numéros spéciaux consacrés aux auteurs romands (Maurice Chappaz, S. Corinna Bille ou Jacques Mercanton) « très recommandables, voire indispensables »[6].

En 1982, la direction change : Galland cesse son activité éditoriale et quitte la revue, Roland de Muralt[7] reprend le flambeau. Il instaure la rubrique « Le Pont des arts », qui cherche à s'ouvrir à d'autres domaines artistiques et élargit l'intérêt déjà porté aux littératures non romandes sous le règne Galland[8]. En 1986, la revue connaît un nouveau changement : Muralt quitte à son tour la direction après avoir pris soin d'offrir un panorama rétrospectif de toute l'aventure d'*Ecriture* dans le numéro 25. Il est remplacé par le trio composé de Françoise Fornerod, Sylviane Roche et Daniel Maggetti[9]. Désormais

---

[1] Né le 15 octobre 1931, de père suisse et de mère suédoise, il est éditeur jusqu'en 1971, journaliste et écrivain.

[2] Né à Payerne en 1934. Licencié de l'Université de Lausanne, il reçoit le Prix Goncourt pour *L'Ogre* en 1973. Il est enseignant et écrivain.

[3] A l'exception de 1982, où trois numéros sont publiés : volumes 17 (janvier), 18 (juin) et 19 (novembre). *Ecriture* cesse ses publications après le volume 65, consacré à la littérature polonaise, au printemps 2005.

[4] Pour les numéros 1 à 7 (de 1964 à 1971).

[5] Puis à celle de Bernard Campiche, quand Galland abandonne ses activités éditoriales.

[6] Philippe Renaud, « Voies et façons de six revues littéraires romandes », *Littérature*, 80, décembre 1990, p. 120-126, citation p. 123.

[7] D'origine vaudoise et française, Roland de Muralt est né le 3 juillet 1947 à Paris. Il suit des études de lettres à l'Université de Genève, avant de se consacrer à l'enseignement. Il vit actuellement à Lausanne.

[8] Il consacre les n^{os} 19 et 22 aux littératures libanaise et algérienne. Avec Galland, c'était principalement la littérature de Suisse alémanique qui se trouvait interrogée (le n^{o} 3 publie « Kleist à Thun », de Robert Walser, p. 121-129, le n^{o} 4 les « Poèmes républicains » de Kurt Marti, p. 91-100), témoignant d'intérêt marqué pour la littérature de Suisse alémanique (mais également tessinoise et romanche), préfigurant à certains égards les choix à venir de la revue *Feuxcroisés* (Cf. p. 137 et suivantes).

[9] Françoise Fornerod (née en 1940), est maître d'enseignement et de recherche à l'Ecole de français moderne de l'Université de Lausanne (littérature française et romande). Sylviane Roche (née en 1949) est professeur de littérature française, d'espagnol et d'histoire dans un gymnase vaudois. Daniel Maggetti (né en 1961) est

tricéphale, la direction assure la richesse d'une multiplicité d'approches, tant culturelles (selon les origines vaudoise, française et tessinoise des trois responsables) que personnelles. A la similitude de leur parcours (ils sont tous trois licenciés en lettres de l'Université de Lausanne) s'ajoutent d'autres points communs : Sylviane Roche et Daniel Maggetti partagent le statut d'auteur, Françoise Fornerod et Daniel Maggetti sont rattachés professionnellement à l'Université. Affichant des occupations professionnelles parentes, les nouveaux directeurs témoignent d'une grande proximité avec la création, la recherche universitaire et l'enseignement.

1.1 Le prix Georges Nicole

Lors de sa création, *Ecriture* se donne un programme qui vise à encourager la littérature de Suisse romande et qui se plaît à faire entendre des écritures plus lointaines. Nouveaux talents ou écrivains confirmés, prose ou poésie, littérature « classique » ou plus subversive, toutes les tendances trouvent leur place, et seule la qualité fait office de sélection. Pour encourager ce renouvellement du vivier romand, la revue met en place, dès 1969, le Prix Georges-Nicole[10], qui devient rapidement une véritable « rampe de lancement »[11] pour ses lauréats : Anne-Lise Grobéty et Jean-Marc Lovay le remportent en 1969 pour leurs livres *Pour mourir en février* et l'*Epître aux martiens*, Marie-José Piguet pour *Reviens ma douce* et Dominique Burnat pour *Le Mouroir* en 1974, à Catherine Safonoff pour *La Part d'Esmé* en 1977, à François Conod pour *Ni les ailes ni le bec* en 1987, à Hubert Auque pour *José (Joselito)* en 1991, à Elisabeth Horem pour *Le Ring* en 1994, à Sylvaine Marguier pour *Le Mensonge* en 1997. En 2001, Yves Rosset et Thierry Lutherbacher le décrochent pour *Aires de repos sur l'autoroute de l'information* et *Un cerisier dans l'escalier*. En 2004, Jean-Euphèle Milcé le gagne pour son *Alphabet des nuits*.

A travers ce bref panorama des éditions successives du prix se manifeste le changement opéré entre les premiers et derniers numéros d'*Ecriture*, attestant une présence

enseignant et chercheur à l'Université de Lausanne ; il a succédé à Doris Jakubec en 2003 au poste de professeur et de directeur du Centre de recherches sur les lettres romandes.

[10] Dans un article d'*Ecriture 6* intitulé « Ouverture », Jacques Chessex nous apprend que le Prix Georges-Nicole fut instauré dans le but de découvrir de nouveaux talents sous deux conditions : écrire en prose et n'avoir jamais publié. La composition du jury varie, mais de nombreuses personnalités y figurent chaque fois. Celui de 1990 est par exemple composé de Nicolas Bouvier, Maurice Chappaz, François Conod, Bertil Galland, Anne-Lise Grobéty, Jean-Pierre Monnier, Roland de Muralt, Alexandre Voisard, ainsi que du comité d'*Ecriture*, Françoise Fornerod, Daniel Maggetti et Sylviane Roche. Jacques Chessex, « Ouverture », *Ecriture* 6, 1969, p. 11.

[11] Françoise Fornerod et Sylviane Roche, « *Ecriture*, un quart de siècle d'aventures », *La Licorne*, 16, « La Suisse romande et sa littérature », Poitiers, 1989, p. 43-48, citation p. 46.

toujours plus forte de la composante étrangère, que celle-ci interviennent dans la thématique – *José (Joselito), Le Ring* – ou dans la forme elle-même – *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, *Alphabet des nuits*. La remise du prix conjointe à la prose très « classique » de Lutherbacher et à l'explosion verbale de Rosset dans l'édition 2001 du fait d'un jury partagé s'avère parlant, démontrant qu'une écriture aussi fortement imprégnée de phénomènes hétérogènes que celle du jeune Vaudois continue de rencontrer quelque résistance.

1.2 Littérature étrangère et littérature voyageuse

Si la littérature suisse romande est concernée au premier titre par cette entreprise de découverte, la littérature étrangère l'est aussi. Désireux de le rappeler, le nouveau comité le réaffirme dès son premier numéro :

> Nous voulons faire partager au lecteur francophone notre goût pour d'autres écrivains moins connus, méconnus, certains totalement inédits en France[12].

Malgré les changements directionnels, sa double vocation perdure : *Ecriture* cherche à encourager à la fois la production de Suisse romande (selon une visée d'« enracinement ») et d'ailleurs (« ouverture »). La mise en évidence de la complémentarité de la direction – revendiquée dans un article rédigé par les directrices de la revue, Sylviane Roche et Françoise Fornerod[13] – ainsi que la polyvalence de la revue (création et critique, prose et poésie) annoncée dans le numéro 26, dévoilent l'intérêt fondamental d'une visée éditoriale pariant sur la multiplicité des approches et des horizons : dans cette perspective, il devient plus que jamais nécessaire d'apporter un écho plus grand aux littératures de Suisse par la présence de nombreuses traductions et de comptes rendus de livres alémaniques, rhéto-romanches ou tessinois, comme aux littératures étrangères, francophones ou non[14]. Dans ce climat, l'intérêt pour le pluriculturel se mue pratiquement en raison d'être, comme en témoigne l'avis au lecteur qui ouvre le numéro 56, en automne 2000, dans lequel *Ecriture* se reconnaît dans le terme de « carrefour » qui illustre les croisements dont elle se nourrit : de langues, d'âges, de provenances différentes, les voix comme les genres résonnent d'autant de promesses, les nombreuses traductions palliant la non-connaissance de certaines langues du lectorat. Dans ce joyeux mélange, les écrivains voyageurs occupent

[12] Sylviane Roche, Daniel Mayer, « Lettres hispano-américaines », *Ecriture 26*, p. 129-155, citation p. 129.
[13] Françoise Fornerod et Sylviane Roche, « *Ecriture*, un quart de siècle d'aventures », p. 43-48.
[14] Fait révélateur : le n° 26 (marquant le changement de direction) voit l'apparition d'une nouvelle rubrique intitulée « Littérature hispano-américaine ».

une place de choix : Ella Maillart[15], Nicolas Bouvier[16], Laurent Pestelli, Louis Gaulis y sont publiés, les uns comme auteurs, les autres comme critiques, parfois alternativement l'un et l'autre. Mais l'ouverture toujours plus marquée n'empêche pas la revue de rester fidèle à sa première vocation : illustrer la littérature romande[17].

Au printemps 2005, le comité de direction s'explique sur le choix de cesser la publication. Depuis la création de la revue, les directeurs ont changé, le contexte littéraire romand aussi. La consolidation de la position des lettres romandes au sein de l'Université et la parution d'études monographiques consacrées à ses auteurs mettent en doute son utilité. Ses objectifs étant remplis, il était inévitable que se pose la question de sa nécessité. La décision d'arrêter laisse un vide, mais force le respect d'une revue fidèle à elle-même, jusqu'à la fin en adéquation avec son temps. Après quarante ans d'existence, *Ecriture* choisit de mettre un terme à son histoire.

2 Constitution d'un débat autour de la littérature romande

Quand *Ecriture* paraît pour la première fois, le contexte littéraire suisse romand traverse sa période autonomiste. Désireuse d'une littérature forte et de revues qui ne soient qu'à elles, la littérature romande cherche à affirmer son existence, en revendiquant sa spécificité, se définissant par ses propres thématiques, ses filiations et ses figures, son caractère particulier. Avec la mise sur pied du Centre de recherches sur les lettres romandes (CRLR) et l'institution de maisons d'édition (L'Aire et Bertil Galland) durant la même décennie (1960-1970), le monde littéraire roman est en effervescence. Sa littérature suscite l'intérêt (Alfred Berchtold publie en 1963 *La Suisse romande au cap du XX^e siècle*, Lausanne, Payot, 1963). Chessex, Galland, Monnier, Vuilleumier[18] se penchent sur la cas particulier de sa littérature, livrant des essais amenés à faire date.

---

[15] Christian Sulser, « La douce et terrible chanson du voyage », *Ecriture 21*, 1983, p. 202-205.

[16] Bouvier y occupe une place de choix ! Publié comme auteur dans les n^os 2 (p. 13-19), 4 (p. 84-86), 8 (p. 77-85), 11 (p. 91-94), 12 (p. 64-67), 14 (p. 27-34, 159-163), 16 (p. 55-61), 24 (p. 161-165) et 27 (p. 189), il apparaît comme sujet dans les n^os 18 (p. 174-176), 21 (p. 187-189), 37 (p. 277-278), 41 (p. 244-245), 43 (p. 244-245) et 49 (p. 271-272, 285-286).

[17] L'ouverture à l'ailleurs est présente dès le début d'*Ecriture* du fait même de la personnalité de son cofondateur, Bertil Galland (qui consacre ses premiers écrits aux Etats-Unis, à la Chine, à l'Islande et au Nord). Il imprime à la revue son amour pour la culture étrangère : il se penche sur les littératures wallonne (*Ecriture 13*) et italienne (*Ecriture 14*), publie périodiquement des écrivains voyageurs comme Louis Gaulis, Lorenzo Pestelli, Kenneth White et Nicolas Bouvier ; les premiers numéros donnent déjà des nouvelles régulières des lettres alémaniques et tessinoises.

[18] Jacques Chessex, *Les Saintes Ecritures*, Lausanne, Bertil Galland, 1972 ; Bertil Galland, « Petite analyse structurale de la littérature en Suisse romande », *Feuille d'avis de Lausanne*, 22, 23, 24 et 28 juin 1966, ainsi que *La Littérature suisse expliquée en un quart d'heure*, Genève, Zoé, 1986, et « Tant pis et tant mieux », *24 heures*, 6 mai 1988, p. 4 ; notons encore les ouvrages moins programmatiques de Jean-Pierre Monnier, *Ecrire*

Avec les années, le débat constitué par la revue autour de la littérature romande évolue, et les modèles critiques axés sur la perspective identitaire sont remis en question. La revendication identitaire cède la place au ressentiment, à l'indignation, à la polémique (du fait du rejet des logiques nationalistes et autres appartenances communautaires de type national), avant que l'on ne se détourne de la question[19].

Avec le numéro 31 consacré à la littérature québécoise, *Ecriture* ouvre le débat de façon détournée : en se penchant sur la littérature francophone d'outre-Atlantique, la revue sonde les champs littéraires suisse romand et québécois, en posant de pertinentes questions tant sociologiques, critiques qu'esthétiques.

Le débat québécois s'opère à différents niveaux : alors que l'approche sociologique permet de rendre compte d'une littérature minoritaire (avec Marc Gontard ou Lise Gauvin), la question esthétique abordée par les critiques canadiens interroge le problème du modèle critique propre à définir la littérature romande libérée de la perspective généalogique (filiations) et topographique (enracinement dans une terre). La pluralité linguistique et la question thématique – voyage, non-enracinement, bi (multi)-culturalité – sont également sondées.

2.1 Statut d'une littérature minoritaire : le modèle québécois

En se penchant sur la littérature française d'outre-Atlantique, *Ecriture* pose des questions qui – du fait des nombreuses similitudes qui les relient – concernent sa consœur romande et son statut de littérature minoritaire et périphérique. Un champ d'études s'ouvre alors, de l'évolution d'un modèle critique à la reconnaissance de la pluralité linguistique dans les œuvres littéraires. Si les deux littératures partagent de nombreux points communs de statut, pourquoi en serait-il autrement de leurs réalisations ?

Du point de vue du contenu, le numéro 31 d'*Ecriture* se consacre presque exclusivement à la littérature québécoise. Avec la rubrique « Ecrivains du Québec », le recueil s'ouvre sur des écrits théoriques. François Ricard pose les jalons d'une réflexion sur la normalisation de la production littéraire québécoise. Lise Gauvin se penche sur la

en Suisse romande entre le ciel et la nuit, Lausanne, Bertil Galland, 1979, et Jean Vuilleumier, *Le Complexe d'Amiel*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985.

[19] Dans le tome 4 de l'*Histoire de la littérature en Suisse romande*, Claire Jaquier aborde ce désintérêt : « Sur l'origine de ce désintérêt pour la question identitaire, les avis divergent : certains la font remonter à 1945, d'autres à la fin des éditions Bertil Galland, en 1983, d'autres encore situent « l'éclatement du champ culturel » suisse romand dans les années 1980. C'est la notion même de l'identité romande qui fait l'objet, depuis quelques années, d'une contestation radicale ». Claire Jaquier, « Littérature romande et questions d'identité », *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1999, t. 4, p. 409-421, citation p. 409.

lente appropriation de l'influence américaine subie par le Québec, alors que Monique Moser-Verrey publie quelques pages visant à faire se rencontrer les littératures romande et québécoise[20], par le rapprochement de textes publiés d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique. La parole est ensuite donnée à dix auteurs, publiant chacun des textes de création en prose[21]. Après une rubrique offerte aux artistes romands, la « Chronique des livres » se consacre entièrement à des ouvrages québécois. Tour à tour, Marc Cepl, Fabienne Piguet, Janine Amstein, Claudine Balsiger et Christophe Calame proposent des comptes rendus offrant un panorama de la production littéraire québécoise, qu'elle soit romanesque, critique ou historique.

2.1.1 François Ricard et la normalisation d'une littérature

Dans son article[22], François Ricard aborde la question de l'histoire littéraire. Il résume l'histoire de la littérature québécoise des dernières décennies : dans les années 1960-1970, une production peu abondante rendait possible une bonne connaissance de tout ce qui se publiait. Chaque œuvre touchait d'emblée l'ensemble du public et des confrères. La littérature s'élaborait autour de thématiques et de préoccupations restreintes, en s'organisant autour d'un code commun qui valorisait les audaces formelles et idéologiques, et toutes les formes de ruptures qu'elle pouvait comporter. Mais de « petite, unifiée, et moderne » qu'elle était, la littérature québécoise a changé. Une forte croissance littéraire aidant, la profusion et la diversification ont transformé le panorama. La conscience même du groupe s'en trouve modifiée : le corpus littéraire unifié cesse de se percevoir comme tel et le consensus cède la place au pluralisme. Disparus, la solidarité qui rapprochait les écrivains des années 1960 ou 1970, le sentiment « d'appartenir au même système, à la même tradition, à la même "famille" »[23] ainsi que la volonté d'œuvrer au sein d'un espace en voie de constitution appelé « littérature québécoise » ! Le sentiment d'appartenance élaboré autour d'un « nombre relativement restreint de thématiques, de préoccupations et de références »[24] disparaît au profit de recherches littéraires personnelles. Sur le plan formel, on assiste à la disparition des modèles et on cède la place à la multiplicité des voix,

[20] Monique Moser-Verrey, « Pour une rencontre des littératures romande et québécoise », *Ecriture 31*, 1988, p. 25-36. (Les articles de Ricard et Gauvin feront l'objet d'une étude dans les pages à venir.)
[21] Il s'agit de Claude Bertrand, Diane-Monique Daviau, Lise Gauvin, André Major, Fernand Ouellette, Gilles Pellerin, Gabrielle Poulin, Jean-Yves Soucy, Maurice Soudeyns et Marie José Thériault. La plupart sont proches des milieux académiques ou des milieux de critique littéraire – seuls Fernand Ouellette et Marie José Thériault sont présentés comme auteurs uniquement. Les textes occupent le premier tiers du numéro.
[22] François Ricard, « Remarques sur la normalisation d'une littérature », *Ecriture 31*, 1988, p. 11-19.
[23] François Ricard, « Remarques sur la normalisation d'une littérature », p. 14.
[24] François Ricard, « Remarques sur la normalisation d'une littérature », p. 11.

des thèmes et des formes : « Partout, c'est l'éclatement »[25]. Ricard affirme l'éventail des possibles : sous l'effet de la normalisation, le domaine littéraire s'est élargi. Vidée de son contenu essentialiste – notamment par l'abandon de ses traits identitaires –, la littérature québécoise peut se contenter d'exister, et donc de créer, sans avoir besoin de sans cesse se justifier[26].

2.1.2 Acquisition d'une part symbolique du champ

Trois ans après ce numéro consacré au Québec, *Ecriture* publie un article de François Paré, intitulé « La grande marge indigne »[27]. Professeur à l'Université de Guelph (Ontario, Canada) et spécialiste des littératures minoritaires, Paré s'intéresse au complexe d'indignité que manifestent toutes les « microlittératures », en mettant en lumière l'exemple de la littérature romande. D'une « présence discrète, incertaine, presque craintive »[28], celle-ci souffre à ses yeux de ne pas être promue par une institution littéraire qui « corresponde à cette présence singulière »[29]. Pour lui, la discrétion de la littérature suisse romande rend compte de sa difficulté à faire parler d'elle en dehors du sol helvétique. Mettant en évidence les conditions de sa diffusion hors de ses frontières (accessibilité des livres, enseignabilité, structure institutionnelle d'exportation des œuvres par le biais d'expositions, de colloques, d'interviews, de modes), François Paré souligne la nécessité d'une institution forte et sûre d'elle-même, fondée sur une « acquisition exclusive du capital symbolique »[30].

Puisque cette discrétion partagée par nombre de littératures minoritaires ne peut être balayée, Paré formule le désir que celle-ci s'élabore en « point de rencontre de la grande marge indigne »[31]. En publiant ses propos, *Ecriture* contribue à identifier et à approprier ce capital symbolique. Elle participe ainsi directement au réveil et à la légitimation de son

[25] François Ricard, « Remarques sur la normalisation d'une littérature », p. 13.
[26] De fait, cette normalisation va de pair avec un mouvement de désautonomisation : pour s'affirmer, la littérature québécoise devait s'appuyer sur une identité affirmée avec force, souvent définie *à l'encontre* du modèle dominant. Normalisée, elle n'a plus besoin d'assurer l'existence de ce champ indépendant, autonome, garant de son existence même ; elle se voit intégrée dans les circuits de l'économie, de l'industrie et de la communication, et contaminée par le non-littéraire. Les conditions sociologiques interfèrent désormais sur le monde littéraire, qui ne vit plus dans une bulle : si chacun fait désormais ce qu'il veut, pourquoi ne pas intégrer des éléments ethnologiques, sociologiques ou culturels divers ?
[27] François Paré, « La grande marge indigne », *Ecriture 37*, 1991, p. 250-256.
[28] François Paré, « La grande marge indigne », p. 250.
[29] François Paré, « La grande marge indigne », p. 250.
[30] François Paré, « La grande marge indigne », p. 254.
[31] François Paré, « La grande marge indigne », p. 250.

institution littéraire ; car si la littérature romande est vouée à demeurer minoritaire du fait des réalités du champ, il lui reste, comme l'esquisse Paré, à l'être « activement »[32].

2.1.3 De la normalisation à l'emprunt

Comme Gontard, Lise Gauvin décrit également une littérature québécoise normalisée. Selon elle, celle-ci est entrée dans une phase de reconnaissance, qui la fait passer d'une « Amérique inavouable » à « une Amérique avouée »[33] et peut désormais se penser en termes de littérature avant de se penser québécoise. Elle peut s'ouvrir aux influences, sans craindre pour son existence : elle acquiert le droit de s'inscrire dans le contexte américain duquel elle ne cessait de vouloir se distinguer jusqu'alors, comme l'attestent les traces de « cette nouvelle conscience de l'espace américain » dans le roman québécois, à l'instar des exemples cités, de *Volkswagen blues* (de Jacques Poulin) à *Une histoire américaine* (de Jacques Godbout).

Comme Ricard, Gauvin relève le refus de la conception sociale de l'écrivain (position adoptée dans les années 1970) et souligne la fin des contours de délimitation des genres prose-poésie. En insistant sur la fin des modèles traditionnels et, en parallèle, sur l'émergence des petites formes, Gauvin ouvre elle aussi la voie à la reconnaissance d'une littérature éclatée, plus ouverte aux variations de tout ordre et à l'intégration d'éléments hétérogènes : pour elle, les auteurs « semblent aussi en voie de s'inventer, par-delà les échanges et les emprunts, une culture et une littérature comme *référence* »[34]. Sûre de son bon droit, la littérature peut désormais s'éloigner des perspectives autonomistes cultivées à l'époque de la Révolution tranquille et se donner la permission d'intégrer des éléments hétérogènes (par exemple la langue étrangère). Partagés entre le désir de préserver, le plaisir de manier la langue française et l'impossibilité de garder intacte une langue / une culture française en Amérique du Nord, les écrivains, dans le contexte de normalisation décrit par Ricard ou Gauvin, ont gagné le droit d'en venir à plus de pragmatisme. Désormais dans sa phase d'acceptation, la littérature québécoise cesse de s'imposer des moules dans lesquels elle ne se fondrait qu'au prix de contorsions qui la dénatureraient, et se tient plus près de la réalité de ses auteurs et de leur situation.

[32] François Paré, « La grande marge indigne », p. 255.
[33] Lise Gauvin, « Ecrire à Montréal : la littérature québécoise, une littérature française d'Amérique », *Ecriture 31*, 1988, p. 21-24, citation p. 22.
[34] Lise Gauvin, « Ecrire à Montréal », p. 24.

2.1.4 Perspectives sociologiques et réalisations romanesques

La « Chronique des livres », qui se penche sur la production québécoise, offre de très intéressants points de vue, moins sur la production québécoise que sur le regard romand posé sur elle. Même si cette rubrique ne peut être appréhendée comme le reflet d'un choix éditorial de la revue (du fait de la liberté absolue que la direction laisse aux différents rédacteurs), le numéro 31 d'*Ecriture* se fait révélateur de perspectives individuelles, représentatives des forces en présence (et en opposition) au sein de la revue, entre ouverture à l'altérité et perspective identitaire des débuts : alors que Marc Cepl et Fabienne Piguet partagent avec enthousiasme la découverte d'une littérature québécoise qui pose la question du statut des minorités, Christophe Calame présente au contraire une certaine nostalgie des perspectives identitaires des années 1970.

Dans son compte rendu consacré au roman épistolaire de Lise Gauvin intitulé *Lettres d'une autre*[35], Marc Cepl souligne d'emblée la dimension politique. Le roman raconte l'histoire d'une Persane, Roxane, fraîchement débarquée au Canada. Par le biais de lettres à son amie Sarah, restée au pays, le lecteur suit l'épistolière dans sa recherche d'identité et dans ses réflexions mettant en lumière les « enjeux profonds qui divisent la société canadienne »[36] (dont la question de l'indépendance du Québec). Cepl explique :

> Derrière une polémique jamais réductrice, c'est bien le problème du statut des minorités qui est posé, dont l'actualité criante trouve ici d'étranges résonances : alors que le statut même d'une littérature romande engendre encore le scepticisme voire même l'indifférence, Lise Gauvin nous invite, au travers de ses *Lettres d'une autre*, à une réflexion féconde qui ne saurait laisser indifférent[37].

Le problème du statut des minorités, que relève le critique, s'avère porteur d'un véritable enjeu en interrogeant le contexte littéraire romand par le fait de ces « étranges résonances » à même de féconder la réflexion littéraire romande.

Le compte-rendu de Fabienne Piguet consacrée au roman de Francine Noël intitulé *Maryse* poursuit la réflexion de Cepl. La société canadienne est sondée là aussi sous l'angle sociologique, par le choix d'une héroïne qui manifeste une douleur à vivre à la croisée des cultures[38]. Enthousiasmée par la topique du récit, la critique romande propose son interprétation : à ses yeux, le personnage de Maryse représente « la langue du Québec,

[35] Lise Gauvin, *Lettres d'une autre*, Montréal, L'Hexagone, 1987.
[36] Marc Cepl, « L'identité à fleur de lettres », *Ecriture 31*, 1988, p. 285-286, citation p. 285.
[37] Marc Cepl, « L'identité à fleur de lettres », p. 286.
[38] « Elle ne tenait, ne voulait tenir ni de sa mère francophone et bornée, ni de son père, irlandais, idiot et inconsistant… Elle était issue de toutes ces bâtardises, de ces deux sous-cultures appauvries. » Francine Noël citée par Fabienne Piguet, « L'identité à travers la langue », *Ecriture 31*, 1988, p. 287-291, citation p. 287.

partagée entre deux cultures, envahie par l'anglais ». Elle s'enflamme : pour elle, c'est en rompant avec « le silence de sa race que Maryse brisera la chaîne maléfique qui l'empêchait de s'épanouir ». En mettant l'accent sur la nécessaire acceptation de particularismes langagiers (québécismes et anglicismes), Fabienne Piguet donne raison au choix de Maryse qui finalement permet une langue « libérée des contraintes purement académiques », qui « n'a pas de comptes à rendre au "français de France" »[39]. En insistant sur la nécessaire libération « des contraintes purement académiques » qui permet à la langue une meilleure évolution, elle cautionne cette nouvelle forme de littérature, où la transgression est porteuse d'une charge expressive nouvelle, plus adaptée au message qu'elle cherche à communiquer.

Avec Christophe Calame, les perspectives s'inversent. Alors que Cepl et Piguet valorisaient les particularismes et la fin de la sujétion sans condition à la langue de Paris tout en légitimant des phénomènes visant à la transgression des normes académiques, Calame se fait le porte-voix des nostalgiques du discours identitaire. Il choisit des livres indicatifs d'une perspective sociologique hostile à la pensée bourdieusienne et à « l'inextricable débat politique oblique des intellectuels de gauche »[40]. Dans un premier compte rendu, il fait écho au sociologue Fernand Dumont, selon lequel la Révolution tranquille des années 1960 ne présente pas la coupure que l'on a voulu y voir[41]. Dans un deuxième, il se penche sur une revue littéraire hostile au monde moderne intitulée *Le Beffroi*, qu'il juge digne d'intérêt malgré « des relents […] du ton des revues des années 30 » et une « indéracinable aspiration spiritualiste, qui renaît au milieu des décombres des idéologies en ruines »[42], alors que dans un troisième (consacré à l'histoire du Québec), il pose la question de l'ouverture du Québec aux influences extérieures. Citant Heinz Weinmann, il débute sa présentation avec la construction des fortifications autour de la ville de Québec réalisée par Champlain, dans une perspective tant défensive que définitionnelle[43]. Présentant l'histoire du Québec par la récurrente question de l'ouverture / fermeture, Calame insiste sur cet « enjeu imaginaire (et réel !) considérable »[44] : faut-il

[39] Fabienne Piguet, « L'identité à travers la langue », p. 287.
[40] Christophe Calame, « Radioscopie des intellectuels », *Ecriture 31*, 1988, p. 301-302, citation p. 301.
[41] Christophe Calame, « Grande noirceur et révolution tranquille », *Ecriture 31*, 1988, p. 299-300.
[42] Christophe Calame, « Une cloche pour l'alarme », *Ecriture 31*, p. 299.
[43] « Dès le geste inaugural de Champlain qui pose les fondations de l'Habitation de Québec, il est évident que ces murs ont pour fin ultime la définition : ils sont le *limes*, la ligne de partage nette qui sépare l'Autre du Même, le Sauvage du Civilisé, le Païen du Chrétien. Cette définition rigoureuse s'impose d'autant plus que le Français, davantage que le voisin anglais, se laisse happer, aspirer facilement par la vie sauvage. » Calame cite Heinz Weinmann, *Du Canada au Québec, généalogie d'une histoire*, Montréal, L'Hexagone, 1987, p. 15. Christophe Calame, « Oreille plus que freudienne », *Ecriture 31*, 1988, p. 300-301, citation p. 300.
[44] Christophe Calame, « Oreille plus que freudienne », p. 300.

ouvrir les portes à l'influence extérieure ? A travers un bref parcours historique, il témoigne de la persistance et de l'importance de la question au fil du temps. Calame fait davantage que présenter l'ouvrage historique de Weinmann : en posant cette question de l'ouverture aux influences, il interpelle le lecteur romand éveillé par la similitude des situations romande et québécoise. Même s'il n'en dit mot, Calame invite au rapprochement entre les deux régions : parlant d'un « phénomène qui là encore n'est cependant pas spécifiquement québécois », Calame permet *a posteriori* (du fait du « là encore ») de valider le rapprochement. Comme pour le Québec se pose la question de l'ouverture du monde littéraire romand : faut-il permettre / promouvoir les échanges ? ou au contraire faut-il renforcer les frontières afin de préserver les particularités identitaires ? Si aucune réponse n'est encore donnée, les différents comptes rendus, comme les textes critiques de Gontard ou Gauvin, sensibilisent le lectorat d'*Ecriture* à ces « étranges résonances »[45].

2.2 Elaboration d'un modèle critique : la littérature romande par elle-même

Si, avec le numéro 31, *Ecriture* recourt à la méthode indirecte pour nourrir la réflexion autour de la littérature suisse romande, il lui arrive également de l'aborder frontalement. Au fil des numéros se tisse une remise en question de la tradition de l'histoire littéraire romande et de son cortège de filiations et autres interprétations topographiques ou climatologiques en relayant diverses tentatives en le domaine.

2.2.1 Flou identitaire et perspectives critiques

Dans sa chronique d'*Ecriture 21* (1982) consacrée au numéro 4 de la revue *Etudes de lettres*, Adrien Pasquali rend compte d'une nouveauté dans le débat portant sur la littérature romande : la théorie d'Etienne Barilier. Pour ce dernier, la quête d'une identité problématique a obligé les auteurs à élaborer différentes postures[46]. A ses yeux, le manque d'assises touche tous les écrivains romands, d'Yves Velan à Catherine Colomb, en passant par Gustave Roud et Philippe Jaccottet, suscitant chez eux un pouvoir d'interrogation sans cesse renouvelé, moteur de leur démarche expressive.

En décrivant la réflexion de Barilier comme « contre-point »[47] des approches des mystiques de la littérature romande (de type Chessex-Galland), Pasquali met en évidence

[45] Marc Cepl, « L'identité à fleur de lettres », p. 286.
[46] De ces postures identitaires, trois s'avèrent particulièrement représentatives : la tentative d'*enracinement*, sous l'égide de Ramuz ; l'attachement à la culture européenne (*mondialisme*), à l'instar de Pourtalès ; le refus de tout enracinement, fut-il dans le monde entier devenu trop étroit pour Cendrars (*internationalisme*). Cf. Etienne Barilier, « Littérature romande », *Etudes de lettres*, 4, Lausanne, 1982, p. 1-14.
[47] Adrien Pasquali, « Barilier, Lovay et quelques autres », *Ecriture 21*, 1983, p. 197-199, citation p. 197.

la diversité des angles de vue. L'image musicale sert la réalité polyphonique du débat identitaire : plusieurs perspectives peuvent éclairer le champ littéraire romand. Pasquali ne conteste pas la critique littéraire romande qui se pense en termes de filiation, et n'avance aucune critique de la question existentielle inhérente à la réflexion de la littérature romande par elle-même. Sensibilisé par son vécu à une même incertitude identitaire, Pasquali se laisse séduire par l'idée selon laquelle l'identité incertaine du créateur en Suisse romande pourvoit la parole poétique de celui-ci, dans la mesure où

> Son pouvoir d'interrogation *s'entretient* en ce lieu même où une parole poétique est dans l'impossibilité de se fonder sur une patrie, une culture, une histoire[48].

L'« impossibilité de se fonder sur une patrie, une culture, une histoire » aidant, le pouvoir d'interrogation fonde un possible renouvellement expressif. Par l'emploi du verbe réflexif à la forme active, Pasquali suggère une autonomie du pouvoir d'interrogation. De ce fait, il donne corps à la théorie de Barilier : par le réflexif, il montre que d'une situation subie (impossibilité de se fonder sur une patrie), les poètes peuvent tirer parti.

2.2.2 Se dégager des certitudes

Pierre Jaquet aussi ouvre dans *Ecriture* une perception nouvelle, en offrant un compte rendu de la pensée critique de Pasquali et de son ouvrage *Nicolas Bouvier, un galet dans le torrent du monde*[49]. Jaquet y soutient la démarche de l'auteur consistant à se contenter de proposer des « facettes convergentes », conséquemment à un refus d'« énoncer une synthèse propre à ordonner les divers éléments »[50]. Rapporté ici, le choix de Pasquali correspond, aux dires de Jaquet, à la manière dont Bouvier lui-même percevait le monde (absence de certitudes, non-linéarité, etc.). Antithétique à toute forme de synthèse, cette pratique du monde est transmise dans l'œuvre elle-même grâce à la restitution fidèle des différentes réalités que l'œil d'un narrateur se plaît à rapprocher au fil des circonstances, avec une logique qui lui appartient. La similitude des perspectives de l'auteur et de son critique ravissent Jaquet, qui se plaît à souligner les reprises de certaines « constantes propres à Nicolas Bouvier » dans la critique de Pasquali, comme l'absence de certitudes. Jaquet s'enflamme : en adaptant son approche à son sujet, non seulement Pasquali s'efface derrière l'œuvre de Bouvier, mais contraint le lecteur au même « parcours créatif » que celui que réclame l'écriture de l'écrivain voyageur, tant celle-ci épouse le sujet en illustrant

[48] Adrien Pasquali, « Barilier, Lovay et quelques autres », p. 197. Je souligne.
[49] Adrien Pasquali, Nicolas Bouvier, un galet dans le torrent du monde, Genève, Zoé, 1996.
[50] Pierre Jaquet, « Nicolas Bouvier, un galet dans le torrent du monde », *Ecriture 49*, 1997, p. 285-286, citation p. 285.

la « pratique du monde »[51] décrite par Bouvier. De fait, Jaquet fait plus que souligner l'adaptation parfaite de la critique à son sujet : il plébiscite une approche non synthétique, adaptée à une réalité kaléidoscopique du monde.

2.2.3 « Filiations et filatures »

Avec le temps émerge une sensibilité qui ne peut s'accommoder d'une critique occupée à chanter les liens de filiation des auteurs romands. Par lassitude d'entendre ressasser les poncifs habituels, certains montent au créneau. En choisissant de présenter leurs propos de manière élogieuse, *Ecriture* se place dans leur camp.

Dans sa présentation de l'article de Claire Jaquier paru dans *Filiations et filatures*[52], Jean-Luc Seylaz souligne l'attaque en bonne et due forme que subit la critique généalogique[53] et climatologique, et insiste avec enthousiasme sur cette mise en pièces de la frilosité nostalgique des défenseurs de l'unité perdue. Seylaz cite Jaquier, mue par l'envie de libérer la critique romande de l'air étouffant qui l'asphyxie depuis longtemps, et qui souhaite « en rabattre un peu sur le sens moral et le sérieux, en remettre beaucoup sur l'humour et le sens esthétique »[54]. Seylaz souligne à la fois la remise en question, qu'il estime salutaire, et l'irrévérence du ton :

> Il faut lire sa déconstruction humoristique de la critique généalogique (Berchtold) et climatologique (Weber-Perret) ou les pages qui évoquent la pratique du « oui, mais » chez un Georges Anex ou un Jacques Chessex face à la préciosité ou aux esthétiques contemporaines[55].

Dire qu'« entre ces deux beaux discours, Jaquier s'ébroue avec le bonheur (contagieux) de l'iconoclaste », c'est affirmer avec vigueur le bienfait d'un tel texte pour l'avenir de la critique romande. Car Seylaz approuve la démarche : pour lui aussi, la critique généalogique et climatologique est à proscrire, tant elle se révèle être en décalage par rapport à la production récente, dégagée de toute préciosité et autres frilosités esthétiques.

---

[51] Pierre Jaquet, « Nicolas Bouvier, un galet dans le torrent du monde », p. 285.
[52] Claire Jaquier, « La boutique du texte : Bouchons, plâtres et fer forgé », in Roger Francillon, Claire Jaquier, Adrien Pasquali, *Filiations et filatures. Littérature et critique en Suisse romande*, Genève, Zoé, 1991, p. 89-151.
[53] Cette critique, considérant les écrivains comme issus d'une famille, s'oblige à différencier entre les pères d'une part (Rousseau, Ramuz, Cendrars, etc.) et les fils (par définition moins prestigieux).
[54] Claire Jaquier, « La boutique du texte : Bouchons, plâtres et fer forgé », citée par Jean-Luc Seylaz, « Regards sur notre monde littéraire », *Ecriture 38*, 1991, p. 288-289, citation p. 289.
[55] Jean-Luc Seylaz, « Regards sur notre monde littéraire », p. 289.

2.2.4 Persistances généalogiques : défense et illustration d'une littérature romande

Malgré les apparences, l'avancée des phénomènes de légitimation de la littérature pluriculturelle subit des résistances. Aux forces novatrices s'opposent des attitudes conservatrices. Pourtant nulle montée aux barricades. Le fait s'explique par l'absence de revendication intempestive des premières[56]. Deux ans après le rejet de la critique généalogique par Claire Jaquier, Jean Romain continue de penser – par ignorance ou par conviction ? – la littérature romande en termes de famille. Dans la chronique qu'il consacre à l'anthologie de Christophe Calame[57], il entame sa critique par une comparaison éloquente :

> D'une anthologie, on peut dire bien des choses en somme. Par exemple, qu'elle est une arche de Calame qui accueille en ses flancs tous les couples, auteurs et textes qui, depuis sept cents ans, ont fait sens en Suisse romande. On mise ainsi sur la fécondité et on peut voir se dessiner des filiations heureuses ou incomplètes, depuis les branches fortes de l'arbre généalogique jusqu'aux plus lointains rameaux[58].

Alors que l'on croyait le coup de grâce porté à la critique généalogique, Romain la réactualise. Par l'emploi du motif biblique de l'arche et la différence opérée entre « maîtres » et « disciples »[59], il revitalise la vision généalogique de la littérature romande. Et si Romain en appelle à un réveil de la conscience romande quant à la qualité de sa littérature, il ne se libère pas du modèle parisien, dont il cherche pourtant à se distancier. S'il reconnaît que Calame montre avec force la présence d'une originalité certaine dans la littérature romande à même de nous libérer de la tentation de toujours chercher à Paris « ce que nous avons sur place », il affirme que « c'est la langue française qui est la patrie naturelle de l'écrivain et [que] c'est cette langue universelle qui l'élève »[60] – ajoutant à la perception dépassée d'une critique généalogique l'idée plus périmée encore de l'universalité de la langue française, qui élève « naturellement » celui qui la parle.

2.2.5 Eclairage sociologique

Poursuivant la remise en question inaugurée par Claire Jaquier des concepts généalogiques, climatologiques et topographiques servant usuellement à décrire la littérature romande, Jérôme Meizoz change de fusil d'épaule et attaque par le biais

[56] Attention ! Il n'est pas ici question de minimiser la vigueur avec laquelle certains changements sont réclamés, mais d'observer l'absence d'une affirmation idéologique évidente qui entraînerait un durcissement des positions, voire une censure de l'un ou l'autre « camp ».
[57] Christophe Calame, *Sept cents ans de littérature en Suisse romande*, Paris, La Différence, 1991.
[58] Jean Romain, « Les invités de l'arche », *Ecriture 41*, 1993, p. 247-249, citation p. 247.
[59] Jean Romain, « Les invités de l'arche » p. 247.
[60] Jean Romain, « Les invités de l'arche », p. 248.

sociologique. En s'en faisant l'écho dans le numéro 42, *Ecriture* légitime son travail. Pour lui comme pour Jaquier et Seylaz, il s'agit de débarrasser l'expression « littérature romande » du malaise qu'elle ne cesse d'engendrer. Inspiré par la démarche de Pierre Bourdieu, Meizoz détermine un cadre d'analyse qui lui permet de considérer avec distance l'objet étudié et de rejeter avec force les clichés habituels. En affirmant qu'« il faut rompre » avec les concepts de « mentalité » ou d'« âme romande », ainsi qu'avec les « généalogies artificielles »[61], Meizoz réclame à son tour la fin de la critique généalogico-climatologique et de son cortège de poncifs, aussi flous qu'éculés – ce qui aurait pour effet de supprimer du même coup les réactions partisanes qu'ils entraînent dans leur sillage.

Dans les faits, l'approche de Meizoz permet non seulement de retracer quelques-unes des étapes d'un affranchissement problématique par rapport à une norme étouffante du français de Paris (dont Ramuz demeure sans conteste la figure tutélaire), mais également de décrypter le fonctionnement des institutions littéraires ; selon lui, « la correction linguistique est avant tout une construction culturelle dont le maintien du pouvoir au sein d'une élite privilégiée constitue l'enjeu »[62]. Grâce à l'approche sociologique s'ouvre un nouveau champ d'étude : en ne considérant plus les auteurs les uns par rapport aux autres mais en fonction des différents champs en interaction dans lesquels ils se meuvent, la critique littéraire se donne la possibilité de déchiffrer le fonctionnement des institutions, demeuré opaque jusque-là, et de considérer une création littéraire affranchie de la tutelle de ses aînés.

Comment dès lors, et au vu de cette nouvelle perspective critique, traiter de l'interpellation de langues étrangères ? Alors qu'auparavant seules deux attitudes se proposaient aux acteurs du champ dominé (l'identification ou le repli), une troisième voie s'offre désormais :

> Aujourd'hui semblent s'atténuer en Suisse romande tant les suraffirmations que les complexes : écrivains et éditeurs font de moins en moins un problème de leur position romande et veulent voir dans le terme de « littérature française » l'expression d'une langue et non d'une nation. Est-ce un hasard s'ils se découvrent par la même occasion un goût pour les écrivains « voyageurs » (de Cingria et Cendrars à Nicolas Bouvier) qui font vœu de rédimer l'« étroitesse » du lieu natal ?[63]

[61] Jérôme Meizoz, « Ecrivain français ! … S'il veut l'être, qu'il apprenne notre langue ! Littérature "périphérique" et effets de champs en Suisse romande », *Ecriture 42*, 1993, p. 270-278, citation p. 270.
[62] Jérôme Meizoz, cité par Yvan Farron, « La végétation libre contre le tapis vert de Versailles », *Ecriture 53*, 1999, p. 229-230, citation p. 230 (compte rendu de l'ouvrage de Jérôme Meizoz, *Ramuz : Un passager clandestin des lettres françaises*, Genève, Zoé, 1997).
[63] Jérôme Meizoz, « Ecrivain français ! … S'il veut l'être, qu'il apprenne notre langue ! », p. 276.

En prenant du recul avec la connotation nationale de l'expression « littérature française » pour ne considérer que l'aspect linguistique, la littérature romande dévoile une confiance grandissante en elle-même, une sérénité en voie d'acquisition. Meizoz met en parallèle cette distanciation avec la découverte des écrivains voyageurs, comme si les deux réalités allaient de pair. Si les preuves manquent encore pour souligner la pertinence de son hypothèse, il convient de reconnaître que les mouvements s'opèrent en parallèle. Si l'un n'est pas la conséquence de l'autre, rien n'empêche de les relier, tant ils participent tous deux à une certaine forme de libération de la littérature romande.

2.2.6 Vers un renouvellement de l'histoire littéraire

Les questions d'histoire littéraire contribuent aussi à étoffer le débat autour de la question romande. Révélatrices du regard d'une littérature sur elle-même, les questions d'histoire littéraire n'ont cessé d'évoluer, comme en témoigne Gérald Froidevaux dans sa présentation de la nouvelle *Histoire de la littérature en Suisse romande*[64]. Soulignant l'écart entre les perspectives historiques de celle-ci et celles de Virgile Rossel et Philippe Godet, il montre le cheminement opéré, attestant que « l'esprit revendicateur, porté à la défense et l'illustration de l'autonomie littéraire de la Suisse romande n'est […] plus de mise »[65]. Cet état d'esprit périmé, représentatif de cette volonté de « défense et illustration de l'autonomie romande », n'est-il pas celui que Jean Romain se réjouissait de retrouver dans l'anthologie de Christophe Calame ?

Alors que Romain se plaisait à souligner l'autonomie du monde littéraire romand – tout en défendant l'idée contradictoire d'une universalité de la langue française qui lui servait à expliquer la nécessité, pour les auteurs romands, d'être publiés à Paris afin d'être reconnus chez eux…–, Froidevaux adhère à la perspective critique adoptée par la nouvelle histoire littéraire : désormais, celle-ci se fait dans « une perspective sociologique, comme description d'un champ littéraire ou, plus simplement, d'un lieu de production et d'échanges culturels »[66]. Relevant d'un état d'esprit, cette attitude se confirme, selon Froidevaux, dans la composition elle-même, qui préfère à la linéarité historique (souvent « imaginaire et idéologiquement contestable ») un ensemble d'exposés écrits par une

[64] Lausanne, Payot, 1999, 4 tomes. Lui-même a participé à sa rédaction. Il convient de mettre en parallèle l'article de Froidevaux, louant les fruits de cette nouvelle histoire littéraire, et celui de Jacques-Michel Pittier, qui l'attaque dans les colonnes du *Passe-Muraille* sous prétexte d'un trop grand repli sur la littérature romande et d'un manque de considération des influences extérieures (nous y reviendrons dans le chapitre consacré au *Passe-Muraille*, p. 130) : Jacques-Michel Pittier, « La littérature romande vue par les profs », *Le Passe-Muraille*, 45, février 2000, p. 12.
[65] Gérald Froidevaux, « Une histoire littéraire… enfin ! », *Ecriture 49*, 1997, p. 275-279, citation p. 275.
[66] Gérald Froidevaux, « Une histoire littéraire… enfin ! », p. 276.

vingtaine de spécialistes et réunis en tableaux, illustratifs de l'adaptation du « panorama historique » au « territoire depuis toujours divers et fragmenté » qu'elle cherche à cerner.

Comme dans l'entreprise de Claire Jaquier relayée par Jean-Luc Seylaz, la perspective est rafraîchie, libérée de la critique généalogique, climatologique et topographique. En a-t-on pour autant définitivement fini avec celle-ci ? Malgré les règlements de comptes successifs à son égard, la tentation généalogique ressurgit périodiquement. Ainsi au printemps 1994, Gilles Revaz écrit encore à propos de Jean-Pierre Monnier qu'« il est peut-être le dernier fils de la tradition littéraire romande construite autour de Rousseau et Ramuz »[67] – même s'il précise en note qu'on assiste chez Monnier à un « éclatement de cette tradition transmise de père en fils ». La nuance apportée par la note laisse supposer que Revaz pressent le caractère dépassé de la perspective qu'il ravive : considérer Monnier comme le « dernier fils de la tradition littéraire romande », c'est céder (une dernière fois ?) à la tentation de la famille des écrivains romands. Ce qui était vrai pour la vieille garde littéraire ne l'est plus pour la nouvelle génération. Aussi paraît-il normal – même pour Revaz, qui le sous-entend quand il parle du « *dernier* fils de la tradition littéraire romande » – de laisser tomber une terminologie critique en rupture avec la réalité.

2.3 Pluralité linguistique : l'écho d'œuvres plurilingues

Illustrant son plaisir à faire paraître des textes de plus en plus ouverts à la diversité – tant du point de vue de la découverte du monde que de l'interrogation identitaire issue du déracinement–, la revue publie Nicolas Bouvier et sa littérature voyageuse, ou encore Ella Maillart, Louis Gaulis ou Lorenzo Pestelli. Avec Adrien Pasquali, *Ecriture* sonde la douloureuse part d'un être traversé par deux cultures. Ce dernier n'est d'ailleurs pas le seul à rendre compte de cette condition dans les colonnes d'*Ecriture*, puisque les livraisons donnent régulièrement des nouvelles d'Armen et Vahé Godel, Eugène ou encore Jean-Luc Benoziglio. De leur côté, de nombreux amateurs de cultures étrangères y prennent la plume, à l'instar de Bertil Galland, Yvette Z'Graggen, Jil Silberstein ou Monique Laederach. Les auteurs recourant aux langues étrangères sont de plus en plus souvent sollicités : alors que le numéro 59 publie « Le moindre mal »[68] d'Hans Auerbach, où

[67] Gilles Revaz, « Jean-Pierre Monnier, écrivain suisse romand », *Ecriture 43*, 1994, p. 53-68, citation p. 66-67.
[68] Hans Auerbach, « Le moindre mal », *Ecriture 59*, 2002, p. 268-286.

l'anglais le dispute au français, Yves Rosset, qui interpelle les langues étrangères jusqu'au vertige, voit paraître ses textes à de nombreuses reprises[69].

Plus l'aventure d'*Ecriture* grandit, plus les auteurs convoqués semblent se détacher du discours autonomiste. Pour la plupart, ils ne se perçoivent pas comme romands, mais comme écrivains « tout court », avec tout ce que cela comporte d'universel. Ils ne s'élèvent pas contre la littérature romande, forte et autonome, des années 1960. Chacun à sa façon met en œuvre la réalité expressive de la langue par des moyens qui lui sont propres, à laquelle participe la pluralité linguistique. Au fur et à mesure que la critique se libère de la perspective généalogique et topographique au profit d'une approche plus sociologique, les entreprises plurilingues acquièrent une légitimité qui leur confère droit de cité dans le corpus littéraire romand.

2.3.1 Le conflit identitaire pasqualien

Ecrits littéraires, extraits, réflexions critiques, la place qu'occupe Adrien Pasquali dans les colonnes d'*Ecriture* est conséquente[70]. La volonté d'*Ecriture* de lui donner la parole de façon régulière[71] ou de s'intéresser à son œuvre par le biais de la critique[72], souligne l'intérêt pour une langue littéraire fortement imprégnée par l'entre-deux cultures. Le compte rendu de *L'Histoire dérobée*[73] que dresse Marc Cepl atteste la place centrale de la dimension identitaire dans sa démarche littéraire :

> A. Pasquali réaffirme ici, en un seul ouvrage, cette double problématique déjà caractéristique de ses premiers récits : la dénonciation d'une identité conflictuelle (*Eloge du migrant*), et parce qu'il s'agit de la dire, son inscription dans une écriture (*Les Portes d'Italie*)[74].

Cepl souligne l'ambivalence de la démarche, qui vise à la fois à dénoncer l'identité conflictuelle et à l'inscrire dans l'écriture. Mais là réside la douleur pasqualienne : dénoncer le conflit identitaire, c'est réveiller la souffrance de l'entre-deux. Cepl lui

---

[69] Yves Rosset, « Avant l'éclipse », *Ecriture 57*, 2001, p. 163-169 ; « Solstice d'hiver (clone 1) », *Ecriture 58*, 2001, p. 11-21 ; « C'est février et dehors, quelques instants, la Haute-Broye (clone 2) », *Ecriture 62*, 2003, p. 40-51. Nous consacrons un chapitre à Rosset, p. 297 et suivantes.

[70] Par choix, nous ne rendrons compte que de la critique de Marc Cepl pour refléter l'écho du vécu identitaire de Pasquali dans *Ecriture*.

[71] Adrien Pasquali, « Qui je lis », *Ecriture 19*, 1982, p. 21-25 ; « Paysages de campagnes », *Ecriture 20*, 1983, p. 153-159 ; « Icare en Nicodémie », *Ecriture 22*, 1984, p. 47-57 ; « Une tuile en Castille ou l'inquiétude permanente », *Ecriture 37*, 1991, p. 86-93 ; « L'œuvre d'une vie », *Ecriture 41*, 1993, p. 113-125 ; « Sans partage », *Ecriture 44*, 1994, p. 81-85 ; « Monsieur Cauchemer », *Ecriture 50*, 1997, p. 180-191 ; « Qui je lis », *Ecriture 54*, 1999, p. 11 (en hommage, réédition du texte paru dans *Ecriture 19*).

[72] Par exemple Marc Cepl, « Une vérité à la dérobée », *Ecriture 32*, 1989, p. 281-284 ; Jil Silberstein, « Eperdu, perdu, Adrien Pasquali », *Ecriture 54*, 1999, p. 163-169.

[73] Adrien Pasquali, Portrait de l'artiste en jeune tisserin 1 : L'Histoire dérobée, Lausanne, L'Aire, 1988.

[74] Marc Cepl, « Une vérité à la dérobée », p. 281.

reconnaît une dimension fondatrice dans l'entreprise de l'écrivain. En qualifiant d'« ontologique »[75] le déchirement culturel vécu par ce dernier, Cepl en fait la clé de voûte et l'aboutissement de sa quête. Dans un article intitulé « Une tuile en Castille ou l'inquiétude permanente »[76], Pasquali confirme les propos de Cepl, en mettant en évidence son rapport problématique à la langue. Se sentant « une sorte d'*Italien de langue française* »[77], il se décrit comme une enveloppe à l'intérieur de laquelle deux langues se donnent en même temps. L'italien, qui détient le pouvoir d'incarner à la fois « ce que je suis et qui me manque »[78], ne peut pas exister seul : il doit passer par le français[79].

2.3.2 Maurice Chappaz et la rumeur du monde

Comme Marc Cepl sondait l'usage de l'italien chez Adrien Pasquali, Jean-Paul Paccolat considère le recours au patois dans l'écriture de Maurice Chappaz dans un article d'*Ecriture 27*. Pour Paccolat, le patois auquel recourt l'écrivain valaisan est un moyen de faire écho à la rumeur du monde : il permet de trouver le mot juste qui, par le signifié évoqué, ravive une réalité oubliée. Les mots les plus puissants ne sont pas les « mots immenses »[80], mais les petits, les mots de rien du tout, qui révèlent un caractère charnel, une densité poreuse capable de transmuer le texte en réalité. Vieillis et connotés, les termes patois ravivent le souvenir d'un savoir enfoui, les débris d'une langue archaïque, immémoriale, porteuse d'une dimension cosmique. Porté par un désir d'universalisation, Chappaz tente de faire revivre les traces d'une langue ancestrale, dont les hommes, après l'épisode de la tour de Babel, ont perdu le souvenir.

Malgré une approche plus polyphonique que plurilingue partagée avec Ramuz[81], nulle volonté ici de « terrasser »[82] la langue. Chappaz ne cherche aucunement à briser le moule syntaxique. Loin de tout emploi idéologique, l'expression idiomatique ou patoisante

---

[75] Marc Cepl, « Une vérité à la dérobée », p. 282.
[76] Adrien Pasquali, « Une tuile en Castille ou l'inquiétude permanente », *Ecriture 37*, 1991, p. 86-93.
[77] Pasquali cite d'autres « Italiens de langue française » : Goldoni, Manzoni, d'Annunzio, Marinetti, Ungaretti, Silone et Calvino. Adrien Pasquali, « Une tuile en Castille ou l'inquiétude permanente », p. 89.
[78] Pasquali cite Valéry. Adrien Pasquali, « Une tuile en Castille ou l'inquiétude permanente », p. 92.
[79] Nous y reviendrons dans la section consacrée aux écrits théoriques de Pasquali, p. 160.
[80] Gustave Roud, « Sur la poésie de Maurice Chappaz », *Feuille centrale de Zofingue*, n° 2, janvier 1953, p. 112, cité par Jean-Paul Paccolat, « La langue et la rumeur du monde », *Ecriture 27*, 1986, p. 122-132, citation p. 123.
[81] Comme pour Ramuz évoqué précédemment, l'écriture de Chappaz est davantage polyphonique que plurilingue (Cf. «

 », p. 15).
[82] « J'étreindrai la langue et, la terrassant, lui ferai rendre gorge et jusqu'à son dernier secret, et jusqu'à ses richesses profondes, afin qu'elle me découvre son intérieur. » Ramuz, *Journal*, 9 décembre 1904, cité par Jean-Paul Paccolat, « La langue et la rumeur du monde », p. 128.

permet de faire passer une énergie dont la puissance émotionnelle contrebalance l'approche intellectuelle. Chaque terme est soupesé, au vu de sa charge expressive propre.

Par la mise en lumière de la portée expressive du patois chez Chappaz et de la dimension fondatrice de la quête identitaire chez Pasquali, *Ecriture* illustre pour chacun d'entre eux une esthétique de l'emprunt entraînant auteur et lecteur aux confins des langues. Les raisons comme les résultats de cette confrontation des langues diffèrent. Pourtant dans les deux cas les critiques se plaisent à relever la dimension fondatrice du procédé et l'immensité du bénéfice escompté. Chez l'un comme chez l'autre, le recours à la langue « étrangère » n'est pas un but en soi, mais permet, par une charge expressive unique, d'atteindre ce « lieu de parole » tel que le définissait Pasquali : une aire de langage créée en compensation d'une perte, du fait de l'éloignement temporel pour l'un, géographique pour l'autre, en constante recherche d'équilibre du fait de tensions jamais résolues entre l'une et l'autre sphère.

2.4 Au croisement des cultures

L'étude de la question thématique complète le portrait d'une revue friande d'influences extérieures. Un simple regard jeté sur le choix des textes publiés et la composition des numéros donne une indication pertinente. Présents dès les débuts de l'aventure, les motifs d'ouverture au monde gagnent en force au fil des ans, le voyage se taillant pour sa part une place de choix. Les sommaires rendent compte de l'évolution en cours : alors que les premiers numéros privilégiaient les textes strictement romands, les perspectives ne cessent de s'élargir. Les publications d'écrivains voyageurs et les regards sur d'autres réalités culturelles sont toujours plus nombreux, au détriment de textes plus étroitement « romands ».

2.4.1 Souffle de l'ailleurs et correspondances

Dès les débuts d'*Ecriture*, le voyage et les voyageurs trouvent leur place. Dans le numéro 4 déjà, Nicolas Bouvier parle avec enthousiasme de Lorenzo Pestelli. Mentionnant d'emblée la mixité de ses origines – on apprend qu'il est né en Angleterre d'un père italien et d'une mère belge –, Bouvier parle de l'écrivain à partir de son nom, synthèse à lui seul de toute la démarche de ce que doit être un écrivain voyageur : « Pestelli », en dialecte toscan, c'est le pilon d'apothicaire, « un instrument à broyer, à exprimer le suc des choses »[83]. Pour Bouvier, le nom de Pestelli porte en lui-même la quintessence des qualités

[83] Nicolas Bouvier, « Lorenzo Pestelli », *Ecriture 4*, 1968, p. 84-89, citation p. 84.

du voyageur, dont le travail consiste à faire perler la sève ; ce n'est qu'une fois passée sous le pilon de l'écrivain que celle-ci dégage toute la richesse de ses effluves. Ce travail de compression ou de germination réussi, se dégage l'essence même des choses, qui se retrouve dans la musique d'un texte présenté comme une succession de mesures, qui mêle les strates et les influences :

> Un flot d'images précises et fortes, d'exorcismes contre la faim, l'injustice, ou l'usure de la vie. Un cheptel d'adjectifs (c'est italien ça), des phrases en troupes barbares où l'on distinguait ça et là une fleur d'érudition toscane ou de mélancolie élisabéthaine, se bousculant et se chevauchant comme des diables d'un pandémonium bouddhique. Bref, une démesure toute orientale[84].

Dans son souhait de voir Pestelli s'installer en Suisse romande afin « de mettre un peu d'herbe tendre dans son mortier »[85], Bouvier évoque le monde éditorial romand et son ouverture déjà marquée pour les écrivains voyageurs. L'heure est en effet à la célébration du voyage, et *Ecriture* ne s'en privera pas.

En publiant un extrait du « Carnet du Liban »[86] de Maurice Chappaz, *Ecriture* s'ouvre à l'ailleurs d'une façon différente de celle des écrivains voyageurs. Là, le voyage est politique. Grâce à de nombreuses comparaisons entre personnages d'ici et d'ailleurs (par exemple ces Libanais qui arborent des physionomies alpines[87] et parlent le français « mieux que les Romands »), Chappaz tisse des liens mystérieux par-delà la distance. Par l'imagination d'une patrie libanaise où chrétiens et musulmans vivraient en paix ajouté à l'établissement de ces correspondances, Chappaz fait le rêve d'un abîme comblé entre Orient et Occident, porteur d'un espoir d'une cohabitation harmonieuse des peuples, des cultures et des religions.

2.4.2 Polyphonies

Le compte rendu de Jean-Dominique Humbert consacré à *Raratonga* d'Armen Godel[88] incarne une tout autre ouverture. Il ne s'agit ni de valoriser une terre étrangère, ni de faire apparaître des liens secrets entre l'ici et l'ailleurs. Car même si le récit de Godel raconte un voyage, ce n'est pas ce que l'auteur du compte rendu retient avant tout : il ne

[84] Nicolas Bouvier, « Lorenzo Pestelli », p. 85.
[85] « Aux prochaines [nouvelles], j'aimerais le savoir établi quelque part dans cette Romandie où il y a aujourd'hui plus d'éditeurs, de poètes, de lecteurs, d'attention et de sympathie que nous n'osons nous-mêmes le croire. » Nicolas Bouvier, « Lorenzo Pestelli », p. 85.
[86] Maurice Chappaz, « Carnet du Liban », *Ecriture 19*, 1982, p. 169-197.
[87] « Ceux qui très nettement me retiennent, ce sont ces visages qui me rapprocheraient des Alpes avec plus d'accentuation, de chambardement dans les traits ou de complexité ». Maurice Chappaz, « Carnet du Liban », p. 172.
[88] Jean-Dominique Humbert, « Une écriture musicale », *Ecriture 39*, 1992, p. 242-243.

considère la thématique que dans la mesure où elle permet une élaboration stylistique particulière. Chez Godel, c'est le style, enté sur une perspective polyphonique, qui manifeste un enthousiasme pour une littérature de l'hybride. En le mettant en avant, Humbert contribue à sa façon à sa promotion. Dès les premières lignes, il se focalise sur la quête du nom (« Raratonga ») et les interférences (mélange de langues et de types de langue) qui accompagnent la démarche initiatique du narrateur sur les traces d'un éléphant échappé. Les procédés polyphoniques mis en œuvre par le romancier sont connotés positivement. En accordant au mélange de langues la fonction d'incarner une polyphonie musicale, Humbert dévoile l'intérêt que représente à ses yeux une telle démarche et lui reconnaît une valeur fondatrice dans la quête d'une écriture.

2.4.3 Eloge du transculturel

Dans sa « Chronique des livres », *Ecriture* se penche également sur quelques revues qu'elle estime particulièrement intéressantes comme *[vwa]*, *Revue de Belles-Lettres* et *Europe*, sur les revues alémaniques *Drehpunkt* et *Orte*, sur les tessinoises *Bloc notes* et *Idra* : à plusieurs occasions, en effet, la « Chronique des livres » s'enthousiasme pour la dimension « transculturelle » mise en avant par cette dernière.

Revue privilégiant le choix d'un ordre alphabétique, *Idra* dévoile dès sa création sa volonté de décider à l'avance de sa durée de vie, tout en se donnant les moyens d'une certaine cohérence d'ensemble. Cette revue, pour qui « l'ouverture est un impératif », donne à entendre « des voix italiennes, mais aussi des écrivains suisses, germanophones et francophones, en traduction »[89]. Chaque fois qu'*Ecriture* a l'occasion de souligner l'intérêt qu'*Idra*, née en 1990, marque pour le transculturel, elle le fait. A ses yeux, « une telle initiative a en elle-même de quoi réjouir »[90]. Parce que cette revue est « placée sous le signe du croisement des cultures » et qu'elle fournit des « traductions de qualité », *Ecriture* laisse échapper un cri du cœur en souhaitant « Longue vie à *Idra* ! »[91] Les années n'entament pas la ferveur d'*Ecriture* pour la revue tessinoise. En 1994, alors que cette dernière livre sa huitième édition, son aînée note qu'elle « continue avec beaucoup de panache » son aventure, ne cessant d'ouvrir « au lecteur des horizons dont le dernier mérite n'est pas d'être transculturels ». Perçue comme une qualité essentielle de la revue, sa transculturalité se manifeste par un intérêt pour les différentes littératures – italophone,

[89] André Durussel, « Parmi les revues : la mort programmée d'*Idra* », article publié sur www.culturactif.ch (http://www.culturactif.ch/revues/espacesmarsavril2000.htm#idra).
[90] Françoise Fornerod, Daniel Maggetti, « La revue des revues », *Ecriture 37*, 1991, p. 310-315, citation p. 314.
[91] Françoise Fornerod, Daniel Maggetti, « La revue des revues », *Ecriture 37*, 1991, p. 315.

francophone et germanophone – avec des études qui éclairent les textes. En s'écriant que l'« on attend avec impatience de pouvoir avancer dans l'abécédaire d'*Idra* ! »[92], *Ecriture* accorde à *Idra* davantage qu'un soutien de principe et met en avant les qualités essentielles qu'elle lui reconnaît, rappelant du même coup des valeurs dont elle est elle-même pétrie.

3 De l'autonomie à l'éclatement

En 1964, Chessex, qui considérait encore la littérature romande comme une grande famille, cherchait à faire une place aux jeunes talents de son pays. Imprégnée de sa vision des choses, *Ecriture* pensait la littérature romande en termes de généalogie et se débattait avec les questions d'ordre identitaire. La littérature romande se constituait en champ autonome, promouvant une littérature forte, nourrie de traits particuliers, propres à définir une identité problématique.

En 2004, la revue continue de vouloir faire découvrir de nouvelles écritures. Pourtant, la remise du Prix Georges-Nicole 2001 au jeune Yves Rosset démontre avec force le changement qui s'est opéré. Désormais, outre les différentes voix, différentes langues et formes de brouillage du monde moderne peuvent coexister sans susciter une levée de boucliers. Confirmant la tendance pluriculturelle, le Prix Georges-Nicole couronne en 2004 Jean-Euphèle Milcé, auteur d'origine haïtienne, pour *L'Alphabet des nuits*. Au souvenir du prix de 1994 remis à Elisabeth Horem pour *Le Ring* – qui raconte la traversée graduelle de frontières qui séparent le voyageur du pays dans lequel il s'installe –, s'affirme incontestablement l'intérêt porté à l'ailleurs et aux écritures fondées sur des identités plurielles.

Présent dès l'origine, l'intérêt pour l'ailleurs ne fait que se renforcer avec les successifs changements de direction. La volonté d'« être le reflet de ce qui se passe ici et maintenant »[93] entraîne la revue à la poursuite de motifs multiculturels (voyage, exil, etc.). *Ecriture* livre de nombreux numéros spéciaux consacrés à d'autres littératures (wallonne[94], canadienne[95] ou belge[96], mais aussi portugaise[97], italienne[98], russe, roumaine ou nigérienne[99]). Dans le climat général, l'enthousiasme face à ce qui se perçoit comme une

[92] Françoise Fornerod, Daniel Maggetti, « La revue des revues », *Ecriture 44*, 1994, p. 280.
[93] Françoise Fornerod, Sylviane Roche, Bernard Campiche, Daniel Maggetti, « Au lecteur », *Ecriture 26*, 1986, p. 9.
[94] Ecriture 13, 1977.
[95] Ecriture 31, 1988.
[96] Ecriture 36, 1990.
[97] Ecriture 32, 1989.
[98] Ecriture 14, 1978.
[99] Ecriture 42, 1993.

altérité féconde succombe parfois sous la plume de certains à l'effet de mode – comme Vahé Godel dans le 58e numéro[100] – attestant la force du mouvement de légitimation en cours.

A côté de ce qui pourrait être considéré comme un phénomène de mode, *Ecriture* publie des auteurs pour qui la polyphonie s'inscrit au cœur même de l'écriture. Car *Ecriture* n'impose rien, mais propose. Une langue, deux langues, là n'est pas la question pour elle. En s'ouvrant aux choix de chacun, elle permet de saisir l'évolution sans freiner les forces en cours. Plus focalisée sur les voix romandes à ses débuts, elle délaisse peu à peu les questions identitaires au profit d'un horizon plus large. La constance même de l'évolution ne permet pas de saisir les étapes d'un changement, dont les tables des matières seraient le reflet. Pourtant, la confrontation des premiers sommaires aux derniers laisse percevoir la mutation qui s'est opérée : alors qu'au sommaire du numéro 3 un seul auteur n'était pas romand, le numéro 59, qui se conçoit comme un dialogue Europe-Afrique, fait apparaître une proportion inverse. Devenue laboratoire des idées nouvelles concernant le statut de la littérature romande par rapport au monde extérieur, *Ecriture* s'adapte aux tendances en cours, œuvrant jusqu'à son dernier numéro (consacré à la littérature polonaise) en faveur de l'ouverture.

[100] « J'ai toujours eu un faible pour les zones frontières : j'affectionne les régions limitrophes, hybrides, ambiguës, où l'Ici et l'Ailleurs complotent, dirait-on, s'interpénètrent, s'entre-tissent, s'entre-fécondent.
L'Ici et l'Ailleurs, le Haut et le Bas, le Blanc et le Noir, la Mémoire et l'Oubli… – mais aussi bien, donc, « la poésie et la prose » – les vers et la prose. » Vahé Godel, « Les amours de la prose et du chant », *Ecriture 58*, 2001, p. 56.

Chapitre III : *[vwa]*

1 Profil

Imaginée en 1982 par trois étudiants de La Chaux-de-Fonds (Pascal Antonietti, Philippe Marthaler et Marcelino Palomo), *[vwa]* naît l'année suivante[1]. Profondément influencée par la jeunesse de ses fondateurs – ils ont en effet à peine plus de 20 ans quand paraît la revue pour la première fois ! –, la revue met en scène les qualités qu'on lui attribue le plus souvent : fraîcheur, spontanéité et enthousiasme. Sa belle impertinence demeure pourtant respectueuse : si *[vwa]* illustre pleinement les qualités de la jeunesse, elle n'en incarne pas pour autant les excès. Son irrévérence n'est pas un but en soi : elle sous-tend une cause et défend une esthétique. *[vwa]* ne cherche pas à faire table rase du passé. Elle se réfère à des figures plus âgées, dont elle revendique les idées et le style : l'auteur de *Contre-pouvoir*[2], Yves Velan, incarne le maître à penser, et Philippe Renaud, professeur de Marthaler et Antonietti à l'Université de Genève, le compagnon privilégié[3].

Refusant l'unilatéralité du sens, *[vwa]* met en scène une volonté systématique d'encourager toutes les formes d'expression visant de quelque manière que ce soit la polyphonie[4] : direction tricéphale, volonté de jouer de différentes approches cognitives et esthétiques, tout, jusqu'au nom de la revue, incarne cette pluralité fondamentale : phonétiquement déjà, *[vwa]* c'est à la fois *voix*, *voie* et *vois*.

> Ainsi *[vwa]* ne pouvait être autre : par la phonétique – et que meurent faute de nos soins les légions d'imbéciles qui se sont si facilement complu à penser qu'il y avait là un luxe – dire une HÉSITATION FACE AU SENS. Promise, bien entendu, à durer[5].

Ce qui prime, c'est cette « hésitation face au sens », si importante aux yeux des fondateurs qu'elle s'énonce en majuscules. Elle porte la revue, lui donne son souffle et inspire les réalisations esthétiques qu'elle publie. Tout au long de son histoire, la revue n'aura de cesse de promouvoir les formes cherchant à l'exprimer. Rédacteurs d'horizons divers, couvertures qui se déclinent à chaque livraison, variation des thèmes, des angles d'approche, des médias utilisés, tout encourage cette polyphonie fondamentale. Multipliant les moyens de parler aux différents sens[6], *[vwa]* explore de nouvelles voies. Ses

[1] La revue est publiée deux fois par année, de 1982 à 2001, et compte 28 numéros.
[2] Yves Velan, *Contre-pouvoir. Lettre au groupe d'Olten*, Vevey, Bertil Galland, 1978.
[3] Fait révélateur de cet attachement : arrivé à l'âge de la retraite, Philippe Renaud s'installe à La Chaux-de-Fonds.
[4] Nous utilisons consciemment le terme « polyphonie », aussi flou soit-il ; l'étude approfondie de la revue montrera les différents niveaux auxquels se réalise cette polyphonie.
[5] Philippe Marthaler dans *[vwa]*, « Prologue », *[vwa]*, 9-10, 1986-1987, p. 1-13, citation p. 6.
[6] Par exemple le numéro 4 est une cassette, qui donne à entendre la voix des auteurs eux-mêmes !

préoccupations, ses façons d'envisager le monde changent à chaque fois, comme le laisse prévoir la déclinaison du titre dans les premières livraisons. Le premier numéro déjà se penche sur le foisonnement des *voix*, d'ici et d'ailleurs, que l'on écoute « à l'envers ou à l'endroit »[7], au point que celles des uns pénètrent celles des autres…

Pour soutenir sa volonté de renouvellement esthétique et s'ouvrir aux jeunes artistes, *[vwa]*, dès 1986, met en place un prix qui récompense de nouveaux talents et publie les lauréats. A chaque édition, il est ouvert aux écrivains vivant en Suisse ainsi qu'à un pays francophone (la France en 1986, le Belgique en 1988, l'Algérie en 1991, le Canada en 1992).

Durant toute son histoire, *[vwa]* s'intéresse à l'ailleurs dans la mesure où il entre en résonance avec le lieu excentré dans lequel elle s'enracine. Cet intérêt s'incarne en diverses formes, dont le présent chapitre vise à esquisser les contours. D'une façon générale, on y relève la promotion de voix divergentes qui revalorisent les marges, l'ailleurs et l'hétérogène. *[vwa]* non seulement encourage ce type d'approche, mais condamne les esprits chagrins dont la curiosité ne traverse pas les frontières. De son côté, sur les 120 auteurs et plasticiens auxquels elle consacre ses publications, un tiers n'est pas suisse, cinquante ne sont pas neuchâtelois…

Structurellement, *[vwa]* offre une réunion de contributions qui tient davantage de l'ensemble que de la collection. En clair, *[vwa]* ne présente pas un agrégat de contributions indépendantes qui peuvent se lire séparément : on veut des articles solidaires, qui forment un tout. Avec *[vwa]*, on cherche à faire naître « un genre bâtard, à mi-chemin entre le magazine et le livre »[8], une revue construite avec cohérence qui se lise dans sa globalité. Chaque parution se donne un ton spécifique et une visée particulière, dès le premier numéro dont le préambule se termine sur une analogie avec le monde musical[9]. Ses méthodes s'inspirent d'un dialogisme vécu[10], à même de réaliser la polyphonie souhaitée.

[7] Olivier Perrelet, « L'envers et l'endroit des voix », *[vwa]*, 1, 1983, p. 5-6.
[8] *[vwa]*, « A tout prix ? », *[vwa]*, 15, 1992, p. 9-11, citation p. 10.
[9] « Oui, faisons silence : elles s'impatientent, le moment est venu de leur concert. » *[vwa]*, « Pré-textes ? », *[vwa]*, 1, 1983, p. 1-2, citation p. 2.
[10] Ce dialogisme est en soi caractéristique du mode de fonctionnement des revues, le « dialogue » entretenu entre la revue et son public – qui est à fidéliser – étant renforcé par rapport aux ouvrages monographiques du fait de la multiplicité de voix incarnées par son instance auctoriale !

2 Espace

Dès ses débuts, *[vwa]* se présente comme un espace de rencontre :

> Du verbe à sa disposition, du texte à d'autres écritures, *[vwa]* se veut toujours un carrefour, un espace de rencontres et de paroles qui, loin des recettes qui établissent des discours totalitaires, permettrait de préciser des enjeux, des désirs, des convictions personnelles, ainsi que des itinéraires, toujours différents, vers la création[11].

Mais si la revue est ce carrefour qui donne à entendre différentes paroles, elle est aussi un lieu qui résonne de voix habituellement condamnées au silence du fait de leur périphérie.

2.1 Les marges

[vwa] naît à La Chaux-de-Fonds, ville doublement périphérique – par rapport à la France comme à l'axe Lausanne-Genève. Loin de s'en morfondre, *[vwa]* revendique son identité excentrée et excentrique. Plus qu'un lieu qui voit converger les voix proches ou plus lointaines, elle réclame sa part d'enracinement et son droit d'être un « lieu de quelque part »[12]. Ce sont son excentricité et sa situation limite qui font sa force dans la mesure où elle force à l'échange : c'est à la seule condition d'un dialogue entre paroles d'ici et d'ailleurs que celles d'ici continueront d'être entendues.

La lecture linéaire des numéros, considérés à chaque fois comme un lieu propre qui offre un terrain de rencontre entre les voix d'ici et d'ailleurs, fait apparaître, au-delà de la singularité de chaque voix, des points de contact et des intersections, à l'image du titre du numéro 2, *LieueiL*[13]. Au-delà des lieux particuliers, flotte une part d'universel. Quels que soient les endroits interpellés, des liens se tissent par-delà le visible. Même les plus reculés nourrissent des similitudes avec d'autres, situés de l'autre côté du globe, comme l'évoque Anne-Lise Grobéty :

> Nos trois quais de gare, par exemple, n'en mènent pas moins partout que les autres quais des autres gares. Jusqu'au Locle. Aux Ponts-de-Martel et à Saignelégier. Jusqu'à Bienne. A Neuchâtel. Puis à Lausanne, Milan, Paris, ou Madrid. Olten, Zurich, Vienne, Bucarest. Hambourg. Moscou. En Chine, quoi. Partout.

---

[11] Yves Baudin, « Préface », *[vwa]*, 27, 1999, p. 5-9, citation p. 8. Dans le n° 9-10 déjà, la fonction de carrefour était mise en avant. On y expliquait ce que le terme évoquait dans le contexte de *[vwa]* : « Un carrefour est l'endroit nécessaire vers lequel on se dirige avant de s'en éloigner, où l'on ne campe pas longtemps, une trêve au nomadisme. » Philippe Marthaler dans *[vwa]*, « Prologue », *[vwa]*, 9-10, p. 7.

[12] *[vwa]*, « Pré-textes ? », p. 1.

[13] Dans la typographie originale, la fin du palindrome (début dans une lecture de droite à gauche) subit une double symétrie axiale, selon un axe horizontal et un axe vertical qu'il nous est ici impossible de reproduire. De fait, le *u* central se transforme en *n*, ce qui permet de lire aussi bien *lieu* que *lien*, deux termes au centre de la quête de *[vwa]*. Derrière ces sept lettres, tout le projet de la revue se donne à lire : lien des différents lieux, quête de l'altérité sans cesse renouvelée, intersection de voix d'horizons différents, où horizontalité et verticalité se mêlent.

> Eh bien, pendant des années et des années, on a fait ici comme si cette gare ne menait nulle part, comme si la bise même devait en ignorer l'existence…[14]

Même dans les endroits les plus reculés, les plus isolés, il existe des gares qui permettent de prendre des trains, et qui relient à l'autre bout du monde.

2.2 Correspondances

Si des voies de communication relient différents endroits du globe, des liens existent entre des éléments culturels d'origine différente, comme en témoigne le texte de Werner Lambersy dans le numéro 26 :

> Je connais par ici des oliviers qui parlent grec et latin. Des châtaigniers qui chantent le grégorien, de vieux chênes, en celte, et de riches figuiers en catalan. Parfois les mûriers de Mahomet s'éveillent : des muezzins montent dans les ifs. De sévères pasteurs prêchent dans les pins noirs et leur parole est forte, venue des ambons de la colline. L'herbe païenne est partout, c'est fou ce qu'elle peut danser Dionysos dès qu'un souffle a trouvé le pipeau d'une vallée ou la harpe d'un adret. Beaucoup parmi les dieux, demi-dieux, quarts de divinités ou de déesses rôdent inconnus, innombrables oubliés et anonymes, comme ces fleurs des champs sur lesquelles je suis incapable de mettre un nom.
>
> Quelques roches ont de beaux ventres de Bouddha. Mithra tient encore quelques grottes trouées de lumières sanglantes. La raison, quelques routes, sinueuses, un peu jésuites malgré les passages de cols jansénistes, des pics cathares et les combes bachiques où dansent de grands feux crépusculaires. [15]

Rappelant Bouvier[16], le texte évoque d'étranges correspondances. Au final, le mélange d'influences se donne comme un surplus de sens. Au-delà de l'interrogation sur le lieu si chère à *[vwa]*, le jeu d'échos qui en découle est encore plus signifiant. Il résulte d'un état de fait selon lequel l'homme moderne est un déraciné, pour lequel « la quête du lieu est tout sauf indifférence ou détachement »[17], comme le prouve le complet retournement opéré par le concept au cours des dernières années. Comme l'affirme *[vwa]* par l'intermédiaire de Grégoire Müller dans le numéro 26, de négatif qu'il était, le déracinement se perçoit désormais comme source de richesse : perçu du non lieu que constitue l'Odyssée grandit l'attachement au lieu d'origine (qui est aussi le but du voyage), entraînant une revalorisation de l'ancrage. Le lieu de la quête devient un lieu d'élection[18], et de handicap devient un atout, pour autant qu'« à travers le *déplacement*, l'artiste

[14] Anne-Lise Grobéty, « Toile de fond », *[vwa]*, 2, 1983, p. 41-44, citation p. 41-42.
[15] Werner Lambersy, « De l'infini comme point de rencontre », *[vwa]*, 26, 1998-1999, p. 141-147, citation p. 146-147.
[16] Qui se compose que d'une cassette où Bouvier lit son texte. Nicolas Bouvier, « Une dépression venue des Kouriles », *[vwa]*, 4, 1984.
[17] Grégoire Müller, « L'ombilic de l'art », *[vwa]*, 26, 1998-1999, p. 95-105, citation p. 104.
[18] Cette notion d'« élection » renchérit sur celle de « raison discursive propre », décrite par Pascal Antonietti dans *[vwa]*, « Prologue », *[vwa]*, 9-10, p. 11, la poussant un pas plus loin sur l'échelle de la subjectivité.

pren[ne] en main cette rupture »[19]. Ainsi, au-delà de l'exil lui-même, c'est la prise en main de la rupture par l'artiste qui est valorisée. L'exil, subi ou volontaire, se voit auréolé de valeurs individuelles, pour autant que celles-ci se présentent comme acquises. Ce qui prime, ce ne sont pas les formes du déracinement elles-mêmes (voyages, exils, odyssées ou pèlerinages) mais ce que les artistes en font, au moyen d'une mise en perspective personnelle et construite.

2.3 Enracinement

Réfléchissant sur cette notion de lieu, le cinquième numéro de *[vwa]*, intitulé « Voies », revendique à son tour le droit de prétendre à une certaine forme d'enracinement[20], désolidarisé d'un quelconque régionalisme :

> De la « Solitude à la bouche » de V. Godel, au « dictionnaire perpétuel » de J. Lentini, en passant par un dossier sur la poésie du Québec présenté par C. Beausoleil, une proposition : s'ébauche un autre espace au-delà des frontières tant géographiques que linguistiques.
>
> Celui que l'on a voulu ouvrir ici : précaire, où *a lieu* l'avènement difficile de la langue (« Je reconstitue les pages / du catalogue de la langue »), déchirure, à cette exacte mesure où la quête de l'autre le perturbe, sollicite le corps, désir toujours tangent au silence[21].

Alors que le numéro 2 interrogeait déjà la question du lieu, la revue ressent le besoin de la reprendre sous un angle nouveau. Interroger une « écriture du territoire » ne suffit pas ; il s'agit ici non seulement de décrire un « autre espace au-delà des frontières tant géographiques que linguistiques », mais véritablement de le créer. Du fait de la mise en contact des différentes œuvres, réunir les conditions de cet espace suffit à le faire éclore – comme l'indique l'usage réflexif du verbe (« s'ébauche »). On perçoit la charge démiurgique de ces paroles, charge dont le pouvoir ne se révèle que dans le contact entre les différentes voix. La dimension du lieu s'en trouve transcendée : c'est grâce à la confrontation des textes qu'« *a lieu* l'avènement difficile de la langue ». Le programme, annoncé en début de volume, est ainsi non seulement évocateur de la réceptivité de la revue tant aux formes qu'aux horizons différents, mais également indicateur de la « quête de l'autre » qui s'y poursuit sans cesse. L'enracinement dans une terre se fait condition préalable de la quête et se révèle particulièrement utile face à une hybridité fondatrice. Comme l'exprime Christian Hubin, si le lieu fait défaut, la langue offrira un substitut à la terre :

---

[19] Grégoire Müller, « L'ombilic de l'art », p. 105.
[20] Qui se retrouve dans le n° 2 dans les textes d'Anne-Lise Grobéty et Jacques Izoard.
[21] *[vwa]*, « Voies », *[vwa]*, 5, 1984-1985, p. 5.

> J'ai dit à plusieurs reprises que ma patrie, c'est ma langue. Wallon, j'y trouvais mon compte, dépassant du coup ma dialectique ambiguë : un Hexagone que je n'ai jamais perçu comme étranger, une Belgique que j'ai toujours sentie réduite à l'apparence – composé hybride où je suis une sorte d'émigré immobile.
>
> […] Les textes qui suivent y ont été écrits. S'il y a eu osmose, c'est dans l'élémentaire. Je ne sais pas. Je sais de moins en moins. Une absence sans frontières, une patrie apatride.
>
> Je rêve d'un non-lieu, d'une a-nationalité[22].

Ecartelé entre les deux langues de la Belgique, Hubin exprime l'inconfort de la situation d'un écrivain qui se sent plus proche de la France, dont il parle la langue, que de la Belgique, qu'il perçoit comme un composé hybride du fait de la coexistence de deux cultures et de deux langues. Cette impression d'exil (puisqu'il n'est en effet qu'une « sorte d'émigré immobile ») trouve son remède dans l'écriture. Mais comment écrire quand on ne se sent ni tout à fait belge, ni tout à fait français ? L'« émigré immobile » répond au malaise identitaire par l'étreinte du fondamental. L'Ardenne, « massif hercynien »[23] duquel il puise tous ses textes, lui permet d'embrasser une réalité nucléaire, intemporelle dans son universalité, et qui transcende toute localisation, à la recherche de ce « non-lieu », de cette « a-nationalité » dont il rêve. La voie, déclinaison spatiale de *[vwa]*, permet d'interroger l'espace d'une façon qui diffère fondamentalement de l'interrogation de type essentialiste. Dans la course à l'altérité, *[vwa]* offre une approche humble, qui ne cherche pas à renier ou à cacher ses origines excentriques. L'étreinte du tellurique efface les frontières. Car si les langues changent d'un côté ou de l'autre de la frontière, la terre reste la même.

3 Engagements

A côté de ses ambitions esthétiques, *[vwa]* est également le lieu d'un combat idéologique. Engagée dès ses débuts, elle se place sous la figure tutélaire d'Yves Velan[24], auteur du corrosif *Contre-pouvoir*[25]. Si *[vwa]* sait que tous les écrits ne seront « jamais aussi efficaces qu'une kalachnikov », il n'est pourtant pas question de « cesser de croire à la valeur de la lutte politique »[26] – même si son rôle premier demeure avant tout esthétique et littéraire. A sa mesure, la revue participe de cette lutte contre le pouvoir qui, selon Velan, assimile tout et consacre le règne de la série, du même, de l'uniformisation

[22] Christian Hubin, « Lieu, non-lieu », *[vwa]*, 2, 1984, p. 57-62, citation p. 57.
[23] Christian Hubin, « Lieu, non-lieu », p. 57.
[24] Auquel Pascal Antonietti lui consacre en 1998 son mémoire de licence (*Quelque écart dans sa folle perfection : la question de l'altérité*), ainsi qu'une biographie en 2005 (*Yves Velan*, Amsterdam, Rodopi).
[25] Yves Velan, *Contre-pouvoir. Lettre au groupe d'Olten*, Vevey, Bertil Galland, 1978.
[26] Pascal Antonietti dans *[vwa]*, « Prologue », *[vwa]*, 9-10, p. 12.

généralisée[27]. Sa résistance s'opère selon deux axes : encourager tout ce qui relève du multiple ; détourner la langue en lui faisant subir de nombreux outrages.

3.1 [vwa]*, collective et polysémique*

Sa dimension collective, *[vwa]* la revendique pleinement. Dans la première prise de parole des fondateurs (qui intervient en 1986 seulement, dans le numéro 9-10 intitulé « Mon noM »), Pascal Antonietti écrit :

> L'histoire de notre revue est celle d'une prise de parole effectuée *en commun* ; qui sait le poids des mots comprendra qu'en cela au moins, ce combat est exemplaire[28].

Dans cette optique, chaque voix apporte son timbre et ses considérations personnelles, le but étant de les faire chanter en même temps, jusqu'à effacer le contour trop personnel de chacune. La variété omniprésente dans la revue (composition des numéros, profils des contributeurs[29], des médias, domaines artistiques abordés) sous-tend cet esprit collectif. La variété et la promotion de l'hybride (écriture androgyne de Cécile et André Miguel, interrogés par Vahé Godel, vers hologrammes, textes hybrides, présence de langues étrangères) chantent moins les louanges d'une diversité floue qu'elles ne participent d'un projet dont les fondements esthétiques s'enracinent dans une vision politique, visant au rejet de l'omniprésence d'une parole toute faite. Pour que *[vwa]* vive, il fallait que soient fondues toutes les voix, la réussite ne pouvant être que plurielle. Au-delà de ce qui semble s'apparenter à l'exercice de style, le nom porte non seulement les ambitions de la revue mais l'incarne tout entière et agit sur elle en retour[30]. En optant pour un titre phonétique, *[vwa]* laisse au lecteur la multiplicité d'interprétation du signifiant.

> Comme je le disais, il n'y avait aucun hasard dans son choix, c'est que la richesse, posée en principe, que permet la phonétique, est particulièrement signifiante en l'occurrence : voix, voie, vois, n'y a-t-il pas ici, pour peu qu'on y réfléchisse (« y penser » dirait

[27] Dans *Contre-Pouvoir* qui paraît en 1978, Velan, communiste convaincu, en appelle à la promotion d'un *contre-langage*, dont les ferments agiraient sur le pouvoir capitaliste et sur le règne de la série. Il revendique « une littérature surgissant par le littéraire, avec de l'arrêt, du détraquement, de la perversion, de la création de faille » Yves Velan, *Contre-pouvoir*, p. 35.

[28] Pascal Antonietti dans *[vwa]*, « Prologue », *[vwa]*, 9-10, p. 8.

[29] Ainsi l'affirme Philippe Renaud, lui-même collaborateur de *[vwa]* : « Au sein d'un numéro donné, les contributeurs (toujours choisis par la rédaction) sont de pays, de formations, de compétences différents : écrivains bien sûr, mais aussi critiques universitaires, critiques d'art, juriste éminent, peintres, photographes, psychanaliste, égyptologue… » (Les singuliers et pluriels sont de l'auteur.) Philippe Renaud, « Voies et façons de six revues littéraires romandes », p. 124.

[30] « Ce titre nous a agis dans la mesure où précisément nous l'agissons ». Pascal Antonietti dans *[vwa]*, « Prologue », *[vwa]*, 9-10, p. 5.

> Beckett), une forme de métaphore de l'écriture même, de la prise de parole à l'objet texte, en passant par la trace ?[31]

En posant la question, Antonietti y répond : sans conteste, le titre est une métaphore de l'écriture. *[vwa]* donne à lire, à voir et à entendre, invite à l'exploration spatiale comme à l'interprétation polysémique.

> Les textes que l'on va lire ne répondent pas à notre interrogation : ils la font éclater, la nouent, la noient, mais surtout la tissent entre eux. Une lecture linéaire fera apparaître, au-delà de la singularité des voix, les ruptures et les nœuds de la texture ; peut-être l'ensemble désignera-t-il le point de contact LieueiL, une intersection entre verticalité et horizontalité ?[32]

[vwa] ne cherche pas à répondre aux interrogations, mais se plaît à tisser des réponses qui parfois s'entrecroisent, dans une façon chaque fois nouvelle d'aborder le problème. Avec elle, on le sait, il ne s'agit pas de s'attendre à une réponse unique car

> Si effectivement s'abstenir d'affirmer paraît nécessaire, *[vwa]* comme nom, n'a fait que participer de cela et le suggérer autrement[33].

Philippe Marthaler l'affirme : « *[vwa]* ne pouvait être autre »[34].

3.2 Le prix littéraire de la revue [vwa] *: découverte et altérité*

Le *Prix littéraire de la Ville de La Chaux-de-Fonds et de la revue [vwa]* naît en 1986. Remis six fois au cours de son histoire[35], le prix de la revue [vwa] vise à faire découvrir de nouveaux talents, « dans l'intention qu'il leur arrive quelque chose »[36]. Dans le numéro 19, Juan Martinez explicite la nécessité d'un prix littéraire du fait de sa capacité d'influer sur le cours de la production littéraire[37]. Le choix des œuvres récompensées souligne l'ouverture de la revue aux écritures irrévérencieuses (Christian Surber, « Le Banquet des

[31] *[vwa]*, « Prologue », *[vwa]*, 9-10, p. 4-5.
[32] *[vwa]*, « LieueiL», *[vwa]*, 2, 1984, p. 5.
[33] Philippe Marthaler dans *[vwa]*, « Prologue », *[vwa]*, 9-10, p. 9.
[34] Philippe Marthaler dans *[vwa]*, « Prologue », *[vwa]*, 9-10, p. 6.
[35] Les lauréats sont : Antonin Moeri pour « Journal fiction » (1986), Karel Logist pour « Le Masque singulier » (1988), Christian Suber pour « Le Banquet des entomologistes », (1991), Vittorio Frigerio pour « X dans le ciel » et Fabienne Althaus pour « Prospectus » (1992), à Catherine Gerber pour « N'importe où, n'importe quand » (1994), Lyonel Trouillot et Eugène pour, respectivement, « Les Dits du fou de l'île » et « Mon nom » (1996). Les membres du jury changent à chaque prix, mais le trio fondateurs de *[vwa]* s'y trouve à chaque fois. On relève la présence de figures du monde académique (Jean Kaempfer, Béatrice Perregaux, Marinette Matthey, Daniel Ziegler), ainsi que le journaliste et poète Juan Martinez (la liste n'est pas exhaustive).
[36] *[Vwa],* « Prix », *[vwa],* 8, 1986, p. 5.
[37] « Simplement parce que c'est le seul moyen pacifique qu'a trouvé notre siècle pour intégrer à son cours des forces qui le mettent en question ». Juan Martinez, « Ecrire à l'usure », *[vwa]*, 19, 1994, p. 3-5, citation p. 5.

entomologistes »[38]) ainsi qu'aux questions d'identité (« Les dits du fou de l'île »[39] et « Mon nom »[40]).

A ses débuts, le prix de *[vwa]* se donne pour vocation de découvrir des nouveaux auteurs. Grâce à lui, on espère « faire converser des gens, des groupes de gens par le biais et à propos de textes »[41]. Il s'adresse aux auteurs suisses ainsi qu'à ceux d'un pays francophone invité – dans l'ordre des éditions : la France, la Belgique, l'Algérie, le Canada, le Sénégal et Haïti. En affirmant sa volonté de faire entendre des voix provenant de « derrière l'horizon »[42], le prix rend compte d'un désir de se frotter à d'autres réalités. Dans le numéro 15, *[vwa]* insiste sur sa volonté d'ouverture en mettant le terme en italique[43], témoignant par là du caractère essentiel de la démarche.

En 1996, le prix change de profil. Il n'est plus uniquement réservé aux inconnus : des auteurs ayant déjà publié peuvent également participer. Désormais un thème est donné. Ouvert aux écrivains haïtiens, le prix de 1996 propose le thème : *Insularités*. Les lauréats vivent des deux côtés de l'océan Atlantique : il s'agit de Lyonel Trouillot et Eugène. Dans le numéro 24, tous deux sont décrits comme des auteurs qui « fouillent leurs insularités loin de toute anecdote […], s'élevant douloureusement contre le silence et dessinant une géographie hallucinée »[44]. Dans les deux cas, l'insularité est sous-tendue par l'écriture – qui apparaît comme solution à cette insularité vécue douloureusement. Alors que le personnage d'Eugène poursuit son enquête, par la tenue d'une sorte de journal, avec les mille mots qu'il connaît en français, à la recherche d'un crime qu'il a (peut-être) commis dans son passé, le narrateur de « Les dits du fou de l'île » est enfermé pour avoir tué une femme à la personnalité fuyante. Les deux textes posent les questions sur l'identité, et la question du rapport entre insularités et folie : les deux personnages ne sont-ils pas fous ? Alors que la folie précède l'enfermement du personnage haïtien[45], elle gagne le personnage d'Eugène en cours de récit. Dans les deux cas, les personnages se positionnent par rapport

[38] Christian Surber « Le Banquet des entomologistes », *[vwa]*, 13, 1991, p. 11-56.
[39] Lyonel Trouillot, « Les dits du fou de l'île », *[vwa]*, 24, 1996-1997, p. 9-28.
[40] Eugène, *Mon nom*, Vevey, L'Aire, 1998. Nous y consacrons un chapitre dans la seconde partie, p. 329.
[41] *[vwa]*, « C'est quand, derrière l'horizon ? », *[vwa]*, 13, 1991, p. 5-9, citation p. 5.
[42] *[Vwa]*, « C'est quand, derrière l'horizon ? », *[Vwa],* 13, 1991, p. 5-9.
[43] « Quatre éditions, avec des buts qui n'ont pas varié, et dont le principe est celui de l'*ouverture* : faire résonner des textes d'auteurs inconnus, résidant en Suisse et venus de différents horizons francophones. » *[vwa]*, « A tout prix ? », *[vwa]*, 15, 1992, p. 9-11, citation p. 9.
[44] *[vwa]*, [Sans titre], *[vwa]*, 24, 1996-1997, p. 5-6, citation p. 5.
[45] Cette folie est perceptible dans une structure lacunaire des phrases ainsi que dans certaines incohérences ou notations fantaisistes dans la datation (« mardi 39 », « Les dits du fou de l'île », p. 24).

au langage : chez Trouillot, le narrateur se décrit comme une figure babélienne[46] et révèle de multiples identités :

> J'ai essayé sous divers pseudonymes et de multiples identités. Toujours quelqu'un m'avait précédé, forcé mes antres, usurpé mes dérives, marché sur mon île[47].

Ses velléités à être poète[48] se démarquent de celles d'Eugène à « être un homme normal »[49]. Dans un cas comme dans l'autre, l'écriture est nécessaire : c'est elle qui les aide à vivre malgré les difficultés identitaires. Trouillot rend le caractère bricolé de ses tentatives. Par des procédés de superpositions successives, son narrateur révèle l'hybridité qui fait la moelle de son écriture, où chaque image prend appui sur la précédente, où la feuille est sans cesse effacée et réécrite. Contrairement au personnage d'Eugène qui connaît mille mots, celui de Trouillot les connaît tous (« je garde comme un grand secret tous les mots du monde dans ma tête »). Mais s'ils lui accordent une plus grande liberté dans son écriture, ils ne le sauvent pas. Car en fin de compte, comme le personnage d'Eugène, l'aphasie le saisit et le condamne au silence.

Si la profondeur du motif de l'insularité est relevée chez les deux lauréats, c'est surtout sa mise à profit dans une perspective stylistique que souligne le jury. Plus qu'une simple promotion de la diversité et de l'échange, c'est la richesse expressive mise en avant par la diversité que recherche *[vwa]* – en soulignant leur « approche authentique *d'écrivains* »[50].

3.3 Encouragement éditorial

A côté de la publication des meilleurs textes qui lui sont envoyés, la revue *[vwa]* fait ponctuellement une place aux lauréats d'autres concours. Ainsi, son 27e numéro, intitulé Marionnettes », publie des textes salués par le concours organisé par la Fondation culturelle de la banque cantonale neuchâteloise et du Théâtre de la Poudrière. Aux yeux de *[vwa]*, les récits primés ouvrent d'intéressantes perspectives, en œuvrant pour la recherche de nouveaux langages scéniques, rendus possibles par l'éclatement des formes.

---

[46] « Je suis parfois un phare éteint où tous les réfugiés du monde font un énorme brouhaha. » Lyonel Trouillot, « Les dits du fou de l'île », p. 26.
[47] Lyonel Trouillot, « Les dits du fou de l'île », p. 24.
[48] « Parfois j'habite un long prologue. Quelque chose comme une phrase bleue, encre jetée entre les îles. Peintre, je bave des merveilles. » Lyonel Trouillot, « Les dits du fou de l'île », p. 9.
[49] La phrase en exergue de *Mon nom* annonce en effet : « J'ai encore quelques velléités à être un homme normal ». Nous y reviendrons.
[50] *[vwa]*, [Sans titre], p. 6. C'est *[vwa]* qui souligne.

En 1997 déjà, *[vwa]* encourage la diffusion de la littérature haïtienne par le biais d'un hors série[51]. En insistant dans sa préface sur la communauté de destins des auteurs haïtiens en mettant en lumière les affres de l'exil, l'auteur, Bernard Magnier, rend compte d'un intérêt pour les écrivains victimes du déracinement et l'inspiration littéraire de celui-ci. Magnier y valorise une forme d'hybridité mise en œuvre : il en fait un motif commun des auteurs concernés qui, ensemble, « conjuguent les blues et les alléluias dans les fables-carnaval à décailler l'ennui »[52].

Un dernier élément rend compte de prises de positions éditoriales de la revue *[vwa]*. Il dépasse la publication de ses numéros habituels et tient dans le rapprochement de la publication avec la revue (et maison d'édition) *D'Autre part* de Delémont. En 1995 en effet, du fait d'une « connivence qui rapproche »[53] les deux revues, une collection appelée « Lézardes » est lancée. Elle a pour but de faire découvrir « des aérolithes qui déroutent les éditeurs, défiant les pacte de la lecture autant que les conventions du marché »[54], en faisant entendre au lecteur des voix qui se détachent du « fond de *philharmonie du même* »[55]. Elles publient ainsi *A la nuit* d'Olivier Beetschen, sous l'estampille du vingtième numéro de la revue *[vwa]*. Le texte est une épopée fantastique plongeant au cœur des premiers temps de l'humanité, mettant les hommes face aux légendes qu'ils s'inventent. Comme l'indique la jaquette, sa thématique et ses rouages placent le récit « au carrefour des interrogations qui ébranlent la notion d'identité »[56], révélant une ambition tout en illustrant un positionnement éditorial orienté.

4 Enjeux esthétiques

4.1 Thématique subversive

Il arrive que la subversion soit thématique. Ce n'est alors plus tant la forme que le contenu qui agresse l'ordre bien-pensant – à l'image des textes scatologiques de l'« Eloge de l'écrivain. Dialogue amoureux »[57] de Juan Martinez. Ses héros, Pissoire et Chiotte, dissertent sur les personnages à inviter à l'émission littéraire annuelle de la chaîne. D'un

[51] Bernard Magnier, « Hommes de plein vent », « Mère solitude » et « Fils de misère ». « Femmes-jardin », « Arbres musiciens » et autres « fleurs d'insomnie ». Bibliographie haïtienne sélective et commentée, [vwa], Hors série, 1997.
[52] Bernard Magnier, « Préface », in « Hommes de plein vent », « Mère solitude » et « Fils de misère ». « Femmes-jardin », « Arbres musiciens » et autres « fleurs d'insomnie ». Bibliographie haïtienne sélective et commentée, p. 6-7, citation p. 6.
[53] Olivier Beetschen, *A la nuit*, Genève, Lézardes, 1995, deuxième de couverture.
[54] Olivier Beetschen, *A la nuit*, Genève, Lézardes, 1995, deuxième de couverture.
[55] Olivier Beetschen, *A la nuit*, Genève, Lézardes, 1995, deuxième de couverture.
[56] Olivier Beetschen, *A la nuit*, Genève, Lézardes, 1995, quatrième de couverture.
[57] Juan Martinez, « Eloge de l'écrivain. Dialogue amoureux », *[vwa]*, 18, 1994, p. 69-76.

bout à l'autre, le registre demeure volontairement bas. La subversion s'incarne à la fois par la platitude de l'histoire et par ses tendances scatologiques, donnant à voir une offensive contre le monde culturel romand à travers le niveau zéro de la discussion littéraire.

L'attaque de l'institution littéraire prend également corps sous la plume d'Annik Mahaim[58] : dans « Affaire Pache : déclarations explosives », deux auteurs femmes se mènent une guerre sans merci (l'une fait casser la main à l'autre !), illustrant les jalousies, mesquineries et autres agressions physiques propres au milieu littéraire dans lequel elles se meuvent. Mais si dans ces deux textes *[vwa]* manifeste une irrévérence par rapport à son propre monde, elle ne se départit pas de sa dimension ludique, portée par une exagération systématique : le jeu, si fondamental dans l'approche de *[vwa]*, n'est jamais très loin – même dans les attaques les plus frontales.

Sous la plume de Grégoire Müller ou Claire Jaquier, la subversion prend une forme plus discrète : alors que Claire Jaquier raconte les aventures d'un certain Lars Kalerfeld, qui est à l'édition ce que son père Karl était à la mode, Grégoire Müller donne à lire une interview factice d'une certaine Sophie Verdure, déconstructiviste et post-féministe. Sous une apparence plus sérieuse, c'est une fois de plus l'institution littéraire qui se trouve moquée. Le calendrier livré avec le numéro en parachève la mission subversive. Donnant à voir nombre de sexes féminins, il s'attaque frontalement à l'esprit bien-pensant chrétien et bourgeois.

Le titre du numéro 18 l'annonçait, le contenu le prouve : la dimension subversive de la revue s'incarne de manière toute particulière dans ce numéro intitulé « Outrages ». Adoptant toutes les formes de subversion, il s'attaque à l'ordre moral au gré des chemins empruntés par les différents auteurs. Même si

> Tout cela ne sera jamais aussi efficace qu'une kalachnikov. […] *[vwa]* participe de la révolution improbable[59].

La dimension révolutionnaire de l'entreprise ne fait aucun doute. Mais en quoi cette révolution est-elle improbable ? L'est-elle dans sa justification ou alors est-ce sa fin qui est hypothétique ? Est-elle aléatoire, incertaine, problématique, contestable ou équivoque ? *[vwa]*, qui n'aime pas les réponses unilatérales, ne s'explique pas, préférant demeurer dans l'équivoque.

[58] Annik Mahaim, « Affaire Pache : déclarations explosives », *[vwa]*, 18, p. 51-54.
[59] Pascal Antonietti dans *[vwa]*, « Prologue », *[vwa]*, 9-10, p. 12.

4.2 Langue fautive

Les remises en question peuvent adopter des formes multiples. Aux formes évoquées s'en ajoutent d'autres, qu'il s'agisse de remises en question du sens – évocation de dictionnaires alternatifs comme le « dictionnaire perpétuel » de Javier Lentini[60] – ou de glissements de sens par jeux phoniques ou jeux de langage, actualisant chacun des textes volontairement déviants par rapport à la norme.

Dans les « Septante-six expressions, formules ou bouts d'phrases recueillis dans les Ardennes namuroises »[61], Jean-Pierre Verheggen s'amuse à énumérer des expressions locales. Directement compréhensibles ou nécessitant une traduction – donnée entre parenthèses –, toutes sont des variantes d'expressions types. Poétiques ou plus crues, elles se démarquent de celles du français standard, faisant éclater la richesse d'une langue verte propre aux Ardennes. Métaphores (« Avoir ses souliers qui puisent »), assonances, allitérations (« faire des bouffas à soufflettes ») et rimes internes (« jouer à la planchette ballette », « jouer à la civière-gouttière ») mettent en avant une force expressive supérieure au français standard. De fait, non seulement ces expressions permettent de reconnaître les plantes (par leur caractère imagé) mais aussi de les faire accéder à la réalité du simple fait de leur évocation, rendant sensible la réalité quasi performative de ces formules. Ainsi les expressions 69 « Parler de glisser à cul de poussin » et 71 « parler de faire des Saint-François dans la neige » : si dire c'est faire, l'évocation de ces jeux suffit à amuser les locuteurs qui s'en servent, comme si le jeu avait réellement eu lieu. Mais l'évocation de cette foule d'activités prend fin. Avec « dormir comme un tasson » (un blaireau) » (75) ou « dormir comme un pain de pierre » (76)[62], le lecteur ferme les yeux sur la réalité namuroise qui lui a été donnée à voir. L'évocation cède la place à une impression : celle que le langage « fautif » par rapport à la norme permet parfois des plages récréatives dont *[vwa]*, dans sa démarche de remise en question de la conformité omniprésente et castratrice, s'amuse pleinement. Avec ces formules namuroises, *[vwa]* se plaît à offrir une autre manière de dire, dont la verdeur n'a d'égale que la fraîcheur qu'elle souffle sur la langue.

[60] Javier Lentini, « Diccionario perpetuo », *[vwa]*, 5, 1984-1985, p. 89-107.
[61] Jean-Pierre Verheggen, « Septante-six expressions, formules ou bouts d'phrases recueillis dans les Ardennes namuroises », *[vwa]*, 2, p. 69-71.
[62] Jean-Pierre Verheggen, « Septante-six expressions, formules ou bouts d'phrases recueillis dans les Ardennes namuroises », p. 71.

5 Mises en œuvre littéraire

5.1 Langage en accusation

Dans « Le crime de l'édicule élucidé »[63], le langage se voit mis en cause de façon plus directe, à travers le compte rendu d'une enquête menée de la reconstitution du crime jusqu'au verdict. Si chaque étape y est annoncée par un titre clair et précis[64], son contenu, lui, varie énormément, mettant en œuvre un langage à chaque fois renouvelé, loin du schéma narratif, parfois au point d'en rendre la description (et la reproduction !) malaisée[65]. Les signes typographiques y occupent une place de choix : ils apportent une part de sens qui complète celle des mots, comme dans la partie « les lieux du crime », où la mort est figurée par le symbole de la croix :

Dublin Paris
Dublin Trieste
Zurich Paris
Zurich †††††††[66]

Plus loin, l'expertise balistique est représentée par des petits ronds de différentes tailles imitant les impacts de balle, alors que l'expertise psychiatrique est illustrée par une pyramide construite de signes en tout genre et tournés dans tous les sens. Partout, ils se substituent à toute autre forme de langage. Ailleurs, le jeu s'immisce non dans un procédé substitutif, mais dans l'alternance des idiomes, notamment dans le cas des témoignages :

der
wagen in
dem ich bitter
liebe[67]

Alors que Sinon, l'herpétologue grec, s'exprime en allemand dans sa déposition, ses propos sont reproduits par une graphie grecque mais énoncent une phrase en allemand, sous l'appellation « Palinodie de Sinon, Grec, herpétologue, cuisiné par l'avocat » :

δι
ροτε
καζε
ίστ μάγηρ[68]

[63] Christian Surber, « Le crime de l'édicule élucidé », *[vwa]*, 8, 1986, p. 59-71.
[64] En voici la liste exhaustive : la reconstitution du crime ; les lieux du crime ; l'expertise balistique ; l'expertise psychiatrique ; la contre-expertise psychiatrique ; témoignage de Thaumaste, Anglais, voyageur de commerce ; témoignage de Sinon, Grec, herpétologue ; palinodie de Sinon, Grec, herpétologue, cuisiné par l'avocat ; Miss Blank, traductrice, traduit ; la plaidoirie de l'avocat ; le public se fait houleux ; le jury se retire pour délibérer ; le verdict.
[65] Notamment dans la reconstitution du crime : Christian Surber, « Le crime de l'édicule élucidé », p. 59.
[66] Mise en page reprise de l'original. Christian Surber, « Le crime de l'édicule élucidé », p. 60.
[67] Christian Surber, « Le crime de l'édicule élucidé », p. 65.

La palinodie est immédiatement traduite par la traductrice, Miss Blank :

> Le char où j'aime aigre
> le chat rouge est maigre[69].

L'holorime parfaite attribue à la traductrice une suite similaire de phonèmes qui, conformément au jeu des vers holorimes, dévoilent un signifié différent : le premier vers traduit ce que Sinon disait auparavant (« Le char où j'aime aigre » / « der Wagen in dem ich bitter liebe »), et le deuxième traduit la volte-face de l'herpétologue sous la pression de l'avocat (« le chat rouge est maigre » / « δι ροτε καζε ίστ μάγηρ »). Aussi fait-elle parfaitement son travail, traduisant dans l'ordre les différents propos de Sinon. C'est d'ailleurs grâce à sa traduction que l'on comprend ce qui relie les différents propos de l'herpétologue, au premier abord sans queue ni tête ; grâce à son intervention, le lecteur comprend que Sinon ne se contredit pas purement et simplement, que ses deux aveux sont au contraire deux façons de voir la même chose. Ses propos mettent en évidence la partialité de tout témoignage, tout en illustrant la part d'interprétation qui est laissée à chacun en fonction des circonstances : une phrase énoncée à haute voix peut être perçue différemment par deux personnes. Même si les langues se répètent, elles déplacent tout de même le sens. Le terme « palinodie », qui signifie aussi bien un désaveu qu'un poème dans lequel l'auteur rétracte ce qu'il avait dit dans un poème antérieur, complique encore un peu la donne et illustre la reconstruction du sens commune à l'enquête policière et à la lecture poétique. Et si les deux prises de parole, si différentes en apparence, se révèlent proches grâce au travail de la traductrice, le nom de cette dernière rajoute au mystère, le terme « blank » (qui signifie blanc, vierge, non marqué, vide) évoquant l'absence de signe. Certes, les propos de Miss Blank, qui traduisent ceux de Sinon, se perdent dans le vide. Pourtant, ce sont eux qui permettent de comprendre le lien qui unit les deux prises de parole. Ici, le sens et l'absence de sens incarnent ainsi à leur tour le double jeu opéré par toute parole de cette vaste plaisanterie…

« Le crime de l'édicule élucidé », à l'instar de la revue *[vwa]*, joue des hésitations constantes entre le signe et la lettre. Les similitudes phoniques et les écarts interprétatifs, les glissements, les dérivations phoniques ou les détours par la langue étrangère illustrent la non-certitude de toute parole : toutes les prises de parole offrent un sens qu'aucune ne peut rendre tout à fait. Le symbole fait sens au même titre que la traduction, parfois au point d'exprimer la réalité de façon plus percutante qu'une longue tirade – comme le fait la

[68] Christian Surber, « Le crime de l'édicule élucidé », p. 66.
[69] Christian Surber, « Le crime de l'édicule élucidé », p. 67.

suite d'accolades renversées à l'horizontale tournées tantôt vers le haut et tantôt vers le bas illustrant la houle du public, ou la suite de parenthèses qui marque le temps mort de la délibération[70].

Dans cette parodie de procès, c'est la langue qui est mise en accusation. Incapable de donner un sens objectif précis à chaque chose, elle subit une remise en cause de sa toute-puissance. Comme la réalité est complexe, les moyens de la décrire sont multiples. Chaque témoin la perçoit et la décrit différemment, avec la langue qui est la sienne, sans qu'une façon de dire ne soit objectivement meilleure qu'une autre : pour dire la condamnation à perpétuité, le 8 renversé symbolisant l'infini (« ∞ ») vaut autant que la locution elle-même.

5.2 Sens en question

Le titre n'est de loin pas le seul procédé à rendre compte de l'hésitation face au sens, évoquée précédemment. De nombreux procédés, peut-être plus discrets, en proposent des variantes. Ils se donnent à lire à différents niveaux, dans la composition de la revue ou dans la mise en forme des articles. La tendance est double et antithétique : soit amputer une partie du sens, soit au contraire multiplier les voies d'accès qui y mènent – déclinaison du titre, des couvertures du graphiste Thierry Gogniat et des supports (reproduction d'arts graphiques, cassette). Si les procédés diffèrent dans leurs moyens, ils participent de cette même quête de toute relativisation.

5.2.1 Sens en plus et sens manquant

Pour mettre en question l'univocité du sens, le moyen qui semble de prime abord le plus parlant consiste à mettre en scène la plurivocalité. Souvent, cette mise en scène polyphonique prend, dans *[vwa]*, la forme du parasitage, sous la forme d'une voix donnée en plus (parfois contradictoire à la première).

Dans le numéro 9, cette voix seconde tente de prendre le pouvoir, par un jeu de réécriture affectant la reproduction de la couverture du volume XX des *Œuvres complètes* d'Antonin Artaud à la NRF. Des notes griffonnées y caviardent la couverture : le nom d'Artaud est tracé, et remplacé par celui de Pascal Antonietti. Le titre devient *N. DE LA LITTÉRATURE*, et le sous-titre *Cahiers en sept images et textes, argumentés d'un avant et d'un après dire* destitue le sous-titre original, *Cahiers de Rodez Février-mars 1946*. Dans la marge, des annotations donnent des indications de nature typographique : le nom de

[70] « Le jury se retire pour délibérer : [{{(<”“>)}}] ». Christian Surber, « Le crime de l'édicule élucidé », p. 68.

l'auteur doit être donné en majuscule (/maj/), le titre en capitales (/cap/), et le sous-titre en italique (/it/). Par le procédé, une petite voix – qui s'incarne sous les traits des lettres manuscrites – subvertit celle de la Nouvelle Revue Française, comme si une voix excentrée (celle de La Chaux-de-Fonds) venait parasiter la voix parisienne. L'humilité de sa graphie n'altère en rien la force de sa contestation, puisqu'elle biffe la voix première et lui indique une traduction et une manière d'être écrite. Elle impose ses choix, affirmant avec force son existence.

La volonté de mettre en œuvre la dérobade du sens poursuit le même but que la multiplication des voies d'accès qui y mènent. Un des procédés consiste à effacer une partie du texte. Dans le numéro 9-10 par exemple, le début et la fin de chaque ligne ont été mystérieusement tronqués :

> ovembre 79, Villahermosa
> es morts aujourd'hui. Milliers de crar
> s ; orgies sur les tombes dans tous les
> rapporte que trois indiens ont été ret
> tout près de la gare. Encore une fois
> r d'attente. La gare : effroyable odeu
> malgré l'épuisement du voyage de Mexi
> . Je suis resté pourtant plusieurs heu[71]

Rognée de chaque côté, la page se voit estropiée, au point d'en rendre la lecture obscure : le lecteur dispose de quelques éléments épars, mais demeure dans l'impossibilité de reconstruire le sens qui se dérobe. Ici ou là apparaissent des noms ou des faits, sans qu'il puisse comprendre ce qu'on en dit…

5.2.2 Procédés mixtes

Dans « 14 rue *[vwa]* »[72], un procédé actualise à la fois le jeu d'amputation et de multiplication du sens. Collée au verso de la première page, une feuille pliée en accordéon donne à voir une carte de géographie à nulle autre pareille. Le lecteur y découvre une succession de cartes collées les unes aux autres, disposées à la manière d'un échiquier, l'axe des abscisses défini selon l'ordre alphabétique de A à O, celui des ordonnées numéroté de 1 à 5. Si la numérotation et la répartition selon ces deux axes présentent un quadrillage conforme aux principes cartographiques usuels, la carte (avec son format rectangulaire) se détourne de ses objectifs habituels : non seulement elle n'offre pas un éclairage sur un endroit dont elle viserait la connaissance approfondie, mais elle propose

[71] [Pascal Antonietti], « N. de la littérature », *[vwa]*, 9-10, 1986-1987, p. 79. L'auteur est probablement Pascal Antonietti, pourtant là aussi une hésitation plane, qui empêche de l'affirmer tout à fait.
[72] N° 14 de la revue : « 14 rue *[vwa]* », *[vwa]*, 14, 1992.

une suite d'espaces fragmentés, condamnés à demeurer incomplets. La carte ainsi créée fait voir dans un même temps des endroits que tout sépare, et dont aucune carte globale ne pourrait rendre compte avec autant de détails. Certaines sont imprimées sur un carré bleu (A2, B3 et B5, D 1, D2, D5, etc.), certaines se poursuivent sur deux surfaces (K2-L2, N5-O5, F1-F2, etc.).Variées tant dans l'échelle que dans la région qu'elles découvrent, elles rendent compte de paysages suisses ou étrangers, de villes ou de campagnes, de lieux réels ou imaginaires. Certaines fourmillent d'informations précises alors que d'autres livrent un contenu problématique. Que représente cette ligne fine en B1 ? une rivière, une courbe de niveau, une frontière, une route ? Des paysages vallonnés aux évocations cyrilliques côtoient des villes américaines dessinées à la règle, une carte routière se voit superposer une carte marine, etc. Parfois certains indices permettent d'identifier avec certitude les endroits couverts (l'Alsace par la mention du village de Ribeauvillé en N4, Bâle par l'évocation de son cimetière, le « Friedhof am Hörnli », en F5), alors que d'autres demeurent résolument anonymes : partout il manque ce minuscule bout de carte qui permettrait de situer l'endroit, en donnant la possibilité de lire tel nom ou partie de nom, qui manque à la compréhension.

Outre le fait que pareille représentation offre un pendant cartographique au désir de voir les lieux se faire écho les uns aux autres[73], le patchwork offert par ces reproductions propose un microcosme du projet général de *[vwa]* – créer une revue qui forme un tout, à lire dans son ensemble, et où chaque contribution apporte sa part au projet global. La carte donnée en ouverture du numéro 14 en présente de quelque manière une illustration imagée : à l'instar de chaque article du numéro[74], les différentes cartes apportent une partie du sens, quel que soit l'ordre de la lecture (comme le suggère la lecture tabulaire). Que les différents carrés déterminés par le quadrillage reproduisent ou non des cartes réelles, la symbolique reste la même : *[vwa]* invite au voyage dans un monde varié, les bribes des cartes illustrant la coexistence de sens. En ne donnant à voir que des cartes partielles – mais ne le sont-elles pas toutes ? –, *[vwa]* rejette toute clôture du sens. Dans cet émiettement, tout est jeu. Les taches bleues qui servent de fond à certaines d'entre elles ne rappellent-elle pas ces bateaux de bataille navale que l'on dessine sur les carreaux d'une feuille de papier ?

[73] On se souvient du texte d'Anne-Lise Grobéty cité p. 92. L'idée de liens mystérieux entre différents endroits du globe figure également dans le texte de Nicolas Bouvier lu par son auteur sur la cassette du n° 4.
[74] Ce que fait également, à plus grande échelle, chaque numéro dans l'entreprise générale de *[vwa]* !

5.2.3 Glissement de sens

Dans la revue, il n'est pas rare que le jeu sur la langue rende également compte du refus d'enclore le sens. Les procédés utilisés dans ce sens sont nombreux, qu'il s'agisse de vers holorimes, de jeux typographiques ou de procédés anagrammatiques, souvent d'inspiration oulipienne[75].

La contribution intitulée « Paraphrases »[76] de Velan joue sur la langue. Dans le poème « Voyelles », les homophonies lui permettent à chaque fois d'habiles réécritures du vers précédent, faisant apparaître entre eux un écart infime (comme entre les deux premiers vers) ou plus marqué :

> Laisse passer l'heure H
> Laisse passer leur hasch
> Laisse passer Laure Hache
> Laisse passer l'orage
> Laisse passer Lord H
> Laisse passer l'or hasch
> Laisse passer leur rush
> Laisse passer l'Eure
> Laisse passer
> Leurre
> Laisse passer leur âge
> Zim boum[77]

De l'altération phonique au glissement d'un morphème à l'autre, le jeu dure tout au long du poème. L'aspect sérieux n'est contrebalancé que par l'enfantin et musical « zim boum », brutalement lâché en fin de poème. S'agit-il pour autant d'un jeu ?

Dans le poème suivant, intitulé « Maigre illumination », le poète évoque la langue et ses capacités à nommer :

> J'ai renvoyé mes serviteurs
> Tous nés dans la tribu du nome
> Plus Akronyme et Palindrome
> Déjà tus de piailler « mon nom ».
> Toi, fais silence, ô mon démon,
> Sachons diminuer dans l'ombre,
> Laisser l'unique pour le nombre
> Mais
> Prendrons-nous les menus bonheurs ?[78]

On comprend mieux la vanité du jeu décrit précédemment : la parole comme l'exercice de nomination ne sont rien en comparaison du silence[79]. Toutes les figures de

[75] Dans le premier numéro de *[vwa]* déjà, Jean-pierre Goldenstein construit son texte (dédicacé à Georges Perec) sur la récitation de l'alphabet. Jean-Pierre Goldenstein, « Récit : l'ABC », *[vwa]*, 1, 1983, p. 3-4.
[76] Yves Velan, « Paraphrases », *[vwa]*, 9-10, 1986-1987, p. 85-88.
[77] Yves Velan, « Paraphrases », p. 87.
[78] Yves Velan, « Paraphrases », p. 88.

style n'y changeront rien. Le sens n'est jamais certain : il réside dans le jeu, la variation, l'hésitation, le constant balancement et la variété de possibilités. Ce jeu sur la langue raconte aussi un cheminement, qui est celui de toute la revue. Réclamant au « démon » le silence, Velan renouvelle l'affirmation de la suprématie du collectif sur l'individuel : savoir « diminuer dans l'ombre / laisser l'unique pour le nombre », c'est en appeler à un renversement des valeurs de la société capitaliste et individualiste actuelle que reflète par exemple le refus de signature sensible de façon récurrente dans le palmarès de la revue[80]. En faisant diminuer le nom au profit du nombre, Velan invite à multiplier l'identité plutôt que de l'arrêter. L'entremêlement de voix et l'anonymat ici réclamé par Velan participent de ce refus du discours dominant nourri par le leurre d'une idéologie individualiste. Contester la nécessité d'identifier un texte à son auteur et entremêler les voix permet de retrouver une réalité kaléidoscopique du monde, qui conteste la suprématie de toute parole. Malgré le poids de la tâche, le ton reste ludique, comme le soulignent l'onomatopée enfantine et les procédés d'énumération et de variation sur les phonèmes.

Velan n'est pas le seul à jouer sur le glissement dans la langue. Dans « à H »[81], Alan Humerose, photographe fidèle à la revue, s'y emploie également. A 47 reprises, il décline son identité de façon masquée sous la forme d'anagrammes parfaites de son pseudonyme, énoncé dans la chute. Là aussi, le procédé est emblématique d'un sens qui prend différentes formes. Par ces glissements successifs, Humerose offre au lecteur 47 visages différents, incarnant tout à fait cette coexistence multiple et harmonieuse si chère à *[vwa]*.

[79] L'idée du silence plus parfait que la parole est présente depuis les débuts de *[vwa]*. Les collaborateurs, les fondateurs, sont nombreux à en faire la mention.

[80] Plusieurs éléments peuvent être rapportés à titre d'exemples. Dans le numéro 9-10 (précisément intitulé « Mon noM » !), l'article « I. Ennosrep ? » (anagramme de « personne » !) apparaît sans mention d'auteur, alors qu'un autre, signé J.R et intitulé « Mon nom », à l'instar du numéro dans lequel il figure, souligne l'arbitraire de la nomination : puisque le nom est sans rapport avec celui qui le porte, il convient de l'effacer tant que possible. En se vidant de la substance du nom, la revue laisse toute la place possible aux échos d'un monde éminemment polyphonique – tout en soulignant sa dimension collective vue précédemment. Dans le numéro 12, construit à la manière d'un dictionnaire, les textes se lisent comme des entrées de dictionnaires, sans mention des différents rédacteurs. Dans « Finitiales », le numéro qui clôt l'aventure, le refus de signature se fait également systématique : seules quelques initiales apparaissent, qu'il revient au lecteur de déchiffrer par le biais d'une étiquette imprimée sur la première de couverture, répertoriant la liste des auteurs publiés. (Cf. Pascal Antonietti, « I. Ennosrep? », *[vwa]*, 9-10, 1986-1987, p. 73-75 ; J. R., « Mon noM », *[vwa]*, 9-10, 1986-1987, p. 99-107) ; « Encyclopédie », *[vwa]*, 12, 1990 ; « Finitiales », *[vwa]*, 28, 2001).

[81] Alan Humerose, « à H », *[vwa]*, 9-10, p. 109.

5.3 Au-delà des frontières géographiques ou linguistiques

5.3.1 La quête d'un espace

Le dictionnaire proposé par Javier Lentini dans le numéro 5 de *[vwa]* participe à sa manière d'une remise en question du sens, déjà évoquée par le biais de ses différentes formes d'expression. Dans son « Diccionario perpetuo »[82], la langue, qui semble plus tenir du sentiment que de la science exacte, doit être appréhendée comme telle. Comme le soulignent Claude Darbellay, Francis Dindeleux et Segio Villanueva dans leur présentation, Lentini s'appuie sur une pluralité des définitions, pour construire un jeu de miroir, dans lequel la lettre A répond à la lettre Z. « Se refusant à l'univocité », il invente un dictionnaire qui, loin de fixer la langue, la fait bouger. En présentant les « enjeux existentiels » de Lentini, les préfaciers rendent compte de ceux de la revue elle-même, pour qui la réponse est toujours « suggérée dans la juxtaposition des sens possibles »[83]. Lentini la rend de deux manières différentes, en cumulant les définitions d'un même terme, en rebondissant d'une définition à l'autre – explicitant à chaque fois l'un des termes (ou l'un de ses dérivés) de la définition précédente.

Les deux types de procédé (multiplier les définitions, rebondir de définition en définition) sous-tendent une même réflexion mettant en cause l'univocité de toute définition. Le dictionnaire, d'habitude objet scientifique, est ici remis en question par la mouvance de toute explication. A travers la mise en lumière de la relativité de toute définition, c'est la langue elle-même qui est visée et, à travers elle, celle du « mot juste » : il n'existe pas une unique façon de dire, pas de terme qui soit objectivement « meilleur » qu'un autre. Dans l'espace comme dans le langage, il existe plusieurs chemins pour aller d'un point à l'autre.

Dans la démarche de *[vwa]*, la quête de la langue repense la question de la relation à l'espace en général, et de l'enracinement en particulier, comme l'indiquent les propos publiés au début du numéro 5 :

> Si la pertinence même de cette question était en cause dans le second numéro, il fallait un temps de décantation, de réflexion, pour qu'elle trouve la voie d'une autre forme. Alors qu'il s'agissait d'interroger une « écriture du territoire » qui cherche sa différence dans ce qu'elle a de tellurique, d'hercynien, ici, un autre parcours, une autre géographie.

[82] Javier Lentini, « Diccionario perpetuo », *[vwa]*, 5, 1984-1985, p. 89-107.
[83] Claude Darbellay, Francis Dindeleux, Segio Villanueva, « Diccionario perpetuo », *[vwa]*, 5, 1984-1985, p. 89-107, citation p. 89.

> De la « Solitude de la bouche » de V. Godel, au « Dictionnaire perpétuel » de J. Lentini, en passant par un dossier sur la poésie du Québec présenté par C. Beausoleil, une proposition : s'ébauche un autre espace au-delà des frontières tant géographiques que linguistiques.
>
> Celui que l'on a voulu ouvrir ici : précaire, où *a lieu* l'avènement difficile de la langue (« je reconstitue les pages / du catalogue de la langue »), déchirure, à cette exacte mesure où la quête de l'autre le perturbe, sollicite le corps, désir toujours tangent au silence[84].

[vwa] cherche à créer un nouvel espace, à la fois géographique et stylistique. Dans la symbiose de ces deux « thématiques » se crée un véritable lieu de parole. Dans l'extrait, l'italique (« *a lieu* ») souligne la dualité fondatrice : c'est l'ouverture de cet espace qui permet la réalisation linguistique. Déjà difficile dans un contexte monolingue, ce que *[vwa]* définit comme l'avènement de la langue se révèle avec d'autant plus d'acuité dans le contexte des tensions inhérentes au métissage culturel. On perçoit dès lors le choix du sommaire, où figurent Vahé Godel, Javier Lentini et de la poésie québécoise truffée de langue étrangère.

5.3.2 Mise en scène de la diversité

Témoins de la conception esthétique de la revue, les choix éditoriaux de *[vwa]* sous-tendent sa quête fondatrice. En mettant en contact des réalités diverses, la revue nourrit cet élargissement maximal souhaité. A travers les motifs du voyage ou de l'errance, *[vwa]* ouvre ces horizons géographiques nouveaux, réclamés en ouverture de la cinquième livraison.

Voyages

Au point de vue thématique, le voyage occupe une place de choix[85], dans la mesure où il pousse le voyageur à manifester une attention particulière à l'égard de la réalité qui l'entoure. Qu'il soit réel (déplacement dans l'espace) ou imaginaire (rêveries sur les traces d'autres voyageurs), il permet souvent de mettre en évidence les liens qui existent entre les lieux, et dont le voyageur prend conscience[86].

[vwa] promeut le voyage sous toutes ses facettes : ouverture aux réalités kaléidoscopiques du monde, intérêt pour l'aventure du quotidien, voyage imaginaire ou voyage immobile à travers les lignes. Les entrées du numéro 12 (intitulé « Encyclopédie ») qui lui sont consacrées le confirment :

---

[84] *[vwa]*, « Voies », *[vwa]*, 5, 1984-1985, p. 5.
[85] Si les exemples sont nombreux, nous nous contenterons d'en évoquer quelques-uns.
[86] A l'instar de Werner Lambersy, dans « De l'infini comme point de rencontre », *[vwa]*, 26, 1998-1999, p. 141-147.

> **Voyage**
>
> 1. L'important est arrivé non pas au terme de la route, mais bien avant, pendant le trajet lui-même, ce à quoi tu n'aurais jamais pensé si le voyage ne s'était pas révélé inutile.
>
> 2. Il voyagea.
>
> Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.
>
> Il revint.
>
> (Corrélats : Acapulco ; Aden ; Vltava)[87]

Les « définitions » évoquent Pavic[88] et Flaubert[89] – mais sans que leur nom ne soit donné, laissant au lecteur le soin de les identifier. Non seulement *[vwa]* tisse des liens avec ces auteurs, mais joue du lien lui-même en s'amusant du télescopage opéré par les deux citations : le voyage, intéressant en tant que trajet et non en tant que but (Pavic), s'avère inutile (Flaubert) : Frédéric Moreau n'a rien appris que déjà il ne connut. Une décade se résume en deux phrases ; dix ans plus tard le héros se retrouve au point de départ. Pourtant, les expériences velléitaires de Frédéric Moreau n'altèrent en rien la qualité essentielle que *[vwa]* accorde au voyage. La confrontation des différentes expériences auquel il donne lieu renforce au contraire la place qui lui est faite. La forme encyclopédique en accentue encore l'effet : en entrechoquant les réalités les plus variées du fait du hasard alphabétique, *[vwa]* joue de la rencontre de lieux habituellement séparés par des milliers de kilomètres. Le lecteur visite ainsi successivement Van (lac de Van, aux confins de la Turquie et de l'Iran), Vanikoro (« île minuscule située entre la Mer de Corail et l'Océan Pacifique »[90]), Vaud, Venège (« Ville frontière située sur les bords d'un lac pollué »[91]), Wawa (« Bourgade de l'Ontario »[92]), Adana (sur la route de Gaziantep, Turquie), l'Afghanistan et Aoste (tourisme).

« 14, rue *[vwa]* » illustre également l'appel du voyage, vécu cette fois à travers les arcanes de l'imagination ; l'invitation au voyage s'y incarne à la fois dans les 75 morceaux de cartes collées les unes aux autres (vues précédemment) et dans l'éloge du voyage, caché dans la contribution de Marthaler. Le *[vwa]*-Inn***** étant un hôtel, n'est-il pas, par sa nature et sa fonction, destiné à l'usage des voyageurs ? Comme les hôtels, *[vwa]* se veut cosmopolite et met en avant les textes de voyage – ceux qui racontent les contacts avec les étrangers comme ceux qui mettent en scène la diversité linguistique. Par un jeu de miroir,

[87] « Encyclopédie », *[vwa]*, 12, 1990, p. 43.
[88] Milorad Pavic, écrivain, poète et historien né en 1929 à Belgrade, est l'auteur d'un *Dictionnaire khazar*.
[89] L'extrait donné sous le point 2 est tiré de *L'Education sentimentale* (Cf. III, 6).
[90] « Encyclopédie », p. 10.
[91] « Encyclopédie », p. 19.
[92] « Encyclopédie », p. 48.

[vwa] joue du rapprochement entre la revue et l'hôtel qui en porte le nom : alors que l'hôtel met à la disposition de ses clients un petit guide qui le met en valeur, la revue publie un « récapitulatif des sommaires »[93], offrant au lecteur un rappel de toutes ses publications. De fait, le jeu de rapprochement entre l'une et l'autre se poursuit au fil des pages. Feignant de laisser la parole « à un grand reporter de renommée mondiale, Charles-David Trauerdurst »[94], Marthaler dresse un portrait de la revue à travers la visite de l'hôtel qui porte son nom, en décrivant une « silhouette futuriste » dans « un site de ruines envahi par les herbes folles » fruit « d'un coupable laisser-aller »[95].

Aux invitations au voyage, *[vwa]* ajoute l'évocation de figures types – à l'instar de celle d'Ulysse, qui se voit régulièrement évoqué. Cité par Anne-Marie Jaton[96], il sert à Sylviane Dupuis à définir une des figures fortes de la revue, Philippe Renaud :

> Si P. était un héros de la mythologie, il serait Ulysse :
>
> a) Son habileté en rhétorique est renversante ;
>
> b) Il ne dédaigne pas la ruse lorsqu'elle lui permet de sauvegarder sa liberté (ou son secret) ;
>
> c) Loin de se protéger derrière des « grilles de lecture » ou théories dites « scientifiques » (et même s'il n'hésite pas à convoquer en cours de route sciences humaines et approches narratologiques, rhétorique ou linguistique), P. ne conçoit la critique littéraire que comme *voyage* dans le texte (d'ordre initiatique) et mise à l'épreuve de soi : « Tout critique doit, à nos yeux, refaire pour son compte, à ses risques et selon sa propre intuition, l'exploration de l'œuvre dans son entier […]. La critique ne peut être pour nous qu'aventureuse […]. En cela, elle partage le sort de l'œuvre dont elle espère rendre compte »[97].

Les atouts de Philippe Renaud décrits par la figure d'Ulysse surprennent ; le voyage *stricto sensu* n'est pas mentionné comme but, mais c'est lui qui permet aux qualités relevées d'éclore. Il est davantage imaginaire que réel ; il s'effectue dans les textes, et poursuit une quête de l'ordre de l'initiatique. Même strictement littéraire, il n'en incarne pas moins une quête conciliant exploration et aventure, au sein même de la langue.

Illustrant à merveille la condition de l'homme contemporain en proie aux affres de l'exil, Ulysse incarne-t-il, comme le pense Grégoire Müller, l'« archétype de l'homme

[93] Philippe Marthaler, « Bienvenue au *[vwa]*-Inn***** », *[vwa]*, 14, 1992, J4.
[94] Philippe Marthaler, « Bienvenue au *[vwa]*-Inn***** », J4.
[95] Philippe Marthaler, « Bienvenue au *[vwa]*-Inn***** », A2.
[96] Anne-Marie Jaton, « 14, rue Oua oua », *[vwa]*, 14, 1992, H4.
[97] Sylviane Dupuis, « Portrait de Philippe Renaud en joueur », *[vwa]*, 21, 1996, p. 45-50, citation p. 46. Cette comparaison apparaît au point 3. Les points que Sylviane Dupuis utilise pour décrire la personnalité de Philippe Renaud peuvent servir, par ricochet, à définir la revue *[vwa]* : ainsi par exemple le fait que Philippe Renaud ne se prenne pas au sérieux, fasse toujours ce qu'il lui plaît, soit profondément non-conformiste, et que l'idée de pouvoir le fasse rire (etc.).

moderne »[98] ? Que cela soit ou non le cas, le fait que *[vwa]* serve de tribune à ce type de réflexions affermit l'idée selon laquelle la revue revendique explicitement une ouverture à la réalité de l'exil et aux destins ainsi qu'aux écritures qui en découlent.

Exils : l'odeur d'une identité enfouie

A de nombreuses reprises en effet, *[vwa]* publie des textes qui se penchent sur les questions d'exil, d'émigration ou d'immigration : Claude Darbellay dans « L'espoir est le luxe des pauvres »[99] évoque le destin tragique de ceux qui décident de quitter leur pays, alors que dans « L'odeur amère du sel »[100], Christiane Perros raconte l'histoire d'un étranger retournant sur les lieux de son enfance. Elle explique son reniement puis sa réconciliation avec la terre de ses ancêtres. Au cours du récit, les perspectives s'inversent : alors que l'Italie est perçue par la femme de l'étranger lui-même comme un « pays de sauvages »[101], le personnage poursuit un cheminement qui le conduit à renouer avec son origine. A son arrivée en Italie pourtant, rien ne le distinguait de ses *compatriotes* suisses. Intégré au point de maîtriser parfaitement la langue française, le personnage (appelé Louis par ses camarades de voyage) se réconcilie peu à peu avec la terre de ses ancêtres, par l'intermédiaire de sensations oubliées, remontées à la surface, inspirées par la beauté d'un paysage ou les notes d'une musique. Les différents sens ressuscitent des souvenirs d'un passé ancien : alors qu'un morceau joué par la fanfare locale ravive l'image du père, la vue d'une belle femme, admirée par ses amis, fait remonter en lui la fierté « de faire partie de ceux qui provoquent le regard »[102]. Mais c'est lors d'une baignade que la sensation ressentie lui permet la symbiose des différentes parties de lui-même. L'odeur du sel, la sensation des gouttes d'eau sur sa peau le replonge dans son enfance. Sa vie défile devant ses yeux. Au moment de ces retrouvailles avec son passé, éclate dans sa tête un accord inouï, « comme si une assemblée énorme avait chanté la même note *fortissimo* »[103], auquel il ne survit pas. Mais par l'intermédiaire des sensations ravivées en lui, Louis meurt dans une seconde d'intense harmonie, qui lui rend sa langue maternelle, l'italien, par le biais de la citation de Malaparte donnée en fin de texte :

> Oh il greco mare di Sicilia […] e la spalla candida dell'Etna, Olimpo di Sicilia. […] Noi guardavamo, aspirando l'odore amaro del sale, e l'odore forte ed inebriante degli aranceti, e l'odore del latte di capra, dei rami di ginepro accesi nei focolari, e quel odore

[98] Cf. Grégoire Müller, « L'ombilic de l'art », *[vwa]*, 26, 1998-1999, p. 95-105, citation p. 104.
[99] Claude Darbellay, « L'espoir est le luxe des pauvres », *[vwa]*, 26, 1998-1999, p. 36-37.
[100] Christiane Perros, « L'odeur amère du sel », *[vwa]*, 24, 1996-1997, p. 101-121.
[101] Christiane Perros, « L'odeur amère du sel », p. 105.
[102] Christiane Perros, « L'odeur amère du sel », p. 111.
[103] Christiane Perros, « L'odeur amère du sel », p. 120.

> caldo e profondo di donna che è l'odore della notte siciliana, quando le prime stelle si levano pallide in fondo all'orizzonte.
>
> C. Malaparte, La Pelle[104]

Après une vie entière de reniement[105], la redécouverte permet au personnage de se défaire de tous les clichés dont il s'est lui-même persuadé afin de mieux s'assimiler à ses compatriotes d'adoption. L'idéal, il s'en rend compte peu avant d'expirer, eût été de vivre pleinement cette double appartenance. Regrettant de n'avoir pas entretenu un jardin en Italie où il aurait pu ensemencer des plantes « qu'on ne pouvait pas faire pousser en France ou en Suisse »[106], le personnage formule, au seuil de sa mort, l'avantage d'une double appartenance culturelle. Métaphorise-t-il par là la richesse de la connaissance de deux idiomes, permettant d'exprimer dans une langue ce qui échappe à l'autre ? Même si son constat ne se réfère aucunement aux langues, sa prise de conscience ajoutée au retour de l'italien par le biais de la citation de Malaparte pousse le lecteur dans cette voie. Mais la lucidité de Luigi / Louis est trop tardive. Est-ce l'incommensurable écart entre sa vie passée et la découverte faite au seuil de sa mort qui provoque la mort ? *[vwa]* n'en dit rien. Mais pose la question à travers le texte de Christiane Perros.

Interpellation de langues étrangères

Si *[vwa]* se plaît à porter des auteurs dont la langue répercute un questionnement identitaire, elle ne pouvait être hermétique aux réalisations procédant à l'interpellation de langues étrangères. Celle-ci s'actualise de différentes manières. Dans le numéro 9[107], elle se voit portée par un jeu de confrontation texte / images : donnés sous forme de légendes des photos ou apparaissant sur l'image elle-même, les langues se télescopent. Mots grecs, prénoms d'origines différentes, ancien français et espagnol se répondent, comme si la langue étrangère aidait à rendre compte des sentiments des personnes dont les noms sont écrit sur les murs. Très vite, il apparaît au lecteur que les textes qui semblent jouer le rôle de légende n'en sont pas. Ici, nulle tentative de redondance : le texte ne redit pas l'image, et invente une histoire à partir des textes graffités ou griffonnés, dont les photographies offrent la reproduction. D'une photographie à l'autre le dialogue se poursuit. Les mots grecs définissent-ils les sentiments amoureux dont les murs portent la marque ? Si oui, la

[104] Christiane Perros, « L'odeur amère du sel », p. 121.
[105] Plus tôt on pouvait lire : « Cela valait mieux d'avoir été traité de sale étranger, de s'être battu pour se trouver sa place dans la cour de récréation. Mais il n'était pas un type à rester tout seul dan son coin, il se faisait vite des copains. » Christiane Perros, « L'odeur amère du sel », p. 116.
[106] Christiane Perros, « L'odeur amère du sel », p. 120.
[107] Pascal Antonietti, [Sans titre], *[vwa]*, 9-10, 1986-1987, p. 78-84.

fugacité du sentiment (décrit comme « lumière de saison » par les termes grecs) se voit contrebalancée par l'aspect durable de son inscription sur les murs[108].

Dans le numéro 5, la revue publie plusieurs textes québécois truffés de langues étrangères, comme le cas dans « Le chant du jet » de Jean-Paul Daoust, où l'anglais est interpellé à plusieurs reprises :

> Cette cicatrice dans le ciel
> A cœur ouvert
> Ce désastre domestique du hublot
> Plein de voyages
> Concentrés dans ce bleu-là
> Unique
> Universel
> Les dents sur une carte de crédit
> Is it Paris or is it me
> (à fracasser cet ongle vivace de l'ennui)
> Je ne suis plus que tempête
> Tumulte
> Dans les drums rock'n roll du cœur
> Oh yes I was young once
> Bamboo
> Les yeux tressés de cils imperméables
> (c'est que le cœur a ses moussons)
> Les dents acérées comme des banquises
> (c'est que le cœur a ses élans Titanic)
> Par le hublot je regarde le bleu
> Du ciel
> Ou est-ce du Pacifique
> Ces aéroports
> Comme des pièges
> Et je m'aligne comme l'horizon
> De ceux qui sont sans limite
> Couché comme dans un lit d'Hollywood
> Je traîne des lèvres sur des rictus d'asphalte
> Mais oui j'ai le cœur désert
> Habité par la folie
> Douce et perverse
> Et Jim Morrisson n'est qu'un boa triste
> Que je porte comme un bracelet
> Le sursis du désert
> Dans sa surface de métal
> Ecrire des mots des poèmes des enseignes
> Dans le Las Vegas d'une vie marquée
> Par la neige
> Et les mots s'écrivent sur l'écran
> Des ombres américaines[109]

Ici, le mélange des langues et des références culturelles touche une dimension fortement identitaire du poète. L'évocation du rock de sa jeunesse se fait en anglais : les « drums rock'n roll du cœur » lui rappelle qu'il a été jeune autrefois (« Oh yes I was young once »).

[108] Si ailleurs la revue fait revivre l'Oulipo ou Dada (par les entreprises de Goldenstein ou Humerose), elle fait ici un clin d'oeil la poésie concrète.
[109] Jean-Paul Daoust, « Le chant du jet », *[vwa]*, 5, 19984-1985, p. 46.

Est-ce la jeunesse ou le monde rock qui s'évoquent en anglais ? Les deux. Par l'emploi de l'anglais, l'âge des premiers émois est, dans le poème de Daoust, associé à celui des découvertes musicales.

Si l'anglais est la langue de la jeunesse et du rock, elle est aussi celle de la mondialisation. Dans l'avion et sous l'impulsion du voyage, le poète ressent, à la vue du bleu du ciel, une impression d'« universel ». A des milliers de kilomètres au-dessus de toute frontière, il ressent les effets de cette absence de limites. Dans les airs, la localisation se brouille, au point que se confondent le ciel et la mer. Dans ce flou universel, l'Amérique reste le monde de référence. Si Paris est évoquée, le Titanic, Hollywood, Jim Morrisson et Las Vegas rappellent à de nombreuses reprises l'omniprésence de la référence américaine. Sa culture offre le substrat sur lequel peuvent s'inventer d'autres références, obligeant celles-ci à se définir par assimilation ou par rejet du modèle dominant (« Les mots s'écrivent sur l'écran des ombres américaines », écrit Daoust). Toutes élaborées qu'elles soient, ces nouvelles références culturelles sont ainsi condamnées à n'être que des surimpressions d'autres, imposées du dehors.

Le poème nous le montre : l'Amérique impose son modèle de société jusque dans le langage, au point de rendre impossible une écriture qui en soit totalement libérée. A cet égard, l'interpellation de l'anglais tient de l'évidence. Pourtant son emploi recèle un pouvoir subversif, qui, en servant cette référence culturelle seconde, se retourne contre le modèle dominant. Une marge de liberté demeure, car cette surimpression (rendue présente dans le texte par l'interpellation de l'anglais) offre un espace de jeu. Daoust construit une langue qui tient compte de cette ombre américaine et qui, loin de la subir, s'en nourrit. A son tour, il contraint l'anglais à se couler dans le moule d'une écriture, pour en tirer un maximum d'expressivité, au service d'une culture qui se chante en français.

Une voix, deux langues

Dans le numéro 9-10, un des trois fondateurs de *[vwa]*, Marcelino Palomo, s'interroge sur sa double appartenance. Dans des poèmes dédiés à ses parents et à sa sœur, il s'interroge sur sa situation de bilingue (français-espagnol). Sur une dizaine de pages, la réflexion suit différentes étapes. Les titres rendent compte de son appartenance latine : le premier (Tradere) et le dernier (Spectrum) sont donnés en latin, les autres en espagnol (Parto, Nodo, Parte, Nudo). La boucle, qui va du latin au latin, exprimerait-elle la tentative de la réunion heureuse des deux langues de l'auteur dans une époque bénie et révolue où elles ne faisaient encore qu'une ? Palomo décline sa double appartenance comme son

nom : évoquant la dualité et la mouvance de son identité, il interpelle le motif de la *palomilla*, à la fois petit papillon nocturne et larve qui prépare sa métamorphose[110]. Pour lui, son nom et sa vie sont à l'image du cocon que l'insecte doit se tisser pour vivre :

> **Nudo**
>
> Depuis – car le sort ne m'a pas réservé la flamme (quoique) mais les méandres de l'aître – séparé.
>
> Filin *palomar*, prêt à se rompre, il a fallu des circonstances d'aiguille, de celle qui tisse une vie, pour que je prenne la bougie pour moi-même, la souffle, et criant mon nom, je le perde pour la nuit.
>
> La voix nouée à ce nom, comme à une presqu'île, je hante le labyrinthe, tirant sur le fil.
>
> Une chose me rassure : quelque part, Minotaure sait mon nom, mais l'orthographie mal[111].

Sa voix « nouée à ce nom », il erre dans le labyrinthe « en tirant sur le fil » de sa vie. Ce sont les circonstances de celle-ci qui l'ont amené à faire le parallèle entre la bougie et lui-même. Au terme du parcours qui vise l'effacement, un visage apparaît :

> Je discerne maintenant, fenêtre dans la nuit, émerger un visage. Dans cette béance, où risquer *mon nom*[112].

Pourtant il ajoute aussitôt :

> « … je ne possède de l'autre qu'une notion des plus confuses… J'ignore donc si j'aurais l'avantage de les voir les deux ensemble. »[113]

Les guillemets tendent-ils à mettre la voix qui dit « je » à distance ? L'effacement a-t-il abouti au point de rendre sa propre voix étrangère ? Une chose est sûre : le dépouillement, la nudité évoquée dans le titre (« Nudo » signifie nu) ne lui ont apporté aucune certitude. Ses deux visages (comme ses deux voix et ses deux langues ?) gagneraient-ils à être perçus ensemble ? *[vwa]* n'assène aucune vérité, mais l'épilogue du même numéro (à travers la voix de Palomo qui y évoque sa situation d'entre-deux) suggère une piste :

> Queridos Quijotes,
>
> (en deçà de la figure, cette autre langue à m'*appeler*. Substrat où s'enfouit mon origine faite d'*images* absentes de terre, me scinde, et qu'à défaut de pouvoir l'épeler, m'apprend qu'*ici* ne prend sens qu'à se lire à rebours, dans son oscillation, comme du mouvement pendulaire des trains… mais ce n'est pas le lieu de cette parenthèse)[114].

---

[110] Palomo évoque lui-même ce jeu d'opposition entre le jour et la nuit, entre la larve et le papillon : « *Palomilla* : petit papillon nocturne. Se dit également d'une larve qui prépare sa métamorphose et qui ne sait la bougie. » Marcelino Palomo, « Tradere», *[vwa]*, 9-10, 1986-1987, p. 89-97, citation p. 94.
[111] Marcelino Palomo, « Tradere», p. 95.
[112] Marcelino Palomo, « Tradere», p. 96.
[113] Marcelino Palomo, « Tradere», p. 97.
[114] Marcelino Palomo, « Epilogue », *[vwa]*, 9-10, 1986-1987, p. 187-194, citation p. 188.

Palomo, d'origine hispanique, ne mentionne pas gratuitement la figure de Don Quichotte, et le lecteur ne peut s'empêcher de tirer les parallèles qui s'opèrent grâce à cette homonymie recherchée : d'abord, Don Quichotte cherche à défendre le pauvre, le faible (comme les membres de *[vwa]* dans leur combat politique auprès du POP ?). Ensuite, ce n'est qu'après avoir suivi les aventures de nombreux chevaliers errants de sa région (comme eux celles de Cendrars ?) qu'il décide de se lancer à son tour dans l'aventure au profit de nobles causes, impatient de se laisser porter par les circonstances (comme les trois larrons qui se lancent dans l'édition de leur revue). Sa consécration de chevalier, Don Quichotte la reçoit de l'aubergiste de son village, alors que les trois fondateurs de la revue sont consacrés par l'apostrophe performative de Palomo. Mais au-delà de toutes ces similitudes, ce sont surtout les traits d'esprit qui les rapprochent : dans les deux cas, drôlerie, imagination fertile et surtout créativité illimitée les définissent parfaitement.

La comparaison des trois complices avec Don Quichotte n'est pas le seul moyen auquel recourt le texte pour incarner la dualité identitaire de Palomo. Celle-ci se retrouve en effet au cœur du texte, à la fois dans le choc créé par la confrontation des deux langues qui incarne cette ambivalence (espagnol en apostrophe, texte en français) et dans la présence de l'italique. Comme il le dit, les deux langues l'*appellent*. Alors que les deux termes « Queridos » et « Quijotes » sont phoniquement proches au point de donner l'impression d'un aller-retour[115], l'italique rend perceptible l'ambivalence (et la double interprétation nécessaire) du terme « appellent » : les deux langues le touchent, l'interpellent et le nomment – dans le sens où elles participent, à égale mesure, de sa construction identitaire. Elles exercent sur lui un pouvoir démiurgique : ce sont elles qui le baptisent et le qualifient. En rendant ces différentes acceptions visibles dans le seul emploi de l'italique, Palomo exprime à la fois le poids et la richesse de la biculturalité. A l'image du mouvement pendulaire des trains qu'il évoque (« *ici* ne prend sens qu'à se lire à rebours »), le palindrome (doublé par l'effet de sonorités de l'apostrophe !) est à la lecture ce que l'aller-retour est au voyage : la douleur et la richesse d'une oscillation perpétuelle.

6 Esprit maquisard pour une esthétique du désordre

La fraîcheur de la revue résulte en grande partie de la jeunesse et du panache de ses fondateurs. Dès ses débuts, elle souffle un vent d'impertinence sur le panorama des lettres

[115] Et même si les termes *Queridos Quijotes* ne forment pas un palindrome ! L'effet provient du jeu sur la proximité des sonorités par la suite dentale occlusive sonore (/d/) puis sourde (/t/) ajouté à l'effet de chiasme opéré par l'inversion des vocaliques : e i o / i o e.

romandes[116], sans esprit de bien plaire, mais sans vouloir subvertir à tout prix. Revue de création, *[vwa]* a des idées et les met en œuvre. On ne peut l'accuser de suivre la mode du pluriculturel et de la diversité : elle l'anticipe, empruntant ce qui relève encore à ce moment-là davantage du chemin de traverse que de l'autoroute. En anticipant le boom pluriculturel, elle donne réalité à ses idées esthétiques : par les œuvres de création qu'elle publie, elle propose des réalisations qui correspondent aux ambitions de la revue et qui accèdent, par la qualité de leur composition, au statut de véritables œuvres littéraires.

En deçà de la qualité esthétique de ses textes, c'est toute une philosophie que porte *[vwa]* : elle rend compte de procédés qui révèlent le refus d'un sens qui s'exprime entièrement et totalement par un choix stylistique unique. La forme est ouverte, et le sens ne peut jamais être enfermé – raison pour laquelle *[vwa]* aime tant recourir à diverses formes polyphoniques. Inspirée par les idées d'Yves Velan, elle met une énergie sans cesse renouvelée à promouvoir une littérature de la faille et du détraquement, pour combattre cette tendance qu'a la littérature de se rabattre sur le même. Comme le parcours l'a exposé, le démantèlement de la langue adopte dans *[vwa]* de multiples formes : insurrection des signes typographiques, présence de langues étrangères, jeux sur l'oralité, remises en question du sens par des procédés lexicaux divers. L'ouverture recherchée dans la langue s'accompagne d'une ouverture dans l'espace : cette quête d'un sens qui s'autogénère est liée à une conception de l'espace qui refuse toute assignation de frontières[117]. La langue comme l'espace s'y perçoivent dans une infinitude, encouragée par un renouvellement constant, du fait de contacts en tout genre.

Malgré la gravité de la tâche, *[vwa]* ne cesse de manifester un humour parfois potache, profondément irrévérencieux, particulièrement à l'égard de tout se qui se prend trop au sérieux, comme l'illustre le canular présent dans le numéro consacré à Cendrars[118] : en annonçant la parution au Seuil d'une étude intitulée *La Revue littéraire [vwa] : son impact sur la vie culturelle en Suisse* (d'un certain Claude Béraud) trois ans seulement après son lancement, la revue s'inflige la même irrévérence, affirmant avec force son sens de l'autodérision.

[116] Inspiré par certains aspects de la tradition oulipienne ou dada (Cf. p. 115 et p. 120).
[117] De laquelle participe également une fréquente mise en scène des frontières en tant que telles (notamment dans les numéros 2 et 5 !).
[118] *[vwa]*, 6-7, 1985.

Comme le souligne Philippe Renaud dans la revue *Littérature*, *[vwa]* aiguise son esprit maquisard, auquel l'humour n'est pas étranger[119]. Si le refus de signature est en partie sous-tendu par des valeurs philosophiques qui entraînent la relativité du nom, il est aussi ludique : les auteurs, cachés derrière cet anonymat, se lancent dans un joyeux carnaval, qui ne prend fin qu'avec la revue elle-même.

Tout, au cours de l'histoire de la revue, nourrit en effet une approche carnavalesque du monde. *[vwa]* prône une inversion des valeurs, qui va de l'éloge du désordre à celui de la folie[120], qui en appelle à la transgression[121] et à l'ivresse[122]. Comme dans le carnaval, *[vwa]* se place à l'opposé du camp de l'ordre établi et se moque des autorités – du milieu littéraire romand comme des grandes figures de la littérature française[123]. Poursuivant sa « révolution improbable », elle met tout en œuvre pour promouvoir un monde de valeurs inversées, où la langue hybride n'est plus combattue mais au contraire encouragée : jeux de l'Oulipo avec Jean-Pierre Goldenstein, Yves Velan ou Alan Humerose, éloge de dictionnaires déviants chez Javier Lentini ou de langue délibérément fautive chez Jean-Pierre Verheggen, tout concourt à cette inversion des valeurs établies.

Alternative au monde monochrome d'un pouvoir perçu comme totalitaire, la perspective adoptée par *[vwa]* offre un aperçu de la multiplicité. Avec ses couvertures à chaque fois différentes, ses moyens variés d'offrir du sens, la revue révèle la richesse des multiples approches possibles du réel, plus en harmonie avec la réalité qu'elle décrit. De fait, son approche se révèle indissociable d'un doute fondamental et proprement existentiel, qui préside à sa destinée[124]. Tant qu'il subsistera, *[vwa]* vivra. Mettre un terme à l'aventure avant que le projet ne s'étiole de lui-même participe d'une volonté agissante qui refuse de se laisser gagner par les forces centripètes qui feraient (inévitablement) basculer la revue du côté du même et de l'homogène, bref, du pouvoir à l'opposé duquel la revue se positionne. Avec le numéro 28, *[vwa]* met un terme à son aventure. L'autodafé est à la hauteur de son parcours. Figuré de façon imagée dans nombre de contributions[125], il

[119] « L'esprit maquisard apparaît à point nommé pour que l'on relève la dimension humorale et l'humour, les aspects transgressifs de *[vwa]* ». Philippe Renaud, « Voies et façons de six revues littéraires romandes », p. 125.
[120] Cf. Charles-David Trauerdurst, « Lieu d'une ruine, ruine d'un lieu ».
[121] Cf. « Outrages », *[vwa]*, 18, 1994.
[122] Cf. numéro intitulé « Ivresses », *[vwa]*, 25, 1996. En outre, *[vwa]* se plaît régulièrement à mentionner la quantité excessive de Bordeaux supérieur dont elle s'abreuve.
[123] On se souvient du parasitage de la couverture de l'ouvrage d'Antonin Artaud.
[124] « Le ton d'un doute, de ce doute qui est à la base même du titre et de l'existence de *[vwa]* : fallait-il, faut-il continuer ainsi ? » *[vwa]*, « C'est quand, derrière l'horizon ? », p. 6.
[125] Notamment dans les textes de EO (Emile Ollivier), p. 39-41, CCS (Charles Cheikh Sow), p. 59-66, ou ET (Edgar Tripet), p. 66-67.

s'appréhende comme un geste symbolique, quasi initiatique – comme dans le texte de CCS (Charles Cheikh Sow)[126], pour qui brûler les livres revient à leur rendre « leur liberté futuriste et leur forme première de lumière créatrice »[127]. L'autodafé est le moyen de créer des contacts qui n'auraient sinon pas eu lieu :

> Les lettres, en se consumant, me restituent alors le récit emmêlé de leurs titres, de leurs contenus ; et il m'est clair d'un coup qu'il y a bien un cheminement autre des lettres et des signes, un voyage différent le long des mots écrits, des phrases, une destination transcendante des paragraphes, des chapitres, des pages. Les livres se touchent et se parlent, se prolongent les uns les autres, ont une trame commune, un destin partagé[128].

Pour la vingt-huitième et dernière fois, les auteurs d'ici et d'ailleurs se côtoient dans un même esprit ludique et subversif, et chantent un monde hétérogène. Le texte, qui commence sur la couverture déjà et s'achève sur la quatrième de couverture, donne l'illusion qu'il n'y a ni début ni fin. La reprise du premier texte en page 83 incite à une lecture en boucle, figurant une aventure qui, au-delà de sa fin, accède à l'atemporel. Les deux pages publient le même impressum – seule aide qui permet au lecteur de comprendre qui se cache derrière les initiales données en guise de signatures. Pourtant, celui de la page 83 se décale davantage vers l'extérieur, comme s'il s'enfuyait déjà.

Autodérision, sens du loufoque et de la légère imposture (on se rappelle le canular de la thèse de Béraud), jeu sur la vérité : tout illustre un contrat de lecture rédacteurs-lecteurs assez distendu[129]. Les fantaisies relevant de jeux de mots, de palindromes, d'anagrammes ou de jeux en tout genre sur le signifiant marquent un tempérament particulier, d'un esprit pleinement assumé, revendiqué au profit d'une esthétique.

Fidèle à son esprit, l'enterrement de première classe que s'offre *[vwa]* avec le numéro 28 se fait avec l'irrévérence habituelle. L'autodafé, le mélange saugrenu des textes écrits par les 38 auteurs donne un résultat qui rappelle l'« Encyclopédie ». Le mélange des tons, des genres et des styles donne un résultat étonnant, qui joue des nombreux télescopages opérés, comme celui de l'Enéide avec l'entreprise des trois complices de la

[126] « Et dans l'initiation des circoncis peuhls, mettre le feu est un acte sacré ; incendier, faire passer les choses par l'épreuve du feu n'est pas détruire, anéantir, mais transposer, redonner une autre forme, replacer dans le concert changeant, échangeant, de la création de Yal. » CCS (Charles Cheikh Sow), « Où l'inspecteur de l'Irréel, sorti du jeu de la mer, enquête sur la fin mystérieuse d'un auteur sénégalais », *[vwa]*, 28, 2001, p. 59-66, citation p. 60.
[127] CCS (Charles Cheikh Sow), « Où l'inspecteur de l'Irréel […] », p. 60.
[128] CCS (Charles Cheikh Sow), « Où l'inspecteur de l'Irréel […] », p. 61.
[129] Si la relation rédacteurs-lecteurs pose un questionnement intéressant à toute revue, celui-ci prend ici un ton tout particulier du fait de l'irrévérence coutumière de *[vwa]*.

revue : AMJ (Anne-Marie Jaton)[130] dit citer Virgile, mais sans que le lecteur n'ait pu déceler une transition, elle est déjà en train de parler des trois comparses de *[vwa]*…

Avant que d'enterrer « la jeune morte »[131], on s'amuse une dernière fois, dans un esprit collectif : au moyen de 38 voix différentes, on célèbre son irrévérence coutumière dans un joyeux sabordage.

> **Potins**.
>
> *5 octobre (soleil voilé ; gelée blanche)*
>
> Hier soir, vague à l'âme déferlant : Voltairablais fêtés, 1995 va faire vide. Lu ce matin que le musée Grévin fait une place à Soljenitsyne, pour marquer son retour en Russie. Il accueille également Jacques Chessex, désormais sexagénaire (comme Sophia Loren) ; L'Ogre siègera donc auprès de Jean Dutourd, Bernard Pivot, Barbara Hendricks, Jean d'Ormesson et Placido Domingo, avec sur les genoux un exemplaire d'*Ecriture* qui, elle, vient de fêter ses trente ans.
>
> Quel monde étrange !
>
> Ce matin, ai perdu un bouton en sortant de l'Ancien Manège…[132]

Comme à son habitude, *[vwa]* s'amuse à entrechoquer des réalités qui n'ont rien à voir les unes avec les autres. Alors que rien ne les prédéterminait à de telles rencontres, les destinées d'un bouton, d'une revue ou d'une statue de cire sont mises sur un même plan. Jacques Chessex rencontre Bernard Pivot, Jean d'Ormesson et Placido Domingo, références d'un monde culturel à l'opposé de la recherche esthétique pointue poursuivie. La rencontre opérée par le télescopage de ces différentes figures se révèle profondément ironique. Marthaler jette un sourire moqueur sur la « grande » référence culturelle romande incarnée par Chessex, tout en évoquant la longévité d'*Ecriture* (« qui, elle, vient de fêter ses trente ans ») dans une langueur doucement fataliste, mais sans amertume aucune.

[vwa], qui ne vivra jamais les célébrations guindées d'intronisation muséale, aura été espiègle jusque dans son dernier tour de manège : 19, rue du Manège est aussi l'adresse de *[vwa]*, indiquée sur la jaquette.

---

[130] AMJ (Anne-Marie Jaton), « Où la porte sera ouverte », *[vwa]*, 28, 2001, p. 79.
[131] DM (Daniel Maggetti), « Où l'on dit adieu à Greta », *[vwa]*, 28, 2001, p. 24-25, citation p. 25.
[132] PHM (Philippe Marthaler), « sans titre », *[vwa]*, 28, 2001, p. 80-81, citation p. 81. Les « potins » reprennent le texte du mois de janvier du calendrier publié dans le n° 18 de *[vwa]*, intitulé « Outrages ».

Chapitre IV : Trou

Revue de création fondée en 1979 par un cercle d'amateurs d'art[1], *Trou* dévoile, jusqu'à ce jour, une quête exigeante[2]. Sous son titre étonnant, la revue, qui a déjà publié quinze numéros[3] à raison d'une parution tous les deux/trois ans, fait la part belle à l'incomplétude et à l'inachèvement. Sa célébration de l'hybride participe à sa manière de la légitimation d'approches polyphoniques. Chez *Trou*, cette hybridité fondatrice imprime sa ligne éditoriale à la revue : ici, à la conjonction des voix et des langues s'ajoute la célébration de tout ce qui relève du multiple, que cela concerne aussi bien les instances énonciatives, le matériau ou le(s) medium (media) utilisé(s).

Si la revue publie des textes qui interrogent les origines (notamment le texte de Pietro Sarto[4]), ce n'est pourtant pas là que réside son originalité. A sa façon, elle promeut une vision plurielle du monde et illustre elle aussi un encouragement des procédés polyphoniques en soutenant la pluralité des voix sous toutes ses formes, de la multiplicité des modes d'expression à des compositions pensées en termes de couches, en passant par l'exploration de diverses formes d'interférences. Son intérêt est d'ailleurs tel qu'il est justifié de se demander si la composante polyphonique n'est pas, aux yeux des membres de *Trou*, une condition même de publication : dialogues à deux voix, collaboration d'artistes ou jeux sur les modes d'expression, presque toutes les publications actualisent d'une façon ou d'une autre une forme de polyphonie, parfois au point de brouiller le message sous le nombre des interférences. Le nombre de réalisations souligne la volonté de favoriser des œuvres se réalisant entre les arts ; chez *Trou* se célèbre tout ce qui relève de l'hybride.

1 Superpositions

Le jeu commence souvent sur le matériau lui-même : peintures à l'encre de Chine sur papiers anciens venant recouvrir les textes arabes initiaux chez Christiane Dubois, poèmes écrits sur papier à lettres d'hôtel avec Matthieu Messagier, œuvres pensées en termes d'étapes de recouvrement d'un support initial avec Rémy Zaugg, ou encore surimpressions

[1] Georges Barth, Jean-Pierre Girod, Umberto Maggioni et Roger Voser. Dès le n° II apparaît également le nom de Roger Meier.
[2] Si elle est avant tout une revue d'art, *Trou* mérite sa place dans le présent travail du fait d'un intérêt marqué pour la quête polyphonique, déclinée de multiples façons. Publiée à Moutier, *Trou* est entièrement bénévole, du comité aux artistes invités. Financée par Pro Helvetia et le Service des affaires culturelles du canton de Berne, elle bénéficie d'aides ponctuelles. Sa qualité est très vite reconnue, tant du point de vue de sa démarche que du choix de ses publications : le numéro V déjà fait mention d'un prix décerné « pour la qualité et l'esprit de *Trou* »(Non signé, sans titre, *Trou*, V, 1987, p. 3.)
[3] Ainsi qu'un site Internet : http://www.trou.ch.
[4] Pietro Sarto, « Quelques mots à la recherche d'un lieu », *Trou*, VI, 1989.

de couches successives de caractères d'imprimerie ou de passages manuscrits chez Tristan Solier, les moyens de suggérer la présence d'un travail par couches successives adoptent différents visages.

Alors que Solier[5] colle des textes (manuscrits ou imprimés) sur ses peintures suggérant la difficile quête d'une parole au milieu du brouhaha des voix, Zaugg[6] offre des représentations textuelles de tableaux de Cézanne ou Picasso. Ici, aucune image : on ne voit que du texte, décrivant les objets auxquels il se substitue, posant une réflexion sur la nature même de l'art. Christiane Dubois[7] aussi joue des superpositions, en peignant sur des papiers reproduisant des textes en arabe, parfois au point de les faire presque complètement disparaître. Ses peintures recourant aux couleurs de la terre du monde arabe entrent en écho avec les poèmes de Jean-René Fiechter, composés à Alexandrie en 1955.

Chez Matthieu Messagier, on retrouve une composition qui participe d'une forme de superposition. Condamné par la maladie à rester cloué dans un fauteuil roulant, Messagier écrit des poèmes sur du papier à lettres d'hôtels situés de part et d'autre du monde, rapporté par ses amis voyageurs. Sur les feuilles comme sur les enveloppes à en-tête, il colle réflexions, impressions et images poétiques. Venu des quatre coins du monde, le papier lui permet d'effectuer les voyages que son état de santé lui interdit.

Littérature du fragment, la poésie de Messagier fait alterner les extraits à la brièveté aussi efficace que poétique et les extraits totalement hermétiques. Jamais Messagier ne cesse d'opposer la sédentarité à laquelle il est condamné aux voyages qu'il effectue par procuration. Il pose une nouvelle relation à l'espace, essentiellement temporelle. Car c'est finalement plus de temps que d'espace que nous parlent ses poèmes. Tout concourt à y mettre en avant un moment bref et magique comme l'aube ou le crépuscule : se déplacer dans le temps, c'est en effet la possibilité de renouveler indéfiniment le rendez-vous avec le lever ou le coucher de l'astre diurne suggéré dans le titre. « La voie héliaque » se dessine au fil des lieux, du temps, et au fil d'une écriture souvent hermétique, comme en témoigne l'extrait suivant :

> Sur la frange d'une incandescence en vallée native à l'extrême ponant de ses rayons couchés doucement comme pour un long sommeil, et par intermittence des nuées calmes et transparentes descendaient sur le privilège d'une rencontre entre le jour et la nuit[8].

[5] Tristan Solier, « Dérives », *Trou*, IX, 1995, p. 99-137..
[6] Rémy Zaugg, « Tableaux d'une exposition », *Trou*, IX, 1995, p. 7-30.
[7] Christiane Dubois, « Pages égyptiennes », *Trou*, XII, 2002, p. 57-81.
[8] Matthieu Messagier, « La voie héliaque », *Trou*, VI, 1989, p. 65-97, citation p. 95.

Mais le moment de rencontre du jour et de la nuit, recherché tant pour sa fugacité que pour son intemporalité, ne s'attrape jamais, puisqu'à peine entrevu, il a déjà disparu. Messagier le dit lui-même :

> Mon temps est trop intemporel pour être cerné par les phrases qu'il prétend créer, trop coïncidant pour se réduire au dit qu'il secrète ici ou là, joli ou vilain, péremptoire ou incertain[9].

Le temps des voyages avec son père est révolu[10] ; la découverte de l'espace se refusant désormais à lui, il ne reste au « dernier des immobiles »[11] que la plume et l'exploration du temps pour répondre à son besoin d'évasion.

2 Polyphonies

2.1 Conjonction des modes d'expression

Aux exemples de superpositions s'ajoutent des phénomènes encourageant d'autres formes de dialogues. Elles sont de plusieurs ordres : changement de médium (l'artiste saisit au vol la proposition de *Trou* et opte pour un mode d'expression qui n'est originellement pas le sien), alternance ou interpellation simultanée de différents modes expressifs au cours d'une même contribution.

Libres dans leurs démarche, les artistes invités répondent à cet appel à l'exploration de la multiplicité des voix de différentes manières. Henri Presset[12] présentent des carnets écrits sur le mode du journal intime en jouant de l'alternance dessin / texte ; Jean-Bernard Vuillème[13] opte aussi pour un mode mixte, accompagnant ses poèmes de dessins simples, alors que Pierre Mariétan[14] offre une mise en récit de formes sonores à partir d'une œuvre écrite (*Derborence*). Accompagnant la réflexion, un CD intitulé *Lieu-dit Derborence* fait entendre le texte de Ramuz lu à deux voix ainsi que le jeu d'un groupe instrumental créant spontanément une musique à partir d'un protocole soigneusement étudié à l'avance par les musiciens, où « le groupe d'instrumentistes opère le transfert des mots / phrases en sons-musique »[15].

---

[9] Matthieu Messagier, « La voie héliaque », p. 68.
[10] Il est le fils de l'artiste Jean Messagier.
[11] Titre d'un film qui lui est consacré : *Le Dernier des immobiles*, sous la direction de Nicola Sornaga, 2003. Avec Matthieu Messagier, Nicola Sornaga, Dinara Droukarova, Michel Bulteau, Jacques Ferry.
[12] Henri Henri, « Carnets », X, 1997, p. 85-105.
[13] Jean-Bernard Vuillème, « Balivernes », IX, 1995, p. 65-94.
[14] Pierre Mariétan, « A propos de : *Lieu-dit : Derborence* », *Trou*, X, 1997, p. 107-129.
[15] Pierre Mariétan, « A propos de : *Lieu-dit : Derborence* », p. 126.

Gottfried Tritten[16] quant à lui additionne les effets polysémiques. Non seulement il convoque simultanément peinture et écriture, mais il dédouble la part de cette dernière, en offrant ses textes sur le mode bilingue. Les phrases de sagesse chinoise (Lao Tseu, Bashô, proverbes japonais, mais aussi Marguerite Yourcenar), qui font écho au style orientalisant des peintures, sont en effet données en français et en allemand, mais dans un sens différent : si l'une se lit normalement, l'autre nécessite de retourner la revue dans l'autre sens pour être déchiffrée – le caractère malaisé de la lecture étant renforcé par le tracé manuscrit de la phrase. L'effet de miroir est donc multiple : peinture / écriture, allemand / français, Orient / Occident, envers / endroit.

2.2 A deux voix

Si certains artistes se plaisent à combiner les modes d'expression ou usent d'un procédé de surimpression, certains unissent leur voix à d'autres dans une entreprise commune, sous la forme d'une collaboration. *Trou* aime et encourage le travail à deux voix : la majorité des communications se font sur ce mode-là. Tous les numéros de *Trou* déclinent une approche polyphonique, en jouant de l'œuvre composite : dessins de Jean Zuber et texte de Claude Delarue sous le titre « Ex voto's »[17], « aventure commune »[18] vécue par Bram van Velde et Charles Juliet (surimpressions d'œuvres de van Velde sur des poèmes de Juliet), dessins de Jorge Camacho accompagnés de fusées de François-René Simon[19] – et la liste n'est pas exhaustive. Un bref coup d'œil au sommaire du numéro VIII permet de se convaincre du caractère fondateur de l'approche[20] : un texte de Bernard Comment accompagne des peintures de Groune de Chouque, le travail d'André Vladimir Heiz propose « un feuilleton trétalogique à l'arpentage de quelques dessins de Jean-Michel Jaquet »[21]. Sous le titre « Tcha tcha tcha »[22], Frédéric Pajak et Francine Simonin présentent une histoire d'amour à deux voix qui réalise le programme de leur titre, en faisant danser dessins et textes dans un même rythme. De leur côté, Carmen Perrin et François-Yves

[16] Gottfried Tritten, « sans titre », XI, 2000, p. 35-59.
[17] Jean Zuber, Claude Delarue, « Ex voto's », *Trou*, X, 1997, p. 61-83.
[18] Non signé, sans titre, *Trou*, II, 1981, p. 3.
[19] Jorge Camacho et François-René Simon, « Ornithology. Dessins et photographies de Jorge Camacho, Fusées de François-René Simon », *Trou*, X, 1997, p. 31-56.
[20] Même les deux publications qui échappent au principe dialogique – celles de Pierre Courtin (qui propose une démarche mixte dessins-textes) et de Gianfredo Camesi (qui joue l'alternance photo, poème manuscrit et suite de tableaux) – dévoilent, malgré leurs démarches individuelles, une volonté de multiplier les voies, en privilégiant une approche artistique bigarrée des modes expressifs !
[21] André Vladimir Heiz, « Etre, une fois. Un feuilleton trétalogique à l'arpentage de quelques dessins de Jean-Michel Jaquet », *Trou*, VIII, 1992, p. 111-143.
[22] Frédéric Pajak et Francine Simonin, « Tcha tcha tcha », *Trou*, VI, pp. 27-62.

Morin optent pour une œuvre à deux voix, qui rappelle les contes pour enfants[23] : les photographies de rocs (Perrin) illustrent le récit (Morin), conçu comme une adaptation libre de la tradition orale à propos des blocs erratiques. La taille des caractères rajoute à cette impression de conte pour enfant, déjà fortement induite de l'histoire elle-même[24]. Le texte oblige le lecteur à parcourir chaque ligne sur les deux pages – le texte commencé sur la page de gauche s'achevant à chaque ligne sur celle de droite. La lecture, comme la contemplation des images, réveille dans l'esprit du lecteur l'impatience ressentie par Peter et Paul, qui précisément les conduit à leur perte : nourrie par la taille des caractères et la mise en page des photos qui accélèrent la lecture – chacune couvre les deux pages se faisant face –, la curiosité entraîne le lecteur dans la chute des deux jeunes héros.

Dans l'œuvre présentée conjointement par Heiz et Jaquet, le texte[25] dialogue avec les images, peintes sur des pages de journal masquées sous de grands coups de pinceau – et où alternent les langues : arabe, anglais, russe, français et allemand. Les mêmes couleurs reviennent sans cesse (blanc, noir, rouge, gris) et esquissent des formes tribales. Plantes, animaux et formes géométriques sont ébauchés à coups de pinceaux épais. Selon les artistes, face à un infini qui a toujours raison, seul l'art, par sa qualité atemporelle, demeure. Depuis le premier trait peint sur une caverne, l'humanité tente par tous les moyens de dire le monde. Devant ce que Heiz appelle l'« imposture de l'éternité »[26], seul l'art peut espérer quelque sursis. A cet égard, quelle forme peut espérer toucher au plus près cette naissance de l'humanité que cet art graphique tribal ? En renouant avec ce qu'il a de plus originel, l'art de Jaquet est peut-être une réponse.

Dans « Interférences » (dessins de Fred-André Holzer sur *Lento*, partition musicale de Francisco Semprun), deux modes d'expression se heurtent. Le titre suggère avec éloquence le brouillage opéré par le télescopage des deux expressions artistiques. Si le procédé est encore discret sur la page de titre – où l'on voit un corps de femme nue plonger dans la portée[27] –, la partition devient quelques pages plus loin complètement illisible sous la densité du dessin.

---

[23] Carmen Perrin, François-Yves Morin, « Peter & Paul », *Trou*, VIII, 1992, p. 31-49.

[24] Deux frères rencontrent un esprit. Emportés par la curiosité et l'impétuosité de leur jeunesse, ils cherchent à tuer l'esprit qui refuse de répondre à toutes leurs questions. Mais celui-ci disparaît. Les deux frères tentent alors de rentrer chez eux, mais se perdent. Les villageois, partis à leur recherche, ne les retrouvèrent jamais, mais découvrirent deux blocs aux formes humaines, appelés depuis ce jour Pierre et Paul, du nom des jeunes gens.

[25] André Vladimir Heiz, « Etre, une fois ».

[26] André Vladimir Heiz, « Etre, une fois », p. 142.

[27] Fred-André Holzer, « Interférences », dessins sur *Lento*, musique de Francisco Semprun, *Trou*, II 1981, p. 41-59, dessin p. 41.

3 Trou *: du vide à l'espace intérieur signifiant*

Dans le numéro II, André Ramseyer élabore une réflexion sur le « trou sculptural »[28] ne pouvant qu'inviter le lecteur à faire un parallèle entre la réflexion du sculpteur et le titre de la revue, cherchant à « model[er] le vide », à devenir cet « espace intérieur signifiant »[29]. Avec le trou sculptural, la revue partage l'humilité originelle (quoi de moins signifiant, au départ, qu'un trou ?), à laquelle s'ajoute souvent la tare d'une imperfection – qu'il soit fosse, petit village perdu, prison, accroc dans un vêtement ou orifice, le trou marque toujours l'absence, l'espace vide. Pourtant, comme le dit Ramseyer, ce trou peut, grâce au travail de l'artiste, « prévaloir sur les pleins qui le cernent et l'exaltent » : il devient alors signifiant, et révélateur de l'espace qui l'entoure.

Dans la revue, le mélange des modes d'expression opère de la même façon que le trou et le plein de la sculpture de Ramseyer : ensemble, ils sont plus que l'addition de l'un et de l'autre. L'hybridité du mode d'expression apporte une vision faite non seulement des richesses de chacun, mais des interactions nées de la confrontation des deux. De la réciprocité naît une dimension nouvelle, qui rend cet « espace intérieur signifiant » encore un peu plus signifiant. Car le trou du titre n'opère pas à la façon d'un creux dans lequel tombe un sens tout fait ; au contraire, par reflet et ricochet, il additionne les perspectives. En poussant à de nouvelles expérimentations sur le principe d'une impulsion créatrice plurielle, *Trou* promeut une démarche parente à celle des revues qui encourageaient les réalisations polyphoniques. En incitant à l'association des modes d'expression artistique, elle nourrit une ambition esthétique établie sur le principe d'une altérité initiale féconde, qui non seulement participe de sa raison d'être mais dessine son profil et dicte son choix éditorial. Son concours au processus de légitimation des phénomènes hétérogènes s'incarne dans sa volonté de multiplier les voies d'accès par la superposition des voix – souvent figurée par la forme de collaborations auctoriales – et par son habitude systématique de marier les modes d'expression. Comme *[vwa]*, *Trou* incite à la prise de conscience de l'impossible épuisement du sens – en déclinant toutefois sa fascination pour l'altérité par des procédés d'ordre spatial plutôt que vocal, en célébrant à sa manière le cumul des perspectives et des voies d'accès au sens.

[28] André Ramseyer, « Le "trou sculptural" ou "modeler le vide" », *Trou*, II, 1981, p. 135-156.
[29] André Ramseyer, « Le "trou sculptural" ou "modeler le vide" », p. 138.

Chapitre V : Le Passe-Muraille

1 Profil

Fondé en 1982 à Lausanne par Jean-Luc Badoux (directeur du Service de Presse Suisse), Christophe Calame (professeur), Jean-Louis Kuffer (journaliste et écrivain, rédacteur en chef), Jacques-Michel Pittier (journaliste et écrivain) et René Zahnd (journaliste et écrivain), *Le Passe-Muraille* jette sur la littérature contemporaine un regard passionné[1]. Six fois par année, il renouvelle sa vocation de passer les murailles, qu'elles soient nationales, culturelles ou linguistiques.

Témoin de la littérature suisse (romande, alémanique et tessinoise), *Le Passe-Muraille* s'intéresse à la littérature de nombreux pays, répartis sur les cinq continents. Sous la forme d'un journal – d'où son sous-titre de « Journal littéraire » jusqu'en 2001 –, le bimestriel ne divise aucunement les littératures d'ici et d'ailleurs, et saute de l'une à l'autre sans s'ordonner en différentes rubriques. Avec pour seule vocation de « brasser les regards et les idées »[2], *Le Passe-Muraille* se conçoit en termes de carrefour, privilégiant les auteurs reconnus par leurs pairs, qu'ils soient romands, russes ou bosniaques.

Après avoir fêté son cinquantième numéro, *Le Passe-Muraille* fait peau neuve, entre nouveau sous-titre[3] et nouvelle mise en page. Soutenu dans sa volonté d'exigence par son comité (composé de Jean-Louis Kuffer, Anne Turrettini, Francesco Biamonte et René Zahnd) et grâce à la fidélité de ses abonnés et à l'appui de la Loterie romande, il poursuit son aventure.

---

[1] D'autres plumes apportent au gré des livraisons leur contribution de choix : Alain Bagnoud, Etienne Barilier, Francesco Biamonte, Olivier Blanc, Alfred Berchtold, Nicolas Bouvier, Hermann Burger, Laurence Chauvy, François Conod, Claude Frochaux, Pascal Helle, Jean-Dominique Humbert, Claire Julier, Pierre-Yves Lador, Christine Le Quellec, Janine Massard, Antonin Moeri, Gabriel Mützenberg, Rose-Marie Pagnard, Adrien Pasquali, Jean-Paul Pellaton, Marlyse Pietri, Sylviane Roche, Jean Romain, Jil Silberstein, José-Flore Tappy, Philippe Thirard Anne Turrettini, Wilfred Schiltknecht, Jean-Pierre Vallotton, Christian Viredaz, Jean-Bernard Vuillème, Yvette Z'Graggen, Patricia Zurcher (la liste n'est pas exhaustive).

[2] « Notre journal s'inscrit dans ces territoires : ouvrir un espace où souffle le vent du large ; brasser les regards et les idées : grappiller avec profit tous les recoins imaginables de la littérature ; devenir interrogateurs, guetteurs, veilleurs et bien sûr passeurs de frontières, qu'elles soient nationales, linguistiques, mentales ou même fictives, pour tous ceux que la lecture ne cesse d'émerveiller et de nourrir ». René Zahnd, « L'empire des mots » (éditorial), *Le Passe-Muraille*, 2, juin 1992, p. 1.

[3] « Revue des livres, des idées et des expressions ». *Le Passe-Muraille*, 51, décembre 2001.

2 Littérature mondiale et littérature métisse

Tout au long de son histoire, *Le Passe-Muraille* insiste sur la diversité des origines des écrivains auxquels il s'intéresse. Le premier sommaire donne le ton[4], confirmé par l'éditorial du deuxième numéro :

> Quoi de commun entre un barde venu d'Ecosse et un promeneur de Niederbipp, entre un homme des brumes norvégiennes et l'aveugle sublime de Buenos Aires ? D'abord qu'ils figurent, parmi quantité d'autres, dans ce deuxième numéro. Ensuite, qu'ils se sont tous mesurés au même défi : celui d'écrire et, par là-même, de proposer une lecture du monde et du mystère de l'existence[5].

Se plaisant à souligner que rien ne semblait devoir réunir les auteurs répertoriés, René Zahnd dévoile le plaisir de télescoper les provenances, illustrant un choix éditorial significatif en tant que tel : au-delà du talent respectif de chacun, leur mise en contact devient signifiante. Déterminé par la volonté de fonctionner aux coups de cœur (préférant la qualité et la subjectivité), le comité imprime à la revue son désir d'ouverture et trahit une philosophie selon laquelle plus nombreux sont les coups d'œil jetés sur les différentes littératures, plus riche sera la revue. Ce que cherche avant tout à faire *Le Passe-Muraille*, c'est « élargir l'horizon des lecteurs francophones »[6].

Dans cette perspective, il s'agit pour la revue de relayer toutes les initiatives visant à rapprocher les différentes littératures en considérant les diverses interactions entre elles, tout en faisant écho aux entreprises dans lesquelles elle se reconnaît. Certain de l'influence des littératures entre elles, Jacques-Michel Pittier s'en prend au tome 4 de l'*Histoire de la littérature en Suisse romande*. A ses yeux, un défaut l'entache[7] : les rédacteurs « ne semblent pas avoir réellement pris en compte les apports extérieurs à notre culture, comme si celle-ci demeurait par essence autiste, étanche à tout ce qui n'est pas romand ou francophone »[8]. Aussi, s'il est légitime de mettre en relief des filiations, tant stylistiques

---

[4] Outre Anna Felder (littérature suisse italienne), on trouve Naguib Mahfouz (Egypte, Prix Nobel de littérature en 1998), Dobritsa Tchossitch et Borislav Pekitch (auteurs serbes), Henry James, William Golding (Prix Nobel en 1983), Oleg Ermakov (et ses *Récits afghans*). Le n° 2 continue sur la voie, se penchant sur Milos Tsernianski (Russie), Tarjei Vesaas (Norvège), Jorge Luis Borges, Hermann Hesse, Pessoa, Somerset Maugham, le Brésilien Moacyr Scliar.

[5] René Zahnd, « L'empire des mots », p. 1.

[6] Jacques-Michel Pittier, « Littératures d'émergence », *Le Passe-Muraille*, 14, juillet 1994, p. 21.

[7] Il n'est pas ici question d'établir si ces reproches sont ou non fondés, mais plutôt de mettre en évidence les reproches qui sont faits afin de mieux comprendre la perspective qui oriente Pittier et, à travers lui, la revue. Pour un point de vue différent, voir l'article (cité dans le chapitre sur la revue *Ecriture*, p. 80) de Gérald Froidevaux, « Une histoire littéraire… enfin ! », *Ecriture 49*, 1997, p. 275-279.

[8] Jacques-Michel Pittier, « La littérature romande vue par les profs », *Le Passe-Muraille*, 45, février 2000, p. 12. Plus qu'une prise de position ponctuelle, le titre révèle une attitude emblématique de la publication, souvent hostile à l'esprit et aux normes universitaires, ainsi qu'à l'Académie comme institution, éprouvée comme une forme d'establishment littéraire.

que thématiques (dont il souligne le bienfait), il convient de replacer les auteurs dans une perspective plus large : puisque des influences existent, il s'agit d'en tenir compte, en considérant la littérature romande sous l'angle des influences des littératures étrangères.

Portée par ce désir de nourrir le dialogue entre les différentes littératures, *Le Passe-Muraille* ne pouvait que se réjouir de l'initiative de Zoé visant à publier ce qui relève des « littératures d'émergence » et de son ambition de mettre en lumière des œuvres de double appartenance culturelle. En y présentant des auteurs comme la Sud-Africaine Bessie Head, la Somalienne Nuruddin Farah, ou le Nigérian Wole Soyinka[9], Pittier témoigne de sa fascination pour des textes d'auteurs contemporains s'exprimant dans une langue européenne mais dont les racines foulent le sol d'autres continents. Pour la première fois dans les revues étudiées apparaît le terme de « métissage » ; dans un contexte de littératures qui mêleraient les langues, on envisage désormais « la force expressive que recèle une telle dualité »[10]. Si Pittier n'explique pas à quoi tient cette nouvelle « force expressive », *Le Passe-Muraille* fait avancer sa cause, en reconnaissant une dimension expressive particulière.

3 Remise en cause de l'impérialisme français

Malgré l'éloignement qui nous sépare du temps où la France imposait sa langue et sa culture à travers le monde, les espaces francophones ne cessent de ressasser les schémas qui les opposent à la France, cultivant la logique impérialiste de cette dernière. Dénonçant cet état de fait, Claude Frochaux explique, dans les colonnes du *Passe-Muraille*, le problème francophone comme conséquence de la centralisation du régime français[11]. Jean-Louis Kuffer le suit sur ce terrain et critique lui aussi le point de vue anachronique de la littérature française contemporaine sur elle-même. Kuffer cite Céline : « La France n'est pas plus importante dans le monde, aujourd'hui, que le département des Deux-Sèvres, mais elle continue de parler comme au temps de Louis XIV »[12]. Comme Frochaux, le rédacteur en chef du *Passe-Muraille* propose son explication de la prédominance parisienne : Paris demeure le centre de référence du fait de la docilité des médias qui ne cessent de

[9] Jacques-Michel Pittier, « Littératures d'émergence », p. 21.
[10] Jacques-Michel Pittier, « Littératures d'émergence », p. 21.
[11] D'après Frochaux, l'origine du problème de la francophonie est franco-français, puisqu'elle réside dans la centralisation parisienne, ce qui ne l'empêche pas de rejaillir sur tous les pays francophones : « Il n'y a pas d'un côté la France et de l'autre les pays francophones non français. Il y a d'un côté Paris et de l'autre la province française et tous les pays francophones ». Claude Frochaux, « Nous les francophones », *Le Passe-Muraille*, 9, octobre 1993, p. 22.
[12] Céline, cité par Jean-Louis Kuffer, « Le centre retrouvé », *Le Passe-Muraille*, 29, février 1997, p. 3.

promouvoir sa suprématie en ignorant tout auteur et toute œuvre d'origine « provinciale » – du sempiternel schéma Paris / province.

Cinq ans plus tard, Kuffer réitère l'attaque[13]. Il poursuit sa réflexion, heureux d'avoir trouvé dans l'Hexagone une tendance opposée à celle qu'il combat. Son éditorial éloquemment intitulé « A bas la France, vive la France ! » oppose aux défenseurs de l'impérialisme culturel français les tenants d'une France ouverte – ceux-là mêmes qui, au festival « Etonnants voyageurs » de Saint-Malo, chantent « des hymnes à la gloire d'une "déferlante noire" supposée marquer le renouveau des littératures africaines »[14]. D'après lui, l'édition 2002 du festival témoigne de l'affrontement des deux tendances : celle du passé, incarnée par « ce parisianisme arrogant et bavard qui ne sait plus écouter » et qui vit d'autosatisfaction narcissique, et celle « de la France que nous aimons », généreuse et ouverte sur l'avenir et sur le monde. Dans cette perception clivée, Kuffer prend parti pour les seconds, parmi lesquels il fait figurer Marcel Schwob, « l'étonnant voyageur de Samoa », Victor Hugo célébrant le génie de Shakespeare, « François Cheng enfin, ce Chinois parlant lui aussi un "si joli français" et que l'Académie française s'honore d'avoir reçu parmi ses Immortels… »[15], ainsi que tous les chantres non francophones du métissage, d'Henri Lopes à André Brink[16]. Pour Kuffer,

> La France a beau se « pencher » de loin en loin, sur les ténèbres extérieures de la francophonie, c'est toujours avec un relent de condescendance qu'elle s'y applique, étant entendu qu'elle reste, et Paris au milieu d'elle, le centre de référence et l'instance de consécration de tout ce qui se pense et s'écrit dans notre langue[17].

L'emploi de guillemets pour le verbe « se pencher » s'avère doublement fonctionnel : non seulement ils attirent l'attention du lecteur sur le complexe de supériorité de la France (pour « se pencher », il faut forcément être plus grand), mais ils portent également la marque de la remise en question d'une « mentalité coloniale [qui] persiste à de multiples égards »[18] : ils assurent la visibilité d'une mise à distance d'une attitude condescendante,

[13] Ce n'est pas la seule fois, puisque dans le n° 46 il rappelait dans son éditorial que Pestelli (figure récurrente du *Passe-Muraille*) aussi « fustigeait les tigres en papier de l'impérialisme dans le langage des contestataires de son époque ». Jean-Louis Kuffer, « L'utopie de l'écriture », *Le Passe-Muraille*, 46, mai 2000, p. 1.
[14] Jean-Louis Kuffer, « A bas la France, vive la France ! », *Le Passe-Muraille*, 53, juillet 2002, p. 1.
[15] Jean-Louis Kuffer, « A bas la France, vive la France ! », p. 1.
[16] Henri Lopes, écrivain et diplomate congolais, fait dire à son narrateur dans *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997 (ce sont les derniers mots du roman) : « Qu'importe, pourvu que mon histoire, et surtout mon écriture, soient métisses ». André Brink est l'un des représentants les plus ardents des Sestigers, nouvelle génération d'écrivains afrikaners en rébellion à la fois politique et littéraire, désireux de tourner définitivement le dos aux thèmes et aux structures éculées de la littérature afrikaans. (Il est notamment l'auteur du roman *Une saison blanche et sèche*, adapté au cinéma.)
[17] Jean-Louis Kuffer, « A bas la France, vive la France ! », p. 1.
[18] Jean-Louis Kuffer, « A bas la France, vive la France ! », p. 1.

corollaire d'une position dominante, désormais en décalage avec la réalité, et contre laquelle s'insurge Kuffer : la France n'occupant plus la position qui était la sienne, n'a plus de raison de continuer de se percevoir comme le « centre de référence ». Le terme de « relent », fortement connoté (ainsi que celui de « ténèbres »[19], pour définir les régions francophones), trahit la virulence de l'attaque : non seulement cette attitude condescendante n'a plus lieu d'être, mais elle sent mauvais, tant elle incarne une vision du monde dépréciative, qui rappelle les anciennes réalités coloniales.

La virulence de l'attaque est à la mesure de l'attitude conservatrice de la France, du fait de la persistance de la mentalité coloniale, puisque Paris ne s'intéresse qu'aux textes publiés à Paris. A l'attaque des instances parisiennes Kuffer ajoute celles de la « périphérie » qui ne cesse de nourrir une attitude complexée vis-à-vis de ce « centre » fantôme, suivant docilement les diktats parisiens. Pourtant, c'est de la province que vient le renouveau :

> Provinces aimées ! Faulkner grandit-il d'être reconnu à Paris ? L'Albanie de Kadaré attendra-t-elle la Foire de Francfort pour exister ? A ce taux-là, comment ne pas rêver de disparaître avec Onetti ?
>
> Or précisément, voici le centre du monde retrouvé. Où que nous lisions, en notre chère province de Paris ou de nulle part, cette voix unique de l'exilé de nulle part nous unit dans la nuit : *Laissons parler le vent*…[20]

Puisque tous les hommes sont des exilés, c'est désormais cette réalité de l'exil qui les relie. En recourant au singulier, Kuffer généralise : il existe une voix unique dans laquelle chacun se retrouve, et qui donne la parole au type même de l'Exilé. Pour lui, les figures qui en découlent ne sont qu'une des différentes instances de la condition humaine que la littérature se doit d'englober – auxquelles s'ajoutent celles du déracinement et de l'identité biculturelle, mais aussi de la globalisation, de la communication, de l'accentuation des inégalités entre les différentes parties du globe, de la division des richesses. En le revendiquant dans « L'utopie de l'écriture », Kuffer participe activement à la légitimation de textes semblables à ceux de notre corpus.

4 La découverte d'un nouvel espace-monde

A de nombreuses reprises, *Le Passe-Muraille* déplore la déliquescence littéraire générale : de Felix Philipp Ingold à Jean-Louis Kuffer, de Claude Frochaux à René Zahnd,

[19] Dans un précédent éditorial, cité ci-dessus p. 12, Kuffer utilisait déjà ce terme dans un contexte similaire : « Maintes fois, en outre, à l'écoute du Panorama de France-Culture, sommes-nous tentés, nous autres qui hantons les ténèbres extérieures de la francophonie, d'abonder dans le sens de Céline : "La France n'est pas plus importante dans le monde […]." » Jean-Louis Kuffer, « Le centre retrouvé », p. 3.
[20] Jean-Louis Kuffer, « Le centre retrouvé », p. 3.

tous s'accordent à reconnaître la tristesse du panorama littéraire. Isolement des auteurs, vide critique, manque de débat, le constat est sombre : « Dans ce pays comme partout ailleurs, il n'y a plus de vie littéraire, il n'y a que de l'activité littéraire »[21]. Le battage médiatique se concentre sur « les seules "stars", les bateleurs se substituant aux passeurs, Ardisson relayant Pivot, et Beigbeder surenchérissant en attendant que Loana s'en mêle »[22]. Face à la « montée des insignifiants » – titre de son éditorial du numéro 54 –, à « l'extension prodigieuse du bavardage »[23], au « fast-food culturel »[24] généralisé, il s'agit de travailler à la promotion de la littérature de qualité. L'opposition bateleurs / passeurs développée par Kuffer sert la démonstration : aux bateleurs de la course médiatique qui racontent leur quotidien en espérant quelque succès, *Le Passe-Muraille* oppose les passeurs et « les titres dont on puisse dire qu'ils illustrent l'honneur de la littérature »[25].

Mais comment faire ? Dans « Baroud d'honneur sur fond alpin »[26], Kenneth White esquisse une piste, soulignant la nécessité de se jeter dans l'ailleurs pour retrouver des foyers d'intelligence propres à raviver une culture moribonde. L'archipel dessiné par ces « foyers d'intelligence » propose le dessein d'une « géopoétique » dégagée des idéologies, mythes, religions décrite dans la préface du *Plateau de l'albatros*, et portée par « une poétique située, ou plutôt se déplaçant, en dehors des systèmes établis de représentation »[27]. Parce que White considère que le malaise dans les sociétés occidentales provient du christianisme et du nationalisme, il s'avère nécessaire de se détacher de toute idéologie ; le langage doit rendre l'élan vital qui innerve la planète, afin d'être capable d'exprimer à la fois les énergies, les rythmes et les formes du monde.

Alors que Kuffer opposait les livres de la France impérialiste à ceux « de la France que nous aimons »[28], White distingue dans le numéro 2 du *Passe-Muraille* deux types de livres : ceux qui encombrent le marché par leur capacité d'ouvrir des perspectives nouvelles, et ceux qui parviennent à créer « une nouvelle présence, un nouvel espace-monde »[29]. Insistant tous les deux sur la nécessité d'une littérature de *passeurs*, Kuffer et White actualisent l'idée d'une littérature d'échanges et de contacts au-delà des frontières.

---

[21] Felix Philipp Ingold, « Y a-t-il quelque chose de pourri au royaume de la critique littéraire », *Le Passe-Muraille*, 13, mai 1994, p. 10-11.
[22] Jean-Louis Kuffer, « La montée des insignifiants », *Le Passe-Muraille*, 54, octobre 2002, p. 1.
[23] Jean-Louis Kuffer, « La montée des insignifiants », p. 1.
[24] Kenneth White, « Baroud d'honneur sur fond alpin », *Le Passe-Muraille*, 2, juin 1992, p. 2.
[25] Jean-Louis Kuffer, « L'honneur de la littérature », *Le Passe-Muraille*, 49, octobre 2000, p. 1.
[26] Kenneth White, « Baroud d'honneur sur fond alpin », p. 2.
[27] Kenneth White, *Le Plateau de l'albatros*, préface citée par René Zahnd, « Un désir de vie et de monde », *Le Passe-Muraille*, 15, octobre 1994, p. 9.
[28] Cf. « Remise en cause de l'impérialisme français », p.°131.
[29] Kenneth White, « Baroud d'honneur sur fond alpin », p. 2.

Leurs arguments appuient la ligne éditoriale générale visant à la mise en place systématique de passerelles entre les littératures (et les réalités) d'ici et d'ailleurs, comme moyen de pallier le nivellement culturel. Fidèle à son titre, le journal littéraire cherche à passer les murailles, physiques ou culturelles, à l'instar d'Alberto Nessi, qui s'en explique dans le numéro 11-12 :

> Dans ma famille, nous avons de tout temps été des passeurs de frontières. A en croire ma tante maternelle, nous sommes devenus Suisses pour un plat de risotto, au siècle dernier. […] J'ignore si l'épisode est authentique : mais je le trouve beau pour dédramatiser cette question de frontières et de nationalités[30].

On le comprend, la perception des frontières a changé : d'infranchissables qu'elles étaient, elles sont non seulement devenues perméables, mais les franchir devient une nécessité. La force avec laquelle *Le Passe-Muraille* défend le festival « Etonnants voyageurs » ravive un centre d'intérêt fondateur : alors que dans le premier numéro s'intéressait à trois femmes écrivains voyageurs[31], *Le Passe-Muraille* publie fréquemment Kenneth White, Nicolas Bouvier ou Lorenzo Pestelli. En s'affirmant contre la suprématie d'une France sûre de son bon droit et forte de son passé colonialiste, le bimestriel œuvre d'une autre manière pour une littérature du large, de l'ailleurs, qui encourage les littératures d'émergence, qui se plaît à entrechoquer les cultures des quatre coins du monde. Dans une forme de zapping éditorial, il invite à conclure en faveur d'une perspective privilégiant la vision d'un monde bigarré. La récolte s'avère fructueuse, les analyses plus poussées consacrées à tel auteur ou telle littérature offrant à chaque fois une perspective plus ciblée, et réalisant pleinement le but de la revue : faire connaître une littérature mondiale de qualité, libérée de l'emprise des chapelles de tout ordre.

[30] Alberto Nessi, « Passeurs de frontières », *Le Passe-Muraille*, 11-12, mars 1994, p. 3.
[31] Dans « Helvètes non-alignées : sur la trace de trois pluminomades », Christophe Calame évoque les figures d'Isabelle Eberhardt, Annemarie Schwarzenbach et Ella Maillart. Christophe Calame, « Helvètes non-alignées : sur la trace de trois pluminomades », *Le Passe-Muraille*, 1, avril 1992, p. 18-19.

Chapitre VI : Feuxcroisés

1 Profil

Organe du Service de Presse Suisse (SPS)[1] – comme le site Internet www.culturactif.ch[2] –, *Feuxcroisés* est mis en place en 1999 afin de pallier la dépression du marché publicitaire due aux fusions et autres rationalisations dans la presse. Créé dans le but de favoriser l'échange, il poursuit une vocation énoncée dans le premier numéro :

> A partir de la littérature et de la question des langues, valoriser et favoriser les échanges entre les différentes régions de la Suisse, encourager la curiosité et la compréhension réciproque. Dans cette perspective, la littérature offre des ressources infinies : le Tessin nous est peut-être plus intelligible dans un roman de Giovanni Orelli, l'Argovie nous est peut-être mieux sensible dans un récit de Klaus Merz qu'au travers de longs reportages et d'explications consciencieuses. C'est du moins sur cette conviction que se fonde notre projet[3].

Modeste dans ses ambitions, la publication se donne pour but de jeter des ponts entre les différentes cultures suisses, à raison d'une publication par année. Sa singularité, elle l'affirme sans complexe : « celle d'une revue éditée en Suisse romande, mais ouverte sur la Suisse entière »[4]. Comme le déclare Jean-Louis Kuffer dans les colonnes du *Passe-Muraille*, *Feuxcroisés* s'intéresse à son pays, à l'heure où « tenir à la Suisse fait vieux jeu »[5]. Avant de se mettre en liaison avec l'autre bout du monde, elle cherche à connaître son voisin par sa littérature et les émotions universelles qu'elle dégage. A en croire l'écho qui lui est donné, la revue constitue « un apport appréciable au "chantier" de la Suisse et de l'Europe des cultures »[6]. Ses objectifs font mouche, prouvant l'adéquation de la revue avec son temps. Si les moyens et la distance qui la sépare de son objet d'intérêt se démarquent de ceux d'autres revues, il demeure que l'altérité se trouve au centre de sa quête. Ainsi, à l'heure où la diversité interpelle, *Feuxcroisés* ne pouvait manquer de susciter l'intérêt : dans l'optique du *Passe-Muraille*, c'est parce qu'elle s'intéresse à la diversité qu'elle est pertinente, même si celle-ci se découvre à quelques kilomètres seulement et touche des compatriotes. Ainsi, malgré des intérêts différents (la Suisse pour *Feuxcroisés*, le monde pour *Le Passe-Muraille*), les deux publications se retrouvent sur l'objectif principal, qui

[1] Organisme romand mis en place dans le but politique de défendre la culture helvétique grâce à une collaboration entre les écrivains et la presse.
[2] Nous reviendrons sur Culturactif dans le bilan de l'étude des revues, p. 147 et suivantes.
[3] Comité de rédaction, « Editorial », *Feuxcroisés*, 1, 1999, p. 7-10, citation p. 8-9.
[4] Comité de rédaction, « Editorial », *Feuxcroisés*, 1, p. 7.
[5] Jean-Louis Kuffer, « *Feuxcroisés* éclaire la diversité », *Le Passe-Muraille*, 41, mai 1999, p. 14.
[6] « Largement saluée par les médias, cette revue constitue un apport appréciable au "chantier" de la Suisse et de l'Europe des cultures. » Jean-Louis Kuffer, « *Feuxcroisés* éclaire la diversité », p. 14.

vise la connaissance de l'autre, proche ou plus lointain, en se basant sur ce qui rassemble plus que sur ce qui éloigne.

Réunissant des professionnels du livre, des traducteurs et des universitaires[7], *Feuxcroisés* veut, nous l'avons dit, promouvoir l'échange littéraire en Suisse. Pour cette raison, la revue souhaite faire écho à toutes les tentatives visant le même but, à savoir « multiplier les approches, les éclairages, les passerelles »[8]. Par les ponts qu'elle jette, elle aspire à alléger quelque peu l'atmosphère sombre qui l'a vue naître, avec les moyens qui sont les siens. Comme l'affirme le premier éditorial, « la revue entend rassembler les énergies, mettre en lumière le rôle essentiel des traducteurs, des passeurs, de tous ceux qui agissent concrètement, inlassablement pour enrichir le dialogue »[9].

2 Invitation à l'échange littéraire

Feuxcroisés naît dans un contexte politique et culturel maussade, marqué par la récession, la migration des centres de décision en Suisse alémanique et un clivage creusé au niveau politique entre Romands et Alémaniques[10]. Sur le plan culturel, le tableau n'est guère meilleur du fait d'une méconnaissance mutuelle quasi totale, de la raréfaction des échanges et du recul des langues nationales par rapport à l'anglais entraînant un affaiblissement du plurilinguisme[11]. Espérant pouvoir agir contre l'indifférence grandissante, *Feuxcroisés* tente une « réponse différente », qu'elle définit elle-même comme « celle de l'échange, de l'ouverture, de l'incitation au dialogue »[12].

Cette réponse se dévoile déjà dans les sommaires de ses différents numéros, notamment par le choix des rubriques : à chaque fois des « Dossiers écrivains » présentent au lecteur des auteurs suisses de diverses régions linguistiques, alors que la rubrique « Traducteurs et passeurs » s'intéresse aux travailleurs de l'ombre du rapprochement entre les langues et les cultures. Avec constance, *Feuxcroisés* fait écho aux ouvrages parus dans les différentes aires linguistiques, par le biais de « Panoramas de l'année littéraire » précédente et autres « Revues de Suisse » et « Revue de presse des livres d'écrivains

[7] Son comité est composé de Marion Graf (traductrice), Jean-Luc Badoux (jusqu'au n° 5), Francesco Biamonte, Daniel Maggetti et Daniel Rothenbühler.
[8] Comité de rédaction, « Editorial », *Feuxcroisés*, 1, p. 9.
[9] Comité de rédaction, « Editorial », *Feuxcroisés*, 1, p. 9-10.
[10] Dont l'illustration la plus marquée fut sans conteste le refus par la Suisse alémanique en 1992 de l'entrée de la Suisse dans l'Europe, entrée acceptée à plus de 80% par la Suisse romande.
[11] Comme le confirment les propos de Paolo Barblan, secrétaire général du Forum Helveticum. Cf. Enquête de José Ribeaud, « Les littératures suisses en quête de sens », *Feuxcroisés*, 1, 1999, p. 11-37, p. 32.
[12] « Dans un tel climat, *Feuxcroisés* apporte une réponse différente, celle de l'échange, de l'ouverture, de l'incitation au dialogue. Notre position est simple : puisque nous vivons ensemble, cherchons à nous connaître et à nous comprendre. » Comité de rédaction, « Editorial », *Feuxcroisés*, 1, p. 8.

suisses traduits en français », témoignant de sa volonté sans cesse renouvelée de favoriser l'échange en s'intéressant autant aux produits finis (les différentes œuvres littéraires) qu'à leurs conditions de production (relatives aux conditions éditoriales, sondées plus particulièrement dans le quatrième numéro[13].

Si les sommaires ne cessent de réaffirmer l'éventail d'approches promu par la revue dans le but de valoriser toute expérience tentée dans le domaine de l'échange culturel et autour de la question des langues, les premiers numéros de *Feuxcroisés* reflètent la volonté institutionnelle qui la mit sur pied, par une incursion du domaine politique, présenté dans les dossiers « Les littératures suisses en quête de sens »[14], « Pleins feux sur la compréhension »[15] et « Différents… Et alors ? »[16]. L'ordre des publications lui-même donne un indice des plus intéressants : alors que le premier dossier ouvre le premier numéro, reflétant une volonté institutionnelle claire, le second dossier se voit rejeté en seconde partie de volume, alors que le dernier clôt le troisième numéro. Y sont notamment interrogés des personnalités politiques comme Ruth Dreifuss et François Loeb, le journaliste Flavio Zanetti, le directeur du Forum Helveticum Paolo Barblan, le directeur de Pro Helvetia Bernard Cathomas, le directeur du Centre culturel suisse de Milan Chasper Pult (dans le numéro 1) ou Achille Casanova, vice-chancelier de la Confédération, chef de la délégation suisse de la Commission pour les échanges culturels avec l'Italie et responsable de l'information et des services linguistiques (dans le numéro 2)[17] – en insistant sur les critères pluriculturels dont ils font preuve[18]. Les auteurs présentés par Ribeaud témoignent de mêmes qualités : Daniel de Roulet est décrit en vertu de sa prédisposition « à jouer le rôle d'un passeur entre les langues et les littératures de Suisse »[19] alors qu'Hugo Loetscher cristallise des qualités dont on voudrait nourrir la revue[20]. Après le troisième dossier, la revue, désormais légitimée dans son approche, peut

[13] Dans le « Dossier édition » présenté par Marion Graf Martin Zingg, Pierre Lepori, Chasper Pult et Jacques-Michel Pittier sondent en effet les différentes aires linguistiques, à savoir respectivement la Suisse alémanique, italienne, romanche et romande.
[14] José Ribeaud, « Les littératures suisses en quête de sens », *Feuxcroisés*, 1, 1999, p. 11-37.
[15] José Ribeaud, « Pleins feux sur la compréhension», *Feuxcroisés*, 2, 2000, p. 213-260.
[16] Christophe Büchi, « Différents… Et alors ? », *Feuxcroisés*, 3, 2001, p. 249-275.
[17] La liste n'est pas exhaustive.
[18] Alors que Chasper Pult est présenté comme « le prototype du Suisse plurilingue et cosmopolite », Peter André Bloch est décrit comme le chantre du rapprochement entre les cultures. José Ribeaud, « Les littératures suisses en quête de sens », p. 23-24.
[19] José Ribeaud, « Les littératures suisses en quête de sens », p. 29.
[20] « Ce matin-là, le fait qu'il venait de remettre le manuscrit de son nouveau roman à son éditeur en Allemagne (Diogenes Verlag) et qu'il s'apprêtait à partir pour l'Espagne d'abord, le Portugal ensuite, le rendait plus volubile, plus espiègle et plus exubérant encore que d'habitude. Ce qui ne l'a pas empêché de regretter d'emblée le manque de curiosité des Suisses les uns pour les autres et le fait que le bilinguisme soit

se laisser à aborder la question et défendre sa vision des choses de façon plus strictement littéraire, sans dévier de son objectif d'échange et de connaissance mutuelle.

Parce que la littérature offre des ressources infinies pour valoriser et favoriser les échanges entres les différentes aires linguistiques, *Feuxcroisés* se penche à chaque numéro sur des auteurs de différentes régions, et sur les passeurs qui rendent la lecture de ces textes possibles en d'autres langues. Forte de ce principe, la revue fait la place belle à Beat Christen, dans la troisième livraison, où les poèmes de « La récréation »[21] sont présentés par une brève introduction de l'auteur lui-même, qui pique la curiosité. En y parlant de sa façon d'appréhender la langue et la traduction, Christen donne véritablement corps à l'une et à l'autre. On comprend comment la traduction participe de la démarche créative, donnant une clé de lecture à son œuvre. Ce faisant, *Feuxcroisés* fait d'une pierre deux coups : non seulement la revue fait connaître un auteur du domaine alémanique, mais elle le montre en situation de jeu avec la langue. La langue étrangère ne devient plus synonyme de difficulté ou d'apprentissage rébarbatif, elle se donne comme profondément ludique :

> La traduction, c'est l'heure de la récréation. J'écoute la langue comme on écoute un morceau de musique. J'écoute la langue parler. J'entends ce qu'elle dit, ce qu'elle ne dit pas, n'arrive pas à dire, ce qu'elle dit mieux que l'autre langue. Libérées du sens, mes oreilles s'ouvrent aux sens et aux sons. Les mots : comme le poète au bord de la langue, le garçon cherche les cailloux qui sautillent sur l'eau, il observe jusqu'où un caillou va et combien de fois il rebondit, et il recherche d'autres cailloux. Il assemble ceux qui ont une veine ronde, ceux qui sont striés, ceux qui sont noirs, ceux qui sont tout plats et qui produisent, sous l'impulsion du geste juste, plein de ricochets dont les ondulations se croisent et recréent, au fond de l'eau, le filet lumineux des vagues qui avancent vers le lieu où il est[22].

La traduction n'est pas une tâche grave ni austère et devient profondément ludique. « Ce que je mens en allemand, je le pensais en français », est-il écrit en exergue. Mais ce qui est donné comme une chanson populaire alsacienne est un leurre : cette chanson populaire n'existe pas, elle n'est en fait qu'une invention, qui sert de caution à sa démarche, toute personnelle et ludique. Elle ne renvoie à aucune tradition, et assouplit la frontière entre le français et l'allemand. Dans l'œuvre de Christen, le lecteur est attiré non seulement par l'œuvre de langue étrangère par le biais de sa langue maternelle, mais aussi par la langue elle-même, répondant doublement à la vocation de la revue. La traduction dépasse de loin l'intention de transposer un texte d'une langue à l'autre et acquiert une

une illusion car il faut compter de plus en plus souvent avec l'anglais, langue utilitaire qui n'améliore pas la compréhension et le dialogue intérieur. » José Ribeaud, « Les littératures suisses en quête de sens », p. 34.

[21] Beat Christen, « La récréation », *Feuxcroisés*, 3, 2001, p. 25-33.

[22] Beat Christen, « La récréation », p. 25-6.

nouvelle dimension. Au-delà de son aspect didactique, la confrontation permet au lecteur de percevoir le léger décalage entre l'une et l'autre langue, et de s'en amuser.

Beat Christen n'est pas le seul auteur à cheval sur plusieurs langues à qui ce troisième numéro de *Feuxcroisés* rend honneur – ainsi que le dévoilait l'éditorial :

> Sans que nous l'ayons particulièrement cherché, cette troisième livraison est peuplée d'écrivains pour qui vivre et penser en une seule langue ne va pas de soi. Ainsi, *Feuxcroisés* rend hommage au Grison Flurin Spescha, ardent défenseur de la multiculturalité, disparu l'automne dernier à Zurich. Daniel Maggetti consacre un dossier à d'autres auteurs qui travaillent en deux langues. Fleur Jaeggy, elle, écrit toujours en italien ; mais son univers est habité et travaillé par l'allemand, langue de son enfance. L'expérience du multilinguisme est également fondamentale pour Felix Philipp Ingold, qui définit son travail poétique comme une démarche de traduction. La tessinoise Anna Felder écrit « naturellement » en italien, mais elle s'est établie en Suisse alémanique. Le poète kosovar Shaip Beqiri vit à Berne un exil d'une toute autre violence[23].

Bien qu'elle interpelle dans un premier temps, l'expression « sans que nous l'ayons particulièrement cherché » n'entre pas en contradiction avec les choix éditoriaux opérés. Au contraire, elle se montre particulièrement révélatrice : l'intérêt pour tout ce qui relève du pluriculturel ou pour toute forme de confrontation des langues est tellement naturel qu'il va *de soi*, illustrant une démarche spontanée, loin de toute démarche idéologique construite.

3 Ecrire en deux langues : légitimation en cours

Comme le raconte Daniel Maggetti en introduction de son article intitulé « Ecrire en deux langues »[24], c'est le regard étranger qui a attiré son attention sur la question de l'éventuel bénéfice pour les auteurs d'une Suisse entourée d'autres cultures. Sa situation favoriserait-elle l'émergence d'une littérature en plusieurs langues ? « Devenu très attentif aux exemples confirmant que le contexte suisse, avec les limites objectives qu'il pose à la monoculture, possède peut-être des potentialités dont les écrivains peuvent tirer parti »[25], Maggetti en esquisse le profit littéraire escompté – tout comme il confirme la vocation de *Feuxcroisés* d'en faire écho.

Pour Maggetti, le fait que les auteurs qui écrivent en deux langues éprouvent encore la nécessité de se présenter comme des cas à part (justifiant leur démarche par des motivations conjoncturelles) ainsi que leur besoin d'en référer à des maîtres de la

[23] Comité de rédaction, « Editorial », *Feuxcroisés*, 3, 2001, p. 7.
[24] Daniel Maggetti, « Ecrire en deux langues », *Feuxcroisés*, 3, 2001, p. 9-14.
[25] Daniel Maggetti, « Ecrire en deux langues », p. 9-10.

littérature mondiale met en évidence un manque de légitimation ressenti comme tel[26]. Maggetti l'explique de la façon suivante :

> Ecrire en deux langues reviendrait en quelque sorte à transgresser une règle implicite : celle qui plonge ses racines dans la fin de l'Ancien Régime, qui se nourrit des représentations romantiques du monde, et qui postule la correspondance – sans solution de continuité – entre peuple, langue et nation. Conception qui n'est pas sans orienter la vision de la littérature, dans la mesure où elle fait de la langue (maternelle) un facteur identitaire primordial, un garant de l'authenticité de la parole de l'écrivain, dont on suppose qu'il ne peut « sentir » et exprimer la réalité de manière adéquate, et pour tout dire : vraie, s'il déborde ce cadre originel[27].

En l'affirmant, Maggetti relie l'évolution du rapport à la langue (libération de la perspective essentialiste) à l'apparition d'écritures plurilingues. Il devient possible de recourir à plusieurs langues « dans les revues littéraires et jusque dans le milieu éditorial »[28], comme le confirme la présence toujours plus nombreuses d'auteurs y recourant. En s'installant entre les langues, les auteurs rendent compte, selon Maggetti, de la « relativité de tout idiome », suggérant « qu'il faut, en littérature, abolir les clôtures, et viser une sorte d'« infinitude », en évitant d'épuiser le sens – en multipliant, au contraire, les voies d'accès pour le cerner »[29]. Pour lui, l'écriture n'est pas à chercher du côté de l'épuisement du sens. Au contraire, elle réside dans son infinitude, portée par l'usage conjoint de plusieurs langues.

Par les propos de Maggetti, *Feuxcroisés* témoigne de tentatives personnelles de se trouver une place dans la langue. Mais en les présentant de concert et en offrant une réflexion plus générale sur la potentialité de telles écritures, la revue esquisse les contours d'une nouvelle esthétique, plus en phase avec le monde dans lequel elle vit. Or, celle-ci influence directement la relation au lecteur, car si les normes de jugement changent, les attentes formulées à son égard évoluent également. Aux compétences nouvelles réclamées (connaissance des langues) s'ajoutent des modifications dans l'attitude de ce dernier : selon Maggetti, la démarche « suggestive » des auteurs présentés « compte sur la complicité du

[26] « En se plaçant sous l'aile d'auteurs majeurs de la littérature mondiale – et par le biais de la citation constante – ils illustrent ce besoin de recourir à une parole seconde qui évite de s'affirmer trop clairement "avec des mots *à soi*" ». Daniel Maggetti, « Ecrire en deux langues », p. 13. L'article de Vince Fasciani, truffé de citations à un point extrême, en est tout à fait symtomatique. Cf. Vince Fasciani, « Italiano-Français. Aller et retour 2e classe », *Feuxcroisés*, 3, 2001, p. 20-24.

[27] Daniel Maggetti, « Ecrire en deux langues », p. 11.

[28] On se souvient des raisons évoquées par Maggetti pour l'expliquer : l'affaiblissement de la portée identitaire des langues dans l'optique de la planétarisation, la plus grande facilité d'« additionnement » d'identités, l'accroissement de la mobilité individuelle, l'augmentation et la plus grande visibilité de la part de population parlant une langue d'origine étrangère, auxquelles s'ajoute l'évolution d'un public plus sensible « à la part du style, du jeu formel, de la mise à distance », distancié des lectures « essentialistes » des œuvres. Daniel Maggetti, « Ecrire en deux langues », p. 11-12. (Voir ci-dessus, p. 33.)

[29] Daniel Maggetti, « Ecrire en deux langues », p. 13-14.

lecteur, plutôt que de voir dans ce dernier le possible destinataire d'une explication directe »[30]. La légitimation des phénomènes de cohabitation de langues étrangères tendrait-elle à entraîner une modification du pacte de lecture ? Le constat ne peut être infirmé / confirmé que par l'étude du corpus. Aussi s'agira-t-il de mettre en évidence ce surplus de compréhension et de complicité réclamé par l'écriture bilingue (annoncé par Maggetti) et de voir, au cas par cas, si ce surplus de compréhension implique ou non une remise en question du statut du lecteur.

4 « Une âme – deux langues »

En publiant les propos de Vince Fasciani, *Feuxcroisés* qui s'interroge sur une « poésie tracée en plusieurs langues » :

> Je ne sais toujours pas quelle est l'histoire secrète d'une poésie tracée en plusieurs langues, ni ce qui va m'arriver à cause de mon obstination à écrire, parallèlement, en deux langues à la fois voisines et lointaines.
>
> Certes, en italien j'écris peut-être avec les mots de mon enfance, tandis qu'en français l'éducation sentimentale est probablement source principale du jaillissement des vers[31].

Lié à l'incertitude d'un destin dont on ne sait s'il sera bon ou pas, l'usage d'une poésie en plusieurs langues n'efface pas un inconfort originel qui se manifeste sous la forme d'un vide jamais comblé, d'un entre-deux où le sens ne cesse de se dérober[32]. Pourtant, de cet inconfort puisse naître quelque chose, puisque l'espoir (« probablement source principale du jaillissement des vers ») dépasse le handicap (« ce qui va m'arriver », « mon obstination à écrire »). Les propos de Fasciani confirment l'hypothèse de Daniel Maggetti : si l'italien évoque pour Fasciani l'enfance et le français l'éducation sentimentale, le fait d'écrire en deux langues recèle un avantage expressif en multipliant les voies d'accès au sens. En convoquant les différentes langues au gré des circonstances, les auteurs peuvent inventer une langue nouvelle, fruit de deux origines, par la forme d'une oscillation constante ou par le mélange de l'une et de l'autre. En donnant un éclairage privilégié à cette thématique, *Feuxcroisés* révèle une sensibilité au phénomène et un encouragement à l'écriture bilingue, véhiculant un souffle à nul autre pareil. Outre le potentiel expressif esquissé, *Feuxcroisés* rend compte de l'intérêt de la langue étrangère dans les propos de Clo Duri Bezzola :

[30] Daniel Maggetti, « Ecrire en deux langues », p. 13.
[31] Vince Fasciani, « Italiano-Français », p. 23.
[32] Fasciani écrivait plus haut : « Je comprends ma difficulté de joindre les parties du discours, combien de petits drames j'ai vécus entre une principale et une subordonnée, entre une autre principale et une coordonnée ». Vince Fasciani, « Italiano-Français », p. 21.

> Comme le dit la sagesse populaire, cela n'a jamais tué personne de manger du pain dans un pays étranger. Ainsi de nombreux émigrants de la langue sont-ils excusés par cette autre vérité : « Je chante les chansons du peuple dont je mange le pain », eux qui ont tellement faim de littérature, une faim qui a été réveillée par d'autres langues et qui revient, aiguisée, vers la leur. On ne peut pas accuser les écrivains romanches de trahison sous prétexte qu'ils renoncent aux mises en scène habituelles et qu'ils utilisent une langue où réalité et fiction se complètent mieux[33].

Loin d'être une trahison, le détour par la langue étrangère permet de revenir en force dans sa propre langue en transcendant le poids d'un malaise identitaire.

5 Révolution esthétique ?

Avec *Feuxcroisés*, l'ouverture à l'altérité linguistique va plus loin que dans les autres revues. Si, comme d'autres, elle ambitionne de tisser des liens entre les différentes aires linguistiques de la Suisse en regardant ce qui se fait dans les autres aires linguistiques, elle s'interroge également sur les interactions de ceux-ci et sur la relation des écrivains à la langue du fait d'une situation linguistique particulière. Tout chez elle incite à cette ouverture, dépassant de beaucoup la thématique de l'ailleurs, la mise en scène de l'exil ou la traduction d'œuvres étrangères. Les choix éditoriaux du comité illustrent une volonté d'interroger l'entre-deux langues en donnant la parole à des auteurs d'ici, avec le désir de sonder leur rapport à la langue et les préoccupations esthétiques qu'il sous-tend.

Les premiers numéros posent la question sous l'angle politique (notamment dans les contributions de José Ribeaud), ciblant sur l'aspect institutionnel – encouragement des échanges entre les régions, existence / diminution des contacts, cohabitation des langues, conditions éditoriales, minorités culturelles et rapports de force entre les régions. Il s'agit de chercher à comprendre l'organisation sociale et politique d'un pays composé de diverses entités, culturellement et linguistiquement distinctes.

En s'intéressant aux projets personnels des différents auteurs – pour certains positionnés entre deux langues (Clo Duri Bezzola, Vince Fasciani) – *Feuxcroisés* répond à la question de la diversité culturelle non plus d'un point de vue collectif et factuel, mais individuel et émotionnel. Les auteurs parlent de leur expérience personnelle, de leur vécu entre les langues. Si chacun décrit sa relation personnelle à la langue, leurs propos se rejoignent, tissant les lignes de force de l'écriture plurilingue, tous faisant une place de choix à l'émotionnel, évoquant à la fois les difficultés et les espoirs qui en découlent. Avec eux, *Feuxcroisés* tente de répondre à une question : comment fait-on, quand on vit à cheval sur les langues, pour se créer une langue à soi ?

[33] Clo Duri Bezzola, « Une âme – deux langues », *Feuxcroisés*, 3, 2001, p. 15-19, citation p. 19.

La question s'élargit sous la plume de Daniel Maggetti, qui prend de la distance avec sa position propre et met en lumière les interrogations que soulèvent les auteurs concernés. Derrière ces vécus personnels et humbles, le renouvellement d'une conception de la langue et de l'art est en jeu. L'approche est révélatrice de la revue elle-même : par le détour de destins individuels, *Feuxcroisés* pose des questions qui touchent les fondements de l'esthétique moderne. S'il paraît encore prématuré de parler d'une révolution esthétique entraînée par l'interpellation de la langue étrangère, un certain nombre d'auteurs et de critiques en ont déjà pris la mesure : sous le couvert du « je » et par la biais de réflexions ou de réalisations qui semblent n'engager que leurs auteurs, ils n'en démontrent pas moins qu'une évolution est en cours.

Légitimation des phénomènes pluriculturels, un bilan.

Mise en perspective de la promotion de l'altérité linguistique dans les revues romandes

Au-delà du travail de légitimation des phénomènes plurilingues, le travail de dépouillement rend compte des particularités d'un contexte général favorisant l'écriture entre les langues, dépassant de beaucoup les publications présentées. Dans les faits, l'ensemble du système institutionnel dévoile cette orientation : alors que la *Collection ch*, créée en 1974, cherche à promouvoir l'échange culturel entre les quatre communautés linguistiques de Suisse, paraissent successivement plusieurs collections bilingues chez des éditeurs romands : « Poche Poésie » chez Empreintes[1] (qui édite une année sur deux des ouvrages bilingues), « Bilingue » des Editions d'en bas[2] et « Biface » de Zoé[3] – dont fait écho avec enthousiasme *Le Passe-Muraille*[4]. Les prix littéraires témoignent quant à eux de l'intérêt porté à de nombreuses traductions : alors que le prix des auditeurs de la Radio Suisse Romande prime un livre inspiré de réalités africaines[5] ainsi que quatre traductions au cours des sept dernières éditions[6], le prix Lipp récompense depuis 2002 en alternance une œuvre suisse écrite en français et une œuvre suisse traduite[7]. Avant cela et au cours de la décennie précédente, le prix Lipp avait distingué, de 1991 à 1999 six auteurs au profit d'un bagage pluriculturel[8].

---

[1] La publication d'oeuvres bilingues émane de la rencontre de Pro Hevetia et des éditions Empreintes : quand l'éditeur présente son projet de rééditer des livres de poésie en format poche, l'institution Pro Hevetia accepte de lui accorder son soutien à condition qu'une année sur deux les textes publiés soient issus des autres aires linguistiques. En plus de l'aide à l'édition, Pro Helvetia pourvoit aux frais de traduction, payés directement aux traducteurs. La collection compte à ce jour 22 ouvrages.

[2] En collaboration avec le Service de Presse Suisse et le Centre de Traduction Littéraire de Lausanne, les Editions d'en bas lancent en 2001 la collection « Bilingue », afin de présenter des auteurs suisses peu connus présentés dans *Feuxcroisés*. Parallèlement, la maison d'édition publie des auteurs d'origine étrangère et témoigne d'un intérêt pour l'écriture plurilingue : avec *Aux Bornes*, de Christian Schmid (traduit de l'allemand par Édouard Höllmüller) en 2005, elle restitue la confrontation des langues de la version originale par la présence de suisse allemand dans le texte français. Avec « Encrages, concours d'écriture interculturelle » lancé en 2006, les Editions d'en bas poussent par ailleurs les migrants à prendre la plume. Outre la volonté de susciter des vocations littéraires, le concours vise à rendre visible la diversité culturelle, encourager la tolérance, combattre les préjugés et œuvrer pour une meilleure compréhension réciproque.

[3] La collection Biface publie deux livres en 1994, avant de s'arrêter faute de public. Contrairement au cas d'Empreintes, la collection « Biface » ne fait l'objet d'aucun financièrement extérieur.

[4] Cf. « Littérature mondiale et littérature métisse », p.130.

[5] *Le Sel* de Nicolas Couchepin, primé en 2001.

[6] *Coupe sombre* d'Oscar Peer (2000), *L'Homme que ma mère a aimé* d'Urs (2002), *Paysages aléatoires* de Peter Stamm (2003), *Les Larmes de ma mère* de Michel Layaz (2004) et *Mer d'encre* de Richard Weihe (2005).

[7] Il s'agit de *Fleurs d'ombre* d'Alberto Nessi (2003) et *Comme si de rien n'était* de Rut Plouda (2005).

[8] Mireille Kuttel pour *Un balcon sur la mer* (1991), Adrien Pasquali pour *La Matta* (1994), Armen Godel pour *Isola Bella* (1995), Gilbert Salem pour *Le Miel du lac* (1996), Jean-Luc Benoziglio pour *Le Feu au lac* (1998) et Rafik ben Salah pour *Le Harem en péril* (1999).

Parallèlement à la *Collection ch*, d'autres institutions présentent un intérêt soutenu pour l'échange entre les langues : ainsi, le Centre de traduction littéraire de Lausanne (CTL), fondé en 1989, met sur pied, en 1999 (et jusqu'en 2003), un rendez-vous annuel de la traduction à bord du *Bateau interligne*, naviguant toujours sur un cours d'eau ou un lac situé sur une frontière nationale ou linguistique. En collaboration avec la *Collection ch* et le CTL, cette manifestation sert de cadre à la remise du *Prix d'encouragement de la collection ch*. Pour la remplacer, le projet *4+1 übersetzen traduire tradurre translatar* est lancé en 2006 (première édition le 24 et 25 mars à Frauenfeld), dans le but de faire honneur aux quatre langues nationales en plus d'une langue invitée.

Comme l'a démontré le parcours effectué, le souci de faire entendre les voix d'autres régions linguistiques anticipe les phénomènes plurilingues eux-mêmes. Outre la très institutionnelle *Quarto*[9], qui se penche depuis 1993 sur des auteurs des différentes aires linguistiques de Suisse, *Ecriture* ou *Feuxcroisés*, qui livrent régulièrement des nouvelles éditoriales de Suisse alémanique, italienne et romanche, d'autres revues peuvent être mentionnées : par le biais de numéros spéciaux, la *Revue de Belles Lettres* se penche sur des auteurs d'autres régions linguistiques (« Poètes de Suisse alémanique », n°3-4, 1984 ; « Romanciers, ières de Suisse alémanique », n°2-4, 1993 ; « Littérature de Suisse italienne », n°2-4, 1998), et s'intéresse à la traduction (« Traducere », n°3-4, 1994). Des numéros spéciaux sont également consacrés à des auteurs étrangers : à Ludwig Hohl (n°3, 1969), Paul Celan (n°2-3, 1972), Ossip Mandelstam (n°1-4, 1981), Vladimir Holan (n°1-2, 1991), à la poésie portugaise (n°1, 1991), ainsi qu'à Anna Akhmatova (n°1-3, 1996). Alors que le numéro d'hommage à Philippe Jaccottet (n°3-4, 1975) comprend aussi de nombreuses traductions (dont deux de Philippe Jaccottet lui-même), le numéro 1 de l'année 2000 s'ouvre pour sa part à la littérature étrangère en incitant différents auteurs romands à choisir et proposer une traduction d'un poète étranger[10].

Outre les revues étudiées, le cas de *Repères*[11] pourrait être évoqué, au vu de trois prises de position participant du mouvement de légitimation des phénomènes plurilingues : en premier lieu, par la façon dont la revue se positionne par rapport à la jeune *Furor*[12], publication proposant des réflexions autour de réalisations hétérogènes. Dans les colonnes de *Repères*, *Furor* est félicitée pour sa pluralité d'approches critiques, profitable aux débats

[9] *Quarto* est en effet la revue des archives nationales suisses.
[10] On y trouve des poèmes de Kevin Hart traduits par Pierre Chappuis, des poèmes de Laureano Alban traduits par José-Flore Tappy, d'autres de Cristovam Pavia traduits par Anne Perrier, de Giovanni Orelli traduits par Florian Rodari, et de Ahmed Al Shakawy traduits par Ola Radwan et Sylviane Dupuis.
[11] Publiée de 1981 à 1985 en 12 livraisons.
[12] Qui publie 30 numéros en vingt ans (1980-2000).

sur les multiples options de la théorie littéraire[13]. L'année suivante, dans un compte-rendu de l'œuvre de Vahé Godel, *Repères* participe plus directement à la légitimation de l'écriture bilingue : en mettant en lumière le parasitage de plusieurs langues dans le texte de Godel, elle manifeste son intérêt pour une réalisation littéraire qui s'essaie entre les langues, dans le but de « parcourir un chemin vers les origines »[14]. Le troisième élément pouvant être rapporté au crédit de *Repères* réside dans la mise en avant des bénéfices supposés de l'écriture bilingue : évoquant la situation de Kafka, obligé d'employer la langue étrangère, Dieter Hornig élabore le portrait et les qualités d'une langue mixte, qui s'appréhenderait au moyen d'« un langage universel, qui intégrerait les finesses et richesses de tous les dialectes et de toutes les langues »[15].

En parallèle à toutes les entreprises éditoriales évoquées, le site Internet *www.culturactif.ch* reflète de façon particulièrement systématique le projet de favoriser l'échange entre les langues. Organe du Service de Presse Suisse au même titre que *Feuxcroisés*, il se donne pour mission d'encourager la compréhension réciproque entre les communautés linguistiques de Suisse. Composé de dossiers, d'entretiens et de compte-rendus, il fait écho à toutes les manifestations orientées vers la rencontre des cultures et publie de nombreux textes de poètes traduits dans une ou plusieurs autres langues. Trilingue, *Culturactif* présente les livraisons successives de *Feuxcroisés* et s'arrête sur des livres bilingues publiés chez Zoé ou Empreintes, des traductions de livres et d'auteurs, des compte-rendus des revues publiées dans les autres aires linguistiques. Ses rubriques « Traduction » et « Livres du mois », qui répertorient des informations relatives à la traduction (prix remis à des traducteurs, parutions récentes d'ouvrages traduits ou textes publiés en édition bilingue[16]), jettent des passerelles entre les cercles éditoriaux des différentes régions, dévoilant l'amplification d'un phénomène de sensibilisation accrue aux réalités pluriculturelles.

Mettant en lumière la récurrence d'un certain nombre de motifs, les revues étudiées dévoilent une valorisation constante de la rencontre entre les cultures au vu des richesses qu'on lui suppose. Cet intérêt, tellement fort dans le cas de *Feuxcroisés* et du *Passe-Muraille*, va jusqu'à façonner leur titre : alors que la seconde publication se donne pour

[13] Olivier Beetschen, « *Furor*. Esthétique et rhétorique », *Repères*, 1, 1981, p. 150-151.
[14] Raymond Meyrat, « Vahé Godel. Qui parle? Que voyez-vous? », *Repères*, 4, 1982, p. 169-170, citation p. 170.
[15] Dieter Hornig, « La dixième identité », *Repères*, 6, 1983, pp. 118-130, citation p. 129.
[16] En présentant *Vocation des fleuves*, publié par Chappaz à la Joie de lire en 1998, Culturactif attire l'attention sur un texte publié simultanément en cinq langues (français, allemand, italien, romanche et anglais) !

mission de passer les frontières afin de faire entendre des voix lointaines, la première se plaît à encourager les éclairages croisés, en insistant sur la place essentielle des traducteurs dans ce processus de rencontre. *Feuxcroisés* le démontre, nul besoin de traverser les frontières pour appréhender la diversité culturelle : les littératures de Suisse en rendent admirablement compte, qu'il s'agisse de littérature suisse de langue allemande, italienne ou romanche, ou de la littérature étrangère[17].

Les revues, à l'exception de l'Alliance culturelle romande qui se débat vainement contre le changement en cours, témoignent d'un écho toujours plus grand fait aux auteurs biculturels et à l'altérité linguistique. En publiant de façon récurrente des comptes rendus portant sur des œuvres du monde entier, toutes déclinent le multiculturel de façon engagée, par des choix éditoriaux toujours plus marqués. Dans le cas d'*Ecriture*, le numéro consacré au Québec contribue à accélérer le mouvement de légitimation de la littérature romande : entraînée par sa consœur québécoise hors du respect strict de la langue, la littérature romande est invitée à se sentir sûre de son bon droit et à oser toutes les audaces, de l'intégration d'éléments à l'invention de nouvelles références. En étoffant ses éditoriaux de considérations visant à promouvoir un nouvel équilibre, *Le Passe-Muraille* participe de ce même mouvement de remise en cause du modèle classique français, en cherchant à légitimer les littératures émergentes.

Au fil du temps, les sommaires reflètent les changements en cours : le sentiment d'appartenance élaboré autour d'un nombre relativement restreint de préoccupations et de références communes romandes disparaît, au profit de recherches littéraires personnelles plus éclatées. Les revues étudiées encouragent cette innovation formelle : alors que la frileuse Alliance culturelle cesse de remettre son prix faute de manuscrits jugés dignes, le prix Georges Nicole lancé par *Ecriture* récompense à trois reprises simultanément deux auteurs. Chaque revue encourage à sa façon les audaces de toutes sortes, l'innovation et la rupture. Les aventures stylistiques des auteurs publiés arpentent de nouveaux possibles par l'expérimentation du mélange de langues, étrangères ou non[18]. Habituant le lecteur à une perception hybride de la réalité par une confrontation d'écritures et d'images ou par l'alternance de codes linguistiques variés, elles mettent en lumière les capacités expressives du procédé. Comme *[vwa]* le soulignait dans son titre, on s'ouvre dans les

[17] Comme le prouve l'intérêt porté à la littérature allophone de la Suisse. Dans le numéro 3 par exemple, Francesco Biamonte se penche sur l'auteur kosovar Shaip Beqiri (Cf. Francesco Biamonte « Shaip Beqiri », *Feuxcroisés*, 3, 2001, p. 127-141).
[18] Nous pensons ici aux exemples de *[vwa]* où différents types de langages sont inventés et explorés.

revues à la pluralité et l'hésitation fondamentale face au sens, et l'on se plaît à explorer des codes inédits, dans la perspective de gains expressifs originaux.

Parallèlement, on assiste à l'encouragement d'un plurilinguisme littéraire *stricto sensu*, comme dans *Feuxcroisés* et *Ecriture*. On s'intéresse aux auteurs partageant une expérience intime du sujet (par exemple Beat Christen, Clo Duri Bezzola, Vince Fasciani, Daniel Maggetti dans *Feuxcroisés*), et publie nombre de textes recourant activement au plurilinguisme littéraire (Beat Christen, Yves Rosset dans *Ecriture*). Le ton de *Feuxcroisés*, très différent de celui des autres revues, confirme le changement d'attitude : alors que l'ouverture globalisée a eu pour effet paradoxal d'affaiblir les échanges linguistiques et culturels en Suisse, la revue adopte un pragmatisme et une certaine prudence dans ses déclarations d'intentions qui ne l'empêchent nullement de mener à bien son entreprise en faveur du dialogue : plus que n'importe quelle autre, *Feuxcroisés* donne voix à de véritables écritures plurilingues.

Quel que soit le lieu où elles s'ancrent, les revues partagent l'ambition de porter nombres d'écritures irrévérencieuses à l'égard de la norme. En donnant à lire des textes illustrant la percée de phénomènes hétérogènes – mélange de langues et d'éléments typographiques, procédés polyphoniques divers, jeux sur la multiplicité des modes expressifs, irruption de langue étrangère dans des textes rédigés en français –, elles participent à la promotion d'un monde bigarré. Dans leur perspective, toutes les instances de la condition humaine doivent être prises en compte, de l'exil au déracinement, en passant par les identités bi- ou pluriculturelles, la globalisation, la communication, l'accentuation des inégalités entre les différentes parties du globe, la division des richesses toujours plus marquée entre pays riches et pays pauvres. Aux yeux de Jean-Louis Kuffer du *Passe-Muraille*, une littérature qui s'inspire de ces réalités présente un double avantage, puisqu'elle offre une résistance contre la déperdition de la qualité littéraire des titres les plus médiatiques et répond avec acuité à la véritable ambition de la littérature : créer un nouvel espace-monde où le dépassement des frontières relève à la fois de la nécessité et de l'idéal.

Revues, presse quotidienne, prix littéraires, monde éditorial, milieu universitaire témoignent avec force de la spécificité du terreau culturel de Suisse romande qui, répondant au vœu de François Paré dans le numéro 37 d'*Ecriture*, esquissait les bienfaits d'une consolidation du sentiment de légitimité de l'institution littéraire romande[19]. Au-delà

[19] Cf. « Acquisition d'une part symbolique du champ », p. 71.

de la mise en évidence d'un discours affirmé au fil des recoupements d'opinions, de tendances et de prises de position, la perspective choisie appréhende l'institution littéraire par le regard qu'elle porte sur elle-même. Au vu d'exemples concrets tirés des revues, elle rend compte d'attitudes plus ou moins pénétrées de la volonté d'ouverture ; plus que dresser un portrait de l'institution littéraire, elle met en évidence la façon dont chaque revue contribue, en vertu des intentions et du profil qui sont les siens, à l'établissement d'un contexte favorable aux écritures plurilingues. Les effets ne se font pas attendre : au cours de la période étudiée, les auteurs osent davantage recourir aux langues étrangères et trouvent de plus en plus facilement des institutions qui les éditent, les traduisent et les diffusent, leur permettant d'instaurer de nouveaux moyens de dire le réel, entraînant dans leur sillage de pertinentes interrogations.

Troisième partie

Les auteurs et les phénomènes d'interpellation des langues étrangères. Analyse du corpus littéraire

> Parfois je m'invente, tel un naufragé, dans toute l'étendue de ma langue.
> Gaston Miron[1]

> Dans la brillance de ce désert-là dans le retrait de l'écriture, en quête d'une langue hors-les-langues, en s'appliquant à effacer ardemment en soi toutes les fureurs de l'auto-dévoration collective, retrouver un « dedans la parole » qui, seul, demeure notre patrie féconde.
> Assia Djebar[2]

Comment les auteurs de Suisse romande de double appartenance culturelle rendent-ils littérairement compte de leur situation identitaire ? Dans le but de la mettre en lumière dans le traitement de la langue, il importait de choisir des auteurs aux profils variés. Aux différences conjoncturelles il était prévisible que s'en ajoutent d'autres, déclinant des gestions personnelles du rapport langue / littérature, des modes d'interpellation de la langue étrangère et des buts poursuivis.

Délaissant volontairement les éventuelles tensions diglossiques à l'œuvre dans le corps social pour privilégier l'étude de démarches individuelles reflétant l'identité pluriculturelle des auteurs, la recherche s'est donnée pour but de cerner les modalités d'accueil de la langue étrangère. Par une analyse approfondie d'œuvres recourant à l'interpellation de langues étrangères, il s'agissait de s'intéresser aux stratégies sur lesquelles elles se fondaient, et les démarches esthétiques qui les sous-tendaient.

Afin de sonder un groupe aussi large que possible tout en privilégiant les œuvres les plus pertinentes et les plus à même d'offrir un véritable questionnement sur les potentialités expressives d'une écriture bilingue, la recherche s'est focalisée sur cinq auteurs. Alors que deux d'entre eux sont des enfants de l'immigration (Adrien Pasquali et Eugène), deux autres partagent le fait d'avoir migré à l'intérieur d'un même pays en passant d'un espace culturel et linguistique à un autre (Daniel Maggetti et Beat Christen) – le cas étant un peu différent pour le dernier, Yves Rosset, parti pour Berlin et écrivant en français.

Les œuvres étudiées racontent toutes l'élaboration de textes : alors que les narrateurs pasqualiens s'attellent à l'écriture d'un livre qui se dérobe, celui de Maggetti construit un

[1] Gaston Miron, « Malmener la langue », cité par Lise Gauvin, *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 49-69, citation p. 57.
[2] Assia Djebar, *Le Blanc de l'Algérie*. Elle se cite elle-même dans *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 249.

récit destiné à raviver le souvenir d'un père mourant. A travers son enquête, le narrateur d'Eugène essaie de se réapproprier sa propre histoire, alors que celui de Rosset tente la chronique d'un monde en voie d'éclatement. Loin d'être une coïncidence, la récurrence du motif de l'écriture liée à la traversée des langues vécues par les narrateurs rend compte du bien-fondé de l'approche choisie : au-delà de l'élaboration de textes en train de s'écrire – motif partagé par nombre d'entreprises littéraires du XX^{e} siècle –, c'est bien de l'invention d'une écriture entre les langues dont il est question ici. Car l'inconfort et le doute que Lise Gauvin met en lumière chez les écrivains francophones, nos auteurs les vivent de manière particulièrement exemplaire : pour eux, la surconscience née d'un sentiment d'étrangeté ressenti vis-à-vis de la langue française s'incarne à la fois du fait de la conjonction de leur appartenance au monde littéraire romand et du fait de leur statut de « migrant ». En se forgeant une écriture qui puise dans l'une et l'autre langue, les auteurs concernés inventent une langue d'écrivain qui tire parti de leurs identités plurielles. Vivant par deux fois le « décalage fécond » théorisé par Starobinski[3], ils cumulent les différences, se trouvant ainsi doublement amenés à réfléchir sur la légitimité de leur pratique. Mais si le douloureux questionnement se voit doublé, le bénéfice l'est-il également ?

Des auteurs choisis, Adrien Pasquali aurait pu dire qu'ils sont de ceux qui entretiennent un rapport particulier aux territoires de l'imaginaire ; par leur vécu, tous se sont (re)créé un « lieu de parole », défini par Pasquali comme la conjonction des aires scripturale, linguistique et culturelle[4]. Ainsi décrit, le lieu de parole touche à la part la plus intime des auteurs. Mais quel moyen cette intimité choisit-elle pour s'exprimer ? Renvoyant à l'enfance et à son monde affectif, la langue maternelle révèle souvent une charge émotionnelle. S'il lui arrive de devenir la langue de l'affectif, chaque auteur l'utilise à des fins expressives, afin d'en tirer parti, en vertu d'un projet esthétique personnel.

[3] Jean Starobinski, « L'écrivain romand : un décalage fécond », *La Licorne*, 16, « La Suisse romande et sa littérature », Poitiers, 1989, p. 17-20.
[4] Adrien Pasquali, « Territoire et lieux de parole. Ou comment ne pas jeter les pères avec l'eau du bain », *Europe*, 793, Paris, mai 1995, p. 10-17.

Chapitre premier : Adrien Pasquali, *Cerco un paese innocente*

> Du deuil répété et sans fin, à l'espoir sans cesse différé d'une résurrection *dans* le monde, s'opère tout à la fois une mise à l'épreuve et un effacement existentiels et poétiques[1].

Peut-on se construire une maison de mots où ancrer ses racines pour pallier le manque originel d'une terre, d'une race[2] et d'une langue maternelle ? La question, qui sous-tend toute l'œuvre pasqualienne, s'incarne de manière différente dans chaque roman, comme l'illustre à merveille le diptyque *Portrait de l'artiste en jeune tisserin* : alors que la première partie intitulée *L'Histoire dérobée* met en évidence le mal d'identité d'un personnage qui, du fait de l'usage de pastiches d'écrivains suisses romands[3], se voit dérober sa propre histoire, la seconde, *Passons à l'ouvrage*, annonce le projet volontaire d'une écriture qui revendique son bon droit. Constitué de différents types de textes (journal intime, lettre, passages romanesques, critique littéraire, poésie, écrits religieux et panneau de chantier) et recourant à plusieurs langues (texte français convoquant des passages en italien, citations latines, interpellations anglaises), ce roman explore diverses formes scripturales. Comme l'oiseau éponyme tisse son nid « au moyen de fibres végétales et de feuilles de palmier entrelacées »[4], Pasquali[5] tisse une maison de mots faite de feuillages variés.

La lettre adressée par Bruno, le narrateur, à son père à la fin de la première partie, composée en italien avec un post-scriptum en français, incarne de manière exemplaire le tiraillement ressenti par son auteur. De fait, c'est toute l'entreprise pasqualienne qui semble transposée ici. Sur le mode bilingue, la lettre dévoile un schisme identitaire, ses causes et ses implications, tout en esquissant le rêve d'un endroit où vivre, un *lieu de parole*, véritable « moteur » de l'entreprise littéraire de son auteur.

Personnage hanté par la question de l'assentiment d'une parole qu'il interroge autant qu'il cherche à mettre en œuvre dès les premières pages rédigées sous la forme d'un

---

[1] Adrien Pasquali, « Du vivant tombeau au berceau retrouvé », *Cahiers Gustave Roud*, 10 (Gustave Roud, *Requiem*), Lausanne-Carouge, Association des Amis de Gustave Roud, 1997, p. 9-24, citation p. 11.

[2] Les termes relèvent du questionnement du narrateur : « Cette première vie demeure dans les mains polies de Dieu qui contemple les images accomplies auxquelles Il donne pour noms race, peuple, terre, langue maternelle ; elle fait les plus heureux. » Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, Genève, Zoé, 1989, p. 94.

[3] « Ramuz, Catherine Colomb, Georges Haldas, Georges Borgeaud, Charles-Albert Cingria et Jacques Mercanton prêtent leur plume à Pasquali pour raconter [un] immigré dépossédé d'une culture, et n'ayant pas accès dans la langue étrangère à sa propre intériorité. » Alain Bagnoud, « L'Histoire dérobée », *La Revue de Belles-Lettres*, CXII, 1, 1989, p. 97-98.

[4] M. & R. Burton, *Encyclopédie universelle des oiseaux*, Genève, 1974, cité par Adrien Pasquali, *L'Histoire dérobée*, Lausanne, L'Aire, 1988, 4e de couverture.

[5] Adrien Pasquali est né à Bagnes en 1958 et décédé en mars 1999 à Paris, où il vivait depuis plusieurs années. « Italien de langue française » comme il aimait à se décrire, il est l'auteur de neuf romans, d'un récit et d'essais sur Ramuz, Roud, Bouvier, le récit de voyage et la littérature romande. Il a reçu le Prix Lipp, en 1994, pour *La Matta*. Il a aussi traduit plusieurs textes de l'italien.

journal, Bruno n'a pu trouver en Suisse la réponse qu'il cherchait. Poursuivi par « le vide irrémédiable qui [le] sépare d'une histoire, d'une race, d'une famille, d'un père peut-être »[6] mais aussi d'une langue, il décide de partir. Arrivé en Italie, il écrit à ses parents restés sur le sol helvète et leur raconte la nécessité de son départ, liée à l'impossibilité de se sentir chez soi dans un pays dont il ne parle la langue qu'avec maladresse. La blessure éprouvée s'apparente à une infirmité dont il se sentirait atteint[7]. Comme le narrateur du tragique *Pain de silence*, sans doute Bruno n'a-t-il jamais été enfant. « Ayant mal appris les choses »[8], il n'a pu abolir la distance qui depuis toujours le sépare du monde, distance cristallisée dans la maladresse de son expression. Mais le voyage (comme la lettre) lui offre une chance de rédemption : il lui donne la parole. Non pas en niant la distance qui le sépare de son pays et de sa langue d'origine, mais en prenant la pleine mesure de celle-ci :

> Se scrivo oggi è anche per mantenere questa distanza. Mantenermi a distanza non vuole dire domesticare questa distanza, ma farla esistere fino a quel punto dove posso morire senza essere colpito ; morire con l'immenso desiderio che mi travolge di rientrare a casa nostra, a casa vostra, di non crescere più, di correre, giocare, cantare, e senza fine sapere esprimere il mio affetto[9].

Perceptible dans la triple répétition du terme « distanza », la maladresse par laquelle se définit Bruno le poursuit dans la langue italienne, qu'il ne maîtrise qu'imparfaitement. Mais la mort annoncée ici n'équivaut nullement au vide, puisque ce retour lui permet de renouer avec l'italien, qu'il perçoit malgré tout comme sa *vraie* langue[10]. Reliée au cortège d'activités et d'émotions de l'enfance dont Bruno a toujours été privé[11], la langue italienne lui permet de (re)nouer avec toute la dimension affective et chaleureuse de l'enfance, découverte après tant d'années. Le voyage ne cherche aucune conquête : Bruno n'aspire qu'à l'enrichissement de soi par ce qui lui revient de droit, et dont il a toujours été privé.

Ce pays que Bruno recherche se trouve explicité dans la formule d'Ungaretti qu'il cite : « *Cerco un paese innocente*, questo paese dell'accoglienza gratuita e pieno di euforia

---

[6] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 52.
[7] « La mia propria condanna o infermità ». Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 77.
[8] « Purtroppo, posso esprimermi soltanto così, le cose le ho imparate male ». Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 77.
[9] « Si je vous écris aujourd'hui**,** c'est aussi grâce à cette distance. Me tenir à distance ne veut pas dire domestiquer cette distance, mais la faire exister jusqu'au moment où je peux mourir sans être touché / blessé, mourir avec l'immense désir de rentrer chez moi, chez vous, de ne plus grandir, de courir, jouer, chanter et pouvoir exprimer sans fin mon affection. » Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 77-78. (Les traductions sont personnelles et n'ont d'autre fonction que d'aider le lecteur non italophone à comprendre la lettre.)
[10] « La mia lingua, la mia vera e propria lingua ». Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 76.
[11] Devant trop tôt assumer les tâches habituellement réservées aux adultes en raison d'une meilleure maîtrise de la langue que leurs parents, nombre d'enfants de familles migrantes se voient ainsi obligés de s'occuper de l'intendance de la maison (remplir des bulletins de commande, se rendre à la poste, payer les factures, etc.).

che forse non esiste neanche »[12]. Mais ce pays innocent, « gratuit et plein d'euphorie », existe-t-il ailleurs que dans les livres ? C'est parce que son existence s'avère peut-être uniquement de papier que celui-ci (c'est la citation qui le dit) interpelle tant Bruno. Ce « *primo scritto in italiano* »[13], ces « *queste prime parole* »[14] de Bruno illustrent le début d'une grâce, le renouveau succédant à la mort annoncée en début de lettre. L'écriture lui offre enfin la possibilité de se construire artificiellement une maison où vivre. A travers les propos de Bruno à ses parents, le lecteur perçoit à quel point il devient véritablement un être de papier :

> Cette lettre que vous lisez à haute voix, ces paroles que je mets dans votre bouche ne m'appartiennent déjà plus ; elles n'ont plus de secret *pour moi*. Je me demande dans quelle mesure cette lettre n'est pas, *après tout*, l'unique raison, l'unique souci de ce voyage : être à mon tour l'enfant de quelqu'un en même temps que l'enfant que je fus ; il n'est pas trop tard pour cela[15].

Sentant sourdre la présence d'un auteur qui le dépasse (rendu présent par la mise à distance de l'italique), Bruno comprend la force de ce qu'il énonce. Son existence lui échappe une fois de plus. Il sait qu'en retrouvant son enfance, il devient l'enfant de cet autre qui perce sous ses mots, et qui le renvoie irrémédiablement à sa nature de personnage. Toute sa lettre dévoile à quel point la langue est la seule demeure possible. Mais à deux conditions : « Toute création est impensable sans séparation » et « toute création est une réparation : l'unique façon de conserver le même navire à flot est de colmater sans cesse les brèches, non d'en construire un autre avec les pièces éparses »[16]. A condition de respecter la distance qui le sépare des deux parts de lui-même, un don lui sera accordé.

Le lecteur l'aura compris, la lettre de Bruno à ses parents sous-tend ce que l'on pourrait appeler une « mythologie pasqualienne » qui supporte son œuvre à venir. Ce « colmatage » dont parle Pasquali au travers de Bruno incarne le véritable lieu de la création littéraire de l'auteur, puisqu'il cristallise la complexité du rapport entre les langues française et italienne. La distance entre les langues ne peut ni ne doit être annulée, car c'est là que réside le jeu de tension qui permet de parler à l'une dans la voix de l'autre.

Afin de se pencher sur les fondements de cette « mythologie pasqualienne », un détour par son œuvre critique s'avère utile : il permet de comprendre le rapport aux langues de

---

[12] « *Je cherche un pays innocent*, ce pays de l'accueil gratuit et plein d'euphorie qui peut-être n'existe même pas.» Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 78. (C'est Pasquali qui souligne.)
[13] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 76.
[14] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 79.
[15] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 85. (C'est Pasquali qui souligne.)
[16] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 85.

l'auteur et met en lumière sa dimension centrale dans son projet d'écriture. De fait, seules ses six premières oeuvres[17] posent la question de la langue étrangère[18]. Dans la mesure où chacune d'entre elles présente une nouvelle négociation de ce rapport à l'origine (jusqu'à *La Matta* en 1994, qui n'a plus d'italien que le titre[19]), celles-ci seront étudiées comme autant de réponses possibles à la double appartenance culturelle et linguistique. Par choix, elles seront traitées au gré des aspects abordés, indépendamment de toute perspective chronologique : à la manière des différentes brindilles qu'utilise le tisserin pour construire son nid et des briques posées les unes sur les autres par le saisonnier d'*Eloge du migrant*, les livres de Pasquali participent de la construction d'une maison où vivre, semblable à la bibliothèque idéale de Bruno[20], qui s'élève au carrefour des genres, des siècles, des langues et des domaines du savoir[21].

1 Pasquali par lui-même

Dans la perspective selon laquelle toute l'entreprise littéraire pasqualienne vise la construction d'un espace à habiter afin de pallier le lieu originel dérobé, chaque livre est une tentative de donner corps à cette maison de mots, où déposer sa valise quelque temps – comme l'explique l'effort de renouvellement constant de l'entreprise littéraire de son auteur : à l'emblématique livre fondateur *Eloge du migrant* – qui donne voix au saisonnier qui bâtit pour d'autres des maisons dans le souvenir de celle qu'il laisse de l'autre côté des Alpes –, écrit dans une langue soutenue et mâtinée d'italien, succède *Les Portes d'Italie* (qui raconte la difficulté d'habiter une maison), dont la lecture est rendue plus difficile par un aspect composite marqué. Les pastiches de la première partie du *Portrait de l'artiste en jeune tisserin*, intitulée *L'Histoire dérobée*, sont suivis des expérimentations stylistiques de

[17] Il s'agit d'Eloge du migrant. E pericoloso sporgersi, Lausanne, L'Aire, 1984 ; Les Portes d'Italie, Lausanne, L'Aire, 1986 ; Portrait de l'artiste en jeune tisserin : I. L'Histoire dérobée, Lausanne, L'Aire, 1988 ; II. Passons à l'ouvrage, Genève, Zoé, 1989 ; Un Amour irrésolu, Genève, Zoé, 1988 ; Le Veilleur de Paris, Genève, Zoé, 1990. Pourtant, si Un Amour irrésolu et Le Veilleur de Paris réactualisent la question de la langue, les quatre premiers ouvrages interpellent directement la langue étrangère en lui donnant un rôle actif dans la narration – rôle qui leur octroie de fait une place de choix dans la présente étude.

[18] Dans ses ouvrages ultérieurs la question est évacuée au profit d'autres perspectives, distinctes de la problématique de la présente étude.

[19] Pasquali ne recourt à la langue étrangère que dans ses six premiers ouvrages. Comme le démontre Mathilde Vischer dans « Adrien Pasquali et la traduction », la découverte de la traduction influence directement le rapport au monde et au langage de Pasquali : en ouvrant un espace de confrontation et de réconcilation entre l'italien et le français, la traduction entraîne une stabilisation de sa langue, induite d'une certaine forme de réconciliation avec le monde. Mathilde Vischer, « Adrien Pasquali et la traduction », *Feuxcroisés*, 2, Lausanne, 2000, p. 193-201.

[20] Nous y reviendrons dans « Lectures », p.°192.

[21] Précisons ici que le choix de traiter conjointement les écrits théoriques et littéraires de Pasquali se déduit d'une interprétation du projet théorique pasqualien : en énonçant la fluctuation du texte au gré des différents livres qui participent de son évolution, Pasquali dévoile le projet d'une œuvre « *in progress* », au sein de laquelle chaque livre influe sur la constellation de ceux qui l'entourent.

Passons à l'ouvrage qui illustrent la diversité omniprésente du vaste terrain de jeu pasqualien. Alternance des genres, des points de vue, des styles, de l'usage des langues : chaque livre décline à sa façon le rapport entre les langues. Comme l'affirme Odile Cornuz, le travail d'auteur de Pasquali « s'inscrit dans une vision de la littérature en tant qu'espace autarcique – une littérature qui ne vise par conséquent aucun territoire palpable autre que celui du texte : une littérature qui constitue son propre espace-temps, un absolu littéraire »[22]. Dans l'optique pasqualienne, chaque livre s'appuie sur les ouvrages précédents pour expérimenter, à chaque fois, un nouvel art de vivre entre les langues.

Métaphore du lieu habitable, du foyer où l'on se sent chez soi – et non pas errant –, cette maison de mots laisse espérer une rédemption, la création permettant le revers d'une vie qui ne peut pas être vécue[23]. Pourtant, l'élévation de cette maison se voit par une entreprise d'effacement constamment soutenue, entée sur de multiples moyens. Comment expliquer l'apparent paradoxe ? Les positions théoriques des textes critiques de Pasquali fournissent des réponses, en esquissant des pistes à même d'éclairer sa poétique, son rapport à la (aux) langue(s), au livre, à la littérature. Pour ce faire, il s'agit de prendre en compte les textes critiques où Pasquali fait directement allusion à son œuvre (« Une tuile en Castille ou l'inquiétude permanente »[24], « My uncreative method. Comment je n'ai pas écrit certains de mes livres »[25]), ainsi que ceux où il pose une réflexion plus générale (« Territoire et lieux de parole »[26], « L'auteur dans le tapis »[27], « Langue et littérature en Suisse romande : paradoxes et fécondités »[28], « Les creux de parole. Construction et inachèvement de l'œuvre littéraire »[29]). « Qui je lis »[30], plus autobiographique et moins théorique, sera quant à lui étudié ultérieurement[31].

---

[22] Odile Cornuz, *Adrien Pasquali : Exercices de disparition*, mémoire de licence présenté à l'Université de Neuchâtel, 2004, p. 2.

[23] Sa conception du littéraire se nourrit de celle de Maurice Blanchot : si les mots sont le revers des choses, ils permettront peut-être de transcender le manque et la perte.

[24] Adrien Pasquali, « Une tuile en Castille ou l'inquiétude permanente », *Ecriture 37*, 1991, p. 86-93. Ayant étudié ce texte dans le chapitre sur *Ecriture* (p. 83), nous nous contenterons d'un bref rappel.

[25] Adrien Pasquali, « My uncreative method. Comment je n'ai pas écrit certains de mes livres », in Felix Philipp Ingold, Werner Wunderlich (dir.), *Fragen nach dem Autor*, Konstanz, Universitätsverlag Konstanz, 1992, p. 265-280.

[26] Adrien Pasquali, « Territoire et lieux de parole. Ou comment ne pas jeter les pères avec l'eau du bain », *Europe*, 793, Paris, mai 1995, p. 10-17.

[27] Adrien Pasquali, « L'auteur dans le tapis », *[vwa]*, 22, 1996, p. 89-103.

[28] Adrien Pasquali, « Langue et littérature en Suisse romande : paradoxes et fécondités », *Littérature*, 101, « L'écrivain et ses langues », Paris, Larousse, février 1996, p. 63-72.

[29] Adrien Pasquali, « Les creux de parole. Construction et inachèvement de l'œuvre littéraire », Roger Francillon, Claire Jaquier, Adrien Pasquali, *Filiations et filatures. Littérature et critique en Suisse romande*, Genève, Zoé, 1991, p. 153-250.

[30] Adrien Pasquali, « Qui je lis », *Ecriture 19*, 1982, p. 21-25.

[31] Quant à la présentation que fait Pasquali du *Requiem* de Gustave Roud, et même si le texte ne sera pas étudié ici, un relevé des points suivants s'avère intéressant, tant les commentaires de Pasquali font écho à sa

1.1 Ecriture et lieu de parole

Si « le lieu de parole » incarne pour Pasquali un lieu idéal, il convient de s'arrêter un instant sur ce qu'il en dit dans ses textes théoriques. Dans un essai consacré au milieu littéraire romand au cours duquel l'auteur met en évidence le paradoxe suisse romand au gré des forces contradictoires et des fécondités qui peuvent en être espérées[32], la question est abordée. A l'origine, il distingue une confrontation entre deux stratégies contradictoires : une stratégie d'affirmation collective reposant sur diverses modalités de lecture (critique, journalistique, éditoriale, parfois même universitaire) et une stratégie de contestation vécue sur le mode individuel, le plus souvent nourrie par les écrivains eux-mêmes. Influencé par ce contexte à l'ambiguïté certaine, l'écrivain romand subit un tiraillement du fait de l'opposition des forces, obligé de s'inventer un « lieu de parole » inassimilable, tant aux « grandes cathédrales » (comme Paris) qu'aux « petits clochers (comme Genève, Lausanne, Neuchâtel ou Fribourg) »[33]. Actualisant une tension entre les sphères intimes et publiques, le lieu de parole que s'invente l'écrivain se constitue comme fruit du tiraillement :

> En ce lieu de parole poétique, la conjonction de ces aires (scripturale, linguistique et culturelle) peut maintenir des tensions sans les résoudre, et métamorphoser cependant la distance en consentement dans la langue[34].

Le texte mue en consentement les forces naguère contradictoires, mais ne les efface pas. Les oppositions demeurent : tous les langages y sont autorisés, qu'ils soient « d'insurrection, de provocation ou de réconciliation »[35]. Le lieu de parole devient langage, scène d'écriture d'un écrivain baigné dans une aire culturelle qui lui est propre et qui tient compte des influences culturelles plurielles. Il est ce lieu « où la nécessité se renverse en liberté »[36],

> Là où, et quel que soit le commentaire de l'après-coup, la parole cesse d'être malheureuse, car « être et dire ne sont plus perçus contradictoirement » (Roudaut) : le

propre création littéraire : tour à tour, Pasquali évoque ainsi l'« effacement constant de la personne dans le monde réel » (p. 18), fait part d'une blessure « comme mode d'accès à la connaissance et à l'échange » (p. 20), décrit la poétique de Roud « liée à une *traversée*, mot dont les dérivés reviennent souvent sous sa plume, jusqu'à désigner le langage, ou les thèmes qui font irruption en lui » (p. 21). La récurrence de l'adieu frappe, « comme si toute parole poétique se glissait dans cet entre-deux de l'accueil et du congé » (p. 21). Adrien Pasquali, « Du vivant tombeau au berceau retrouvé ».

[32] Adrien Pasquali, « Langue et littérature en Suisse romande ».
[33] Adrien Pasquali, « Langue et littérature en Suisse romande », p. 64.
[34] Adrien Pasquali, « Territoire et lieux de parole », p. 13.
[35] Adrien Pasquali, « Langue et littérature en Suisse romande », p. 69.
[36] Pasquali cite Yves Bonnefoy. Adrien Pasquali, « Langue et littérature en Suisse romande », p. 70.

> temps de son expression, l'arbitraire du langage est levé, jusque dans les corrections que cette expérimentation requiert ; au lieu de parole, dire c'est être, dire c'est faire[37].

De fait, ce lieu de tension décrit par Pasquali, s'il correspond parfaitement au contexte littéraire romand, ne rend pas moins compte de sa propre situation d'enfant de l'exil. Alors que l'écrivain suisse romand ressent des tensions résultant d'un sentiment ambivalent à l'égard de la France (volonté de ressemblance vs de différenciation) et d'une volonté ambiguë, Pasquali éprouve dans sa chair un tiraillement induit par sa double appartenance culturelle. Aussi ce lieu de parole déterminé pour l'écrivain romand répond-il de manière particulièrement étroite au schisme identitaire de son auteur : il est le fruit d'une renégociation constante, ne s'hérite pas, et se construit de manière individuelle. Il n'est « jamais acquis ni définitif, jamais prévisible »[38]. Il est constamment à réinventer, au gré des conditions et des rituels que l'écrivain met en place non seulement pour y accéder, mais aussi parce qu'ils portent en eux la possibilité de renouer avec l'origine.

1.2 Recomposition de l'origine

Adrien Pasquali perçoit l'entreprise littéraire en trois étapes successives, nécessaires à l'aboutissement d'une œuvre, qu'il explique dans « Territoire et lieux de parole »[39] :

> 1. une prise de distance (pas nécessairement ou seulement géographique) d'avec l'origine et le(s) modèle(s) (la langue, la « tradition »), ce que j'appellerai un décentrement ; 2. une médiation esthétique ; 3. une recomposition « originale » de l'origine, du (des) modèle(s)[40].

En prenant de la distance, l'écrivain se donne la chance de renouer avec l'origine. Pour Pasquali, ce décentrement[41] lui permet de justifier la distance qu'il prend avec la langue apprise sur les bancs d'école quand il privilégie des formules inspirées de l'italien ou des expressions grammaticalement incorrectes[42]. Figurée par la distance géographique de son personnage Bruno dans *Passons à l'ouvrage* (rendue présente dans la lettre envoyée à ses parents), cet éloignement facilite une renégociation de l'origine et permet à Bruno de renouer avec l'italien et de trouver ainsi sa voix. La lettre l'illustrait[43] : le décentrement lui ayant permis de faire l'expérience d'un lieu autre, le lieu de départ devient pour Pasquali

[37] Adrien Pasquali, « Langue et littérature en Suisse romande », p. 69.
[38] Adrien Pasquali, « Langue et littérature en Suisse romande », p. 69.
[39] Il y revient l'année suivante dans « Langue et littérature en Suisse romande ».
[40] Adrien Pasquali, « Territoire et lieux de parole », p. 12.
[41] Qu'il explique ici dans le cadre de la littérature romande – et qui définit à la perfection sa visée esthétique.
[42] Nous y reviendrons.
[43] Cf. p. 155 et suivantes.

(comme pour les auteurs romands) un lieu comme les autres, auquel il est désormais possible de revenir,

> délesté de la contrainte qui pesait d'abord. Inséré dans un réseau de relations avec un (d') autre(s) lieu(x), alors seulement le lieu de départ peut prendre valeur d'un lieu de retour[44].

Grâce à cette renégociation du lieu de l'origine du fait d'un décentrement bienfaisant, la réécriture de ce lieu de départ devient possible.

1.3 Inachèvement

Dans sa réflexion sur la littérature romande abordée dans le collectif *Filiations et filatures*, Pasquali se détourne de l'approche généalogique des familles d'écrivains romands et présente un succinct panorama des lettres romandes. En apparence, il prend davantage de recul par rapport à sa propre œuvre que dans les travaux critiques abordés ci-dessus en se consacrant aux œuvres d'autres écrivains de Suisse romande. Pourtant, Pasquali témoigne d'un intérêt et d'une sensibilité marqués pour une approche qu'il élève en principe (dont le titre, « Les creux de parole. Construction et inachèvement de l'œuvre littéraire », rend pleinement compte) et qui sous-tend toute son œuvre. Une fois de plus, le couple notionnel construction-inachèvement étudié précédemment se trouve convoqué. Pasquali se focalise sur les ruptures et les escamotages de tout ordre et rend compte d'œuvres faisant apparaître les « soudures problématiques » : chez Pinget, il souligne « l'art de la bifurcation »[45], chez Ramuz la capacité de l'œuvre « incessante » à se « défaire », à l'instar de Giacometti qui « retourne à son travail, pour inachever davantage encore son ouvrage »[46]. Chez tous, Pasquali traque la « soustraction du sens »[47] : silence qui le dispute à la parole chez Lovay, force d'une « écriture reliante [qui] rachèterait l'aliénation culturelle »[48] chez Cherpillod, escamotages et non-clôture chez Benoziglio, sauts et digressions chez Cingria, volonté de colmater les brèches chez Haldas, multiplicité des voix et cacophonie chez Velan. Mettant en évidence la fragmentation en cours dans la littérature romande, il célèbre l'utilisation du fragment comme élément constitutif d'une combinatoire, et présente une littérature qui se perçoit comme un ensemble de lignes brisées. Pasquali fait plus que se détourner de la critique généalogique et familiale des auteurs romands : il la retourne. Son panorama le met en lumière : non seulement les

[44] Adrien Pasquali : « Territoire et lieux de parole », p. 12.
[45] Adrien Pasquali, « Les creux de parole », p. 162.
[46] Adrien Pasquali, « Les creux de parole », p. 168.
[47] Adrien Pasquali, « Les creux de parole », p. 178.
[48] Adrien Pasquali, « Les creux de parole », p. 185.

discontinuités existent en Suisse romande, mais elles sont omniprésentes ; et s'il devait exister un lien entre les auteurs cités, il serait précisément de l'ordre de la rupture, des lignes brisées, bref, d'un inachèvement élevé en principe esthétique. Il le dit dans « My uncreative method » en citant Francis Ponge : l'erreur est divine, sur le principe « errare divinum est »[49]. Si c'est le propre de Dieu que de se tromper, pourquoi l'écrivain ne l'imiterait-il pas ? Dans cette optique, il n'est pas question de taire les brisures. Non seulement celles-ci ne doivent plus être cachées, mais, comme l'erreur, elles doivent être exaltées. De fait,

> Cette exaltation ne rachète pas l'erreur mais la tient pour le lieu et l'expression d'une opacité qui lui est assignée : elle seule le confronte au projet qu'il ignore habiter[50].

Si l'erreur incarne « le lieu et l'expression d'une opacité » tatouée dans la chair de son auteur, elle rend compte du tiraillement qu'il s'agit de conserver sans jamais l'anéantir, du fait de sa potentialité esthétique. Porteur de sa condition, c'est la défaillance qui offre à l'auteur un moyen d'habiter ce lieu de parole défini antérieurement. Le retour à « My uncreative method » permet au lecteur de se rendre compte de la convergence des motifs : erreur et inachèvement s'englobent dans la perspective plus large du projet central, fondé sur le couple notionnel fondateur de qui ils dépendent : le binôme construction / effacement.

1.4 Construction et effacement

La construction et l'effacement mis en œuvre par l'entreprise pasqualienne se saisissent dans une perspective bipolaire. Car ce que Pasquali écrit d'une main, il l'efface de l'autre.

Alors que l'entreprise de construction, entée sur un processus d'effacement généralisé, porte et fait écho à cette nécessité de décentrement / médiation / recomposition esthétique propre à l'élaboration du lieu de parole, l'effacement s'incarne à tous les niveaux : auteurs qui disparaissent, personnages qui se confondent les uns avec les autres, œuvres inachevées, manuscrits originaux détruits dont il ne reste que des traductions, le sens se dérobe à tous les niveaux[51]. L'œuvre se construit en s'effaçant, comme le lieu de parole s'élabore en prenant de la distance. Thématisé dans son écrit « My uncreative method.

[49] Pasquali cite Ponge (Francis Ponge, « My creative methode », *Méthodes. Le Grand Recueil*, Paris, Gallimard, 1961, p. 7-42). Cf. Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 265.
[50] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 265.
[51] Le mémoire de licence d'Odile Cornuz se consacre entièrement aux processus de disparition de l'auteur, des personnages et des narrateurs pasqualiens. Cf. Odile Cornuz, *Adrien Pasquali : Exercices de disparition*, mémoire de licence présenté à l'Université de Neuchâtel, 2004.

Comment je n'ai pas écrit certains de mes livres » composé « en hommage » à Ponge[52], cet effacement révèle la contestation de l'œuvre ajoutée à une défaillance volontaire :

> Une pensée ne peut être juste que mal formulée, disons maladroitement. C'est dans le manque ou le défaut que se cache la vérité à découvrir. Le chercheur le sait, il se méfiera toujours d'un énoncé trop clair. […] Quand le texte indiquerait un cheminement, ce n'est pas une affirmation qu'il construit, « l'être-là » de l'œuvre qui en imposerait. Le cheminement, à l'œuvre dans le texte, est comparable au tracé, littéralement, d'une *voie de disparition*[53].

Cette disparition n'est en aucun cas du registre de la démission, du refus ou du renoncement. Au contraire, elle requiert une participation active et contraint l'auteur à se plier à certaines attitudes morales, sociales ou stylistiques. S'inspirant de Robert Pinget, Pasquali affirme la lacune nécessaire à l'existence de toute vérité, laquelle ne s'appréhende que dans l'erreur. La voie de disparition (élaborée au prix de maladresses et d'erreurs volontaires) se conçoit comme une arme que la littérature de Pasquali retourne contre elle ; elle est un moyen d'instaurer au cœur de l'œuvre une forme de sabotage annoncée dans le titre. Pour Pasquali, il incombe à son œuvre littéraire de contester son autorité sur le monde, sur la conscience et sur le langage, quitte à en devenir illisible. Pourtant, cette entreprise de sabotage ne s'éloigne jamais de sa nature littéraire. Car malgré l'omniprésence de procédés visant la disparition de l'auteur ou des personnages, c'est bien de l'apparition d'un texte qu'il est question, mais dont l'existence, paradoxalement, dépend directement de la réussite des procédés de disparition, visant précisément à l'élaboration de ce « texte disparaissant », « dés-écrit », « dé-fait »[54].

1.4.1 Livre vs texte

Dans « My uncreative method », Pasquali explique les divers procédés de mise en œuvre de l'effacement. Ces procédés varient selon qu'il s'agit pour l'auteur de disparaître dans le livre ou dans le texte. Car livre et texte ne recoupent pas le même sens, comme l'explique Roland Barthes :

> Le texte ne doit pas être confondu avec l'œuvre. Une œuvre est un objet fini, computable, qui peut occuper un espace physique (prendre place par exemple sur les rayons d'une bibliothèque) ; le texte est un champ méthodologique ; on ne peut donc dénombrer (du moins régulièrement) des textes ; tout ce qu'on peut dire, c'est que, dans telle ou telle

[52] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 265. Cependant, outre la volonté de privilégier la méthode au détriment du résultat, il s'en démarque complètement.
[53] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 266.
[54] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 267.

> œuvre, il y a (ou il n'y a pas) du texte : « L'œuvre se tient dans la main, le texte dans le langage. »[55]

En évoquant Barthes dans son propos, Pasquali entérine la différence fondamentale que celui-ci opère entre l'un et l'autre – Pasquali préférant toutefois le terme de livre à celui d'œuvre utilisé par Barthes. Même si les fonctionnements et les valeurs du livre et du texte peuvent être décrits en termes d'échange dialogique, leurs enjeux n'en demeurent pas moins incompatibles : alors que l'autorité sur le livre, liée au fait social de faire et de publier des livres, relève d'un besoin d'attribution et de reconnaissance sociales, l'autorité dans le texte « renvoie à l'acte individuel d'écrire »[56] et à la potentialité infinie des écrits possibles. Alors que le livre fige un de ces possibles et en présente un aspect fini, le texte se révèle dans toute la mouvance de ce spectre infini des possibles qui appartiennent au langage. Pourtant, Pasquali nuance :

> Un texte publié n'est jamais définitif : il peut être modifié dans une édition ultérieure ; il peut changer de titre, ou être supprimé dans une bibliographie. Il peut, le plus souvent, être suivi d'un autre texte, d'un autre livre qui déplace, corrige le propos du précédent. Ainsi, une œuvre est constamment *in progress*, mais aussi *in process*[57].

Ainsi, si le livre présente un état *arrêté* d'un texte, il convient de replacer celui-ci dans la perspective plus large de l'ensemble de l'œuvre : ce qui paraissait achevé au niveau du livre, ne l'est plus au niveau de l'œuvre[58]. Se détachant de la terminologie de Barthes, Pasquali élabore sa propre perception, la notion d'œuvre lui permettant de rendre compte d'une entreprise littéraire dans son ensemble, constitué du cumul des différents textes d'un auteur. A ce propos, il mentionne un élément de distinction supplémentaire entre texte et livre à même de frapper tout lecteur qui s'intéresse de près à son œuvre. Il dit :

> Un texte n'implique pas forcément la présence d'un lecteur. *Un texte peut être écrit pour n'être pas lu*, comme lorsqu'il parle pour n'être pas entendu. Un texte ne peut ne s'adresser qu'à lui-même, être lui-même son origine et sa fin[59].

Alors que le livre n'existe que dans la relation triangulaire auteur-livre-lecteur, le texte incarne une dimension autotélique. Si cela se déduit également de la distinction de Barthes, l'élément prend un sens tout particulier dans l'optique pasqualienne, tant son entreprise

[55] Roland Barthes, « Théorie du texte », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 2002, tome 22, p. 461-465, citation p. 464.
[56] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 269.
[57] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 269.
[58] Ce qui donne corps au concept pasqualien de l'inachèvement !
[59] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 270. (C'est Pasquali qui souligne.)

tout entière fait écho à cette dimension autotélique du texte pouvant tout aussi bien se passer – du moins en apparence – des services d'un lecteur[60].

1.4.2 Stratégies d'effacement et mythologie des langues

Opérant au niveau du livre comme à celui du texte, diverses stratégies d'effacement peuvent être mises en place. En offrant un aperçu des modalités de cet effacement volontaire, le texte de « My uncreative method » ne fait pas que thématiser cette disparition : il la met en exercice. Rédigé à la troisième personne, l'autocommentaire favorise la séparation entre l'auteur du commentaire et l'auteur étudié, l'identité de l'un et de l'autre disparaissant dans l'espace laissé ainsi vacant[61]. La distance que Pasquali-critique instaure avec Pasquali-auteur frappe avec d'autant plus de force que le second parle du premier à la manière d'un tiers, comme l'illustre le passage suivant :

> Le nom peut aussi apparaître dans le récit, par exemple dans sa forme traduite, mais renvoyant à une origine qui n'a jamais eu lieu. « Adriano Pasquali », peut-être ; qu'est-ce à dire, si ce n'est, comme le suggère Jean-Philippe Ratié commentant les travaux de J.-Ch. Mornay, qu'Adrien Pasquali
>
> > *fait le deuil de sa propre identité et transforme sa vie en fac-similé qu'il jette pour finir au feu de la fiction. Pour finir ? En fait, pour que rien n'échappe à cette anticipation, l'auteur doit raconter jusqu'à la mort de l'auteur. Il doit adopter le point de vue le plus extérieur et le plus lointain, celui d'un tiers qui lui a survécu. Il doit attribuer cette mort (et la vie qui l'a précédée) à un auteur, qu'on dira* supposé.
> >
> > *Une telle fiction nécrologique est aussi une manière de dire qu'est déjà l'écrivain chaque fois qu'il écrit : chaque fois mourant à lui-même et devenant un autre, chaque fois d'outretombe, chaque fois un fantôme qui n'a jamais vraiment vécu et qui ne peut plus vraiment mourir*[62].

Mettant en exercice sa volonté de disparition dans l'emploi de la troisième personne, Pasquali réalise le programme contenu dans les propos de Ratié qu'il reprend à son compte : il fait le deuil de son identité. Mais au lieu de la jeter « au feu de la fiction », il la jette au feu de la critique. Il anticipe sa propre mort, en adoptant ce « point de vue le plus extérieur et le plus lointain » de ce « tiers qui lui a[urait] survécu ».

Outre la forme, le contenu aussi est un encouragement aux stratagèmes de disparition en tout genre, se réalisant d'un bout à l'autre de son œuvre. Comme la publication qui

---

[60] Nous y reviendrons à plusieurs reprises sur la place incombant au lecteur dans l'œuvre pasqualienne (Cf. « Projet d'imperfection » p. 171, « Identités problématiques » p. 177 et « Effacement de l'auteur » p. 181).

[61] Dans « Langue et littérature en Suisse romande », Pasquali met à distance son discours critique, en particulier dans des passages retranscrits en caractères plus petits, et centrés, où il feint la citation – avec pour effet non seulement une mise à distance, mais aussi une provocation, ainsi qu'une dépersonnalisation. Pourtant, le stratagème n'est pas accompagné, comme ici, de l'emploi de la troisième personne.

[62] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 272, citant Jean-Philippe Ratié commentant les travaux de J.-Ch. Mornay (citation rendue par l'italique).

inévitablement induit la disparition du texte dans le livre[63], le fait de considérer chaque livre comme un nouveau départ est envisagé par l'auteur comme un moyen d'encourager l'effacement. Car pour Pasquali, on n'écrit pas pour publier, mais

> *On écrit malgré qu'on publie*. On écrit contre le fait qu'on publie. Si écrire, c'est (se) construire, c'est à chaque fois à partir de rien ; écrire, ce n'est pas thésauriser : à chaque texte, c'est le premier, même quand il semble y avoir du jeu entre divers textes. Et à chaque livre, il faudrait faire entrer dans le jeu un éditeur différent : non seulement, le lieu d'énonciation serait disloqué, mais ce qui est tenu pour sa première réception, sa première lecture. A chaque livre, un éditeur ; si cela ne se peut pas, il faut recourir à d'autres pièces du jeu[64].

Comme il l'explique, la disparition du texte dans le livre à travers la publication peut être associée à un changement d'éditeur (effectué par Pasquali entre les deux livres du diptyque *Portrait de l'artiste en jeune tisserin*[65]). Contribuant à disloquer jusqu'au lieu d'énonciation, ce changement, s'il n'a pas lieu, doit être remplacé par « d'autres pièces du jeu ». Ces stratagèmes, Pasquali les énumère : choix d'une photographie reflétant volontairement « un masque mortuaire [qui] viendrait contredire son autorité présente sur le livre »[66], présentant un visage qui se dérobe au regard du lecteur[67] (ainsi décrite, cette photographie ne ressemble-t-elle pas étrangement à la photographie présente en quatrième de couverture de ses derniers ouvrages ?[68]) ; choix d'un titre volontairement ambigu (à l'instar du titre obscur de l'article lui-même !), qui distrait de la lecture avant même qu'elle ne commence. Pasquali l'explique : ce titre peut être bilingue, et introduire une part d'obscurité par le détour de la langue étrangère (Pasquali cite *Eloge du migrant. E pericoloso sporgersi*), ou monolingue, et jouer sur l'intrusion d'adjectifs ambigus (*Un amour irrésolu*).

Concernant le texte, il existe aussi de nombreux moyens de mettre à l'épreuve l'autorité auctoriale. La voix détentrice de la parole peut être perturbée de différentes manières par des procédés de mise à distance, concernant « l'attribution, la pertinence,

---

[63] Pasquali définit la publication comme une « transformation inutile, mais nécessaire ». Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 270.
[64] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 271.
[65] Entre les deux parties du *Portrait de l'artiste en jeune tisserin*, Pasquali passe de L'Aire à Zoé.
[66] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 272.
[67] « Le mieux sera de choisir une photo ratée, du point de vue technique, et dévalorisante : ne pas donner à voir un visage allant à la rencontre d'un possible interlocuteur, mais un visage qui se soustrait à la vue. Un mauvais éclairage y pourvoira, de même que cette pose relâchée, indication d'un être qui se dérobe, le regard dirigé en lui-même, plutôt que vers l'extérieur de la rencontre. Qui se rétracte, les paupières grandes ouvertes. » Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 272.
[68] Notamment celle de *Mauvais Coton*. Adrien Pasquali, *Mauvais Coton*, Genève, Zoé, 2000. *La Matta* (Genève, Zoé, 1994) et *Le Pain de silence* (Genève, Zoé, 1999) ne livrent aucune photographie de l'auteur sur la quatrième de couverture.

voire la compétence de cette parole »[69]. L'effacement prend alors la forme d'une dispersion, qui trouve son fondement dans une mythologie des langues. Si les différents idiomes rendent compte d'une fracture du moi comme dans le cas du moine fou de l'ouvrage d'Umberto Eco *Le Nom de la rose*, mentionné par Pasquali, chacune des langues permettrait de faire écho à un domaine précis avec plus de justesse qu'une autre :

> Ainsi, le français serait tenu pour la langue de la réflexion ; l'allemand, de la colère froide, mais aussi du discours philosophique qui tourne à la poésie ; le latin, du rêve ; l'italien, du jeu social théâtralisé. L'anglais, de la séduction et de l'amour : ses propriétés synthétiques lui permettent d'en dire tellement peu, qu'il parvient à faire entendre beaucoup plus. Car dans le parler amoureux, pour que cela dure, il faut économiser les mots, non le sentiment qu'ils expriment[70].

Obéissant à une mythologie personnelle, les propos de l'auteur font écho à ceux de son personnage Thérèse Volland[71], racontant à Bartolomeo l'usage des langues qu'elle avait élaboré avec son père :

> Avec mon père, me dit-elle, nous avions convenu d'adopter une langue différente suivant notre état d'esprit ; […] [le latin] conserv[ait] à la journée une atmosphère de recueillement liturgique très apaisante pendant les longs mois d'hiver […]. L'italien servait à nous mettre en colère […] ; l'allemand, en revanche, nous réconciliait. A son propre usage, mon père avait affiné ce système, y intégrant des bribes d'espagnol, de portugais, et plus tard de roumain et de hongrois. Il fit quelques tentatives avec le grec et l'araméen ; le français nous permettait de naviguer entre ses diverses langues et de conserver le cap de notre existence quotidienne[72].

Le multilinguisme permettrait-il de multiplier les voies d'accès aux émotions, permettant de dire celles-ci avec plus de justesse ? Thérèse le suggère. La connaissance des langues se construit pour elle et son père comme un « système » organisé, qui permet de donner corps à des sentiments, et plus à même de réaliser certaines fonctions. Si la connaissance d'un maximum de langues permet d'avoir accès à un éventail plus large d'émotions (dans la mesure où les langues semblent ici moins des moyens de dire les émotions que de les provoquer !), on comprend *a contrario* le malaise de nombre de personnages pasqualiens, légitimés dans aucune : comment accéder au monde quand aucune langue n'est maîtrisée parfaitement ?

---

[69] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 274.
[70] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 274.
[71] Comme l'illustre l'exemple de Thérèse Volland, Pasquali se plaît à attribuer des noms éloquents à ses personnages (à l'instar de Samuel J. Gottseidank, dont il sera fait mention plus loin). Celui de Thérèse Volland évoque Louise Henriette Volland (dite Sophie), avec qui Diderot entretint une relation épistolaire et amoureuse jusqu'à la fin de sa vie. Par ce choix onomastique, il ne fait aucun doute que Pasquali s'amuse à insérer dans son récit une référence éminemment littéraire.
[72] Adrien Pasquali, *Un amour irrésolu*, Lausanne, L'Aire, 1988, p. 41.

Au-delà des similitudes, les propos de Thérèse (pour qui les langues permettent d'accéder aux émotions) et du critique pasqualien (pour qui chaque langue possède son domaine de prédilection) rendent compte de l'attitude de l'auteur à l'égard des langues. Comme Pasquali le dit de lui-même (à la troisième personne),

> Il a deux langues, l'italien et le français. Il ne sait leur attribuer de préférence, l'une par rapport à l'autre, ou ensemble par rapport à toutes les autres : il balbutie volontiers en anglais, et son admiration pour le latin est grande. Il reconnaît toutefois un usage distinct, le français étant pour lui une langue *courante*, quand l'italien lui est une langue boîteuse. Il s'est souvent dit que boîteuse, cette langue devait le rester, pour l'instant : la parler correctement pourrait lui donner l'illusion de retourner en un lieu de parole qu'il confondait avec son vrai lieu[73].

La mythologie des langues s'élabore selon des registres personnels. Les langues française et italienne s'avèrent équivalentes. L'auteur, qui les distinguait plus haut selon leur domaine d'application, les différencie ici selon leur usage, l'aspect courant de l'une s'opposant à l'aspect boiteux de l'autre. De fait, non seulement cet aspect boiteux lui évite de tomber dans l'illusion d'un lieu de parole trompeur, mais lui permet de cultiver l'aspect bancal, fautif, que Pasquali aime tant[74], cristallisé dans l'orthographe fautive de « boîteuse ». Le lecteur comprend la richesse sémantique d'une telle dysorthographie, l'erreur insinuant sous la critique littéraire la claudication d'un auteur non légitimé dans l'usage d'une langue vécue comme empruntée.

1.5 Mélanger les langues

Tant dans le texte évoquant sa création littéraire personnelle (« My uncreative method ») que dans son article consacré à de nombreux ouvrages littéraires de Suisse romande, Pasquali traite de l'interpellation de langues étrangères. Evoquant les auteurs romands, il adopte un point de vue typologique et répartit les auteurs en trois catégories, selon qu'ils privilégient l'un ou l'autre mode : la langue étrangère comme substrat au français (mis en œuvre dans les récits du déracinement d'Anne Cuneo ou Lorenzo Pestelli) ; la langue étrangère comme superstrat au français (où la langue étrangère incarne une forme d'hommage à une autre culture : l'Italie pour Jacques Mercanton ou Etienne Barilier, l'allemand pour Guy de Pourtalès, Catherine Colomb) ; une utilisation hybride des deux types de fonctionnement (par exemple Mireille Kuttel chez qui l'italien est « un superstrat qui prend la fonction d'un substrat, en tant que nouvelle saisie d'une antériorité

[73] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 274-275.
[74] On se souvient de la nécessité d'une langue fautive, évoquée précédemment.

maternelle oubliée par quelques générations installées dans un environnement francophone »[75]).

L'approche typologique cède la place, dans « My uncreative method », à une approche plus intuitive, faisant écho à son expérience personnelle malgré le point de vue distant induit par l'usage de la troisième personne[76]. Jouant de l'ambiguïté dont il est friand, il évoque son rapport aux langues italienne et française :

> Il arrive que ces deux langues se mêlent de le perturber, de l'éprouver. Ce qui arrive alors, c'est qu'il ne les parle pas successivement : son bilinguisme est simultané. Si toutefois, l'italien, c'est penser / le français, c'est écrire ou parler, l'analyse distingue ce que l'expérience a éprouvé comme indissociable. Aucune antériorité de l'italien par rapport au français ; aucune excellence[77].

Ses langues, il les partage selon l'activité mentale opérée. Il ne peut s'empêcher de s'amuser du brouillage induit par l'évocation de « ces deux langues qui se mêlent de le perturber », suggérant à la fois l'amalgame opéré par leur rencontre et la perturbation que leur mélange entraîne dans une écriture qui, strictement monolingue, aurait pu espérer une certaine forme de sérénité. Au-delà de se mêler de le perturber, les langues se mêlent l'une l'autre. Elles sont à percevoir simultanément, dans l'esprit d'un auteur obligé de fonctionner à la manière d'une machine de traduction :

> Ecrivant, le récit se raconte / s'élabore / se pense en italien, alors qu'il s'écrit en français. Sa main, le bras, son corps physique deviennent l'équivalent d'une machine de traduction simultanée. D'où son impression (son effort) pour rendre en français une tonalité italienne, une musique avec la transposition de constructions syntaxiques privilégiées, à tel point que relisant le texte manuscrit d'*Un amour irrésolu*, il entendait ces pages en italien[78].

Plusieurs mesures ont été tentées par l'auteur pour rendre perceptible en français ce souffle de l'italien. Tour à tour, Pasquali en réfère aux différents procédés dont il a joué à travers son œuvre littéraire. A propos du premier que nous appellerons *italianisme* et que nous étudierons ultérieurement, il dit :

> Il avait cru cela possible par la création de néologismes italianisants, depuis cette « canottière » d'un récit oublié, jusqu'à cette séduction plus récente qui « opère et me fulmina », sans déterminant ; un point c'est tout[79].

[75] Adrien Pasquali, « Les creux de parole », p. 187.
[76] « Il ne pouvait se parler qu'à la troisième personne, comme s'il devait à lui-même paraître absent, c'est-à-dire à peine plus qu'inexistant ». Adrien Pasquali, *Les Portes d'Italie*, Lausanne, L'Aire, 1986, p. 148.
[77] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 275.
[78] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 275.
[79] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 275.

Mais comment faire part de son intimité quand son histoire se dérobe dans la parole d'un autre ? Rendant palpable le handicap dont sont victimes ceux qui doivent emprunter la langue d'autrui pour pouvoir être dits, Pasquali met en lumière la récurrence du pastiche dans son œuvre. Car au Bruno de *L'Histoire dérobée*, dont la vie est racontée au détour de pastiches d'auteurs de Suisse romande, succèdent d'autres personnages privés de parole.

Au procédé du pastiche, Pasquali ajoute celui du cliché, auquel il avoue recourir, comme à d'autres, avec un certain excès :

> Si ces clichés apparaissent fréquemment dans la comparaison, donnant plus de chair à une narration qui, à tout instant, voudrait rendre les armes […] c'est en fait la circularité du langage qu'ils soulignent par la convocation de mots, de syntagmes privés de stuc, dans des styles et des narrations autonégatives[80].

Abusant du cliché, l'auteur peut trouver un moyen de mimer la circularité du langage. Ce que Pasquali appelle les narrations autonégatives convoite le même but, puisque la structure doublement négative affirme, par le biais d'un aller-retour, ce que l'assertive aurait suffi à nommer. Si les procédés varient, le but est toujours le même.

Dans « Une tuile en Castille ou l'inquiétude permanente », un autre procédé vient vider la parole de l'auteur : la citation. Pour exprimer chaque idée forte, Pasquali y recourt de façon systématique. Les autres exprimeraient-ils mieux ce qu'il ressent à l'intérieur de lui ? L'habitude d'emprunter la parole d'autrui pour dire l'intime s'avère explosive : non seulement elle révèle de manière exemplaire une identité estropiée qui ne se dit qu'avec les mots d'autrui, mais elle contribue en outre à vider de l'intérieur le langage de son auteur, lui dérobant sa propre parole. Pourtant, derrière le projet d'effacement, c'est bien de l'affirmation d'une voix qu'il s'agit, qui affirme sa force au moyen des procédés d'effacement comme des emprunt à la langue étrangère, et qui se donne en plus. Quel que soit le mode opératoire choisi, la parole de l'auteur se met en jeu.

1.6 Projet d'imperfection

Son projet d'imperfection, Pasquali le justifie au regard de la défectuosité du monde. Pourtant, l'imperfection littéraire ne cherche aucunement à la représenter. Elle n'a ni à la copier, ni à la racheter. Elle n'est pas non plus le fruit d'une incapacité de son auteur, pas plus que la « défaite » qu'elle entraîne :

[80] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 276.

> La défaite, si c'en est une, n'est ni renoncement, ni incapacité, mais l'acte franc d'une modeste indifférence, au sens stoïcien. D'une inoffensive indifférence. Le monde, avec raison, se passe de lui [l'auteur][81].

Pasquali le dit : l'auteur vise l'indifférence, le détachement. Pourtant, son caractère modeste peut être mis en doute : cette indifférence détachée, un brin supérieure, est le fruit d'un auteur en voie de disparition qui se plaît à tirer les ficelles des hauteurs qu'il ne cesse d'habiter, comme l'araignée à laquelle il se compare dans « L'auteur dans le tapis ». Partant de l'*Essai de poétique médiévale* où Paul Zumthor démontre que, dès le XII^e^ siècle, l'auteur s'est progressivement effacé du texte, Pasquali s'interroge sur le rôle toujours plus important dévolu au lecteur :

> Dans l'œuvre, aussi « ouverte » soit-elle, la délégation d'autorité conférée au lecteur et construite par le texte, n'est-elle pas aussi une ruse, une « machine », à en croire l'étymologie grecque ? Elle persuaderait tout lecteur, dilettante ou critique, qu'il lui incombe de garantir la solidité et la solidarité des liens de la série auteur-texte-lecteur. Mais l'auteur-araignée et le texte-toile ne font-ils pas du lecteur une sorte de proie ? Quels que soient sa liberté ou son pouvoir de mettre un terme à sa lecture, le lecteur est la proie du texte : le livre ouvert, il ne s'en sortira plus[82].

Sous la question rhétorique perce la remise en question : malgré les apparences, le lecteur n'est que la proie d'un auteur et d'un texte.

Poursuivant sa critique à partir de l'exemple médiéval, Pasquali focalise son attention sur l'instauration de doubles fictionnels dans les œuvres littéraires. Depuis le Moyen Age, l'utilisation du procédé a évolué : autrefois moyen de suppléer un *auctor* qui n'existait pas en donnant corps à des *scriptor*, *commentator*, *traductor* et autre *compilator*, à l'époque contemporaine, toujours présents (Pasquali cite le copiste chez Agota Kristof, l'épistolier ou le philologue chez Robert Pinget, le scripteur chez Jean-Marc Lovay, le thésard chez Yves Velan, le dicteur chez Blaise Cendrars[83]), mais à des fins différentes, ces doubles permettent à l'auteur de « feindre de ne pas parler en son nom »[84]. La fascination de Pasquali pour ce type de procédés apparaît clairement : l'instauration de doubles est pour lui un moyen supplémentaire de s'effacer. Comme il l'explique, de cette disparition dépend la réappropriation d'une parole accaparée par le *ghost writer* ricanant derrière chaque écrivain :

> La littérature et nos savoirs seraient issus des contorsions de cet « écrivain fantôme », ce *ghost writer* des Anglais, ou ce « nègre » ricanant dans le dos de tout écrivain qui fait de

[81] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 280.
[82] Adrien Pasquali, « L'auteur dans le tapis », *[vwa]*, 22, 1996, p. 89-103, p. 91. Cf. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
[83] Adrien Pasquali, « L'auteur dans le tapis », p. 91.
[84] Adrien Pasquali, « L'auteur dans le tapis », p. 94.

> l'exercice de la littérature un lieu de tensions et de revendications avec le langage, plutôt que de réconciliation avec le langage, le monde et soi. Mais laisser croire sans honte à ce « nègre » qu'il a la parole, une parole qui lui serait propre et distincte, est la seule manière de la faire taire : seul son silence ne lui appartient pas, car c'est le nôtre[85].

La disparition de l'auteur porte un espoir : effacé, l'auteur donne l'illusion à l'écrivain fantôme qu'il a la parole ; ce n'est qu'effacé que l'auteur le fera taire, et se réappropriera son silence.

Dans « Une tuile en Castille », Pasquali résumait de la sorte son art poétique :

> Mais je puis également vouer mon écriture à l'attente, au délestage de tout ce qui m'encombre et m'obstrue. Et si alors mon discours peut prendre l'apparence d'un aveu, ou *semble* redevable à une légitimation extérieure (comme donner voix à ceux qui sont sans voix : la population étrangère immigrée, *par exemple*), c'est qu'il y aura eu *malentendu*. Un malentendu qu'il serait vain de dénoncer en espérant rétablir la vérité du fait d'écrire. Un malentendu dont je pourrais jouer des ambiguïtés, déplaçant constamment mon discours là où on ne l'entend, prenant le risque de le rendre méconnaissable, et donc illisible[86].

Ce faisant, il illustre les divers aspects théoriques dont il est question dans ses textes métalittéraires, tant on assiste à la mise en évidence d'une volonté de se délester (figurant la volonté de s'effacer) sans s'amputer de la part de mystification dont fait preuve son œuvre : l'auteur joue de cette mystification par le biais de l'italique (en mettant en doute son aveu même de mensonge), tout en indiquant le bénéfice qu'il pourrait tirer d'un pareil malentendu. L'ironie de la composition est magistrale, tant est affirmée sa volonté de déplacer son discours (et par là même son lecteur !), non seulement *où on ne l'attend pas*, mais également *où on ne l'entend pas*. Qu'importe qu'on ne l'entende ! Pasquali l'affirmait dans « My uncreative method » : comme le monde se passe de l'auteur, le texte peut fort bien (au contraire du livre) se passer de lecteur.

2 A la recherche du lieu de parole

2.1 Du déracinement à la patrie de mots

Découvert par le concours « Qui je lis » mis en place par Roland de Muralt pour la revue *Ecriture* et destiné à découvrir de nouveaux talents, Adrien Pasquali pose, dans ce premier texte déjà, les bases d'un questionnement d'ordre identitaire qui marquera toute son œuvre. L'expérience de l'exil vécu par les parents entre évidemment en résonance avec le destin de nombre de ses personnages. Mais Pasquali n'est pas un migrant[87]. Des études universitaires, un début de carrière académique et une activité de critique le poussent à ne

[85] Adrien Pasquali, « L'auteur dans le tapis », p. 99.
[86] Adrien Pasquali, « Une tuile en Castille ou l'inquiétude permanente », p. 86.
[87] Adrien Pasquali est né en Suisse.

s'interroger qu'indirectement sur le déracinement vécu par le migrant ou le saisonnier : si le destin de ses personnages est inévitablement lié au problème de la langue, Pasquali, lui, maîtrise indiscutablement celle-ci. Il n'empêche que le déracinement de ses parents a provoqué une blessure dont il n'est pas épargné.

Privé de la « force vitale d'une terre, d'un lieu qui [le] ferait vivre »[88], il conçoit très rapidement la lecture comme la seule issue possible : c'est elle qui lui permettra l'élaboration d'une patrie où vivre. La question du « qui je lis » supplante alors celle du « qui suis-je »[89], et lui permet d'interroger à la fois ses origines italiennes et sa volonté d'enracinement dans un terreau romand.

> Et dès lors, il est curieux de constater comment une faille proprement existentielle que je n'ai perçue que vers dix-neuf ou vingt ans a pu modeler mon approche du monde, et du monde des livres également. Il me fallait entrer dans un pays, dans le pays que j'habitais malhabilement, il me fallait le connaître, dans une communion illimitée, où un regard de tendresse murmure certains mouvements originaux du monde. […]
>
> Il me fallait un pays, et de même que la route et le plein air, je choisis les livres et la chambre réservée[90].

La lecture apporte une alternative au complexe identitaire dont il souffre, qu'il décrit comme une « faille identitaire ». Avec Ramuz, c'est « le pays de cet autre », la Suisse, qu'il découvre. Mais cette découverte du pays d'accueil le contraint « bien obligeamment à découvrir le [s]ien »[91]. Car pour le jeune lauréat, en parcourant les livres des autres, c'est toujours nous-mêmes que nous lisons. Alors qu'il recherchait une identification, c'est une « différence bien plus féconde »[92] qu'il trouve, qu'il s'agira de mettre à profit sa courte vie durant. Au-delà des pays de l'un et de l'autre, c'est bien d'un espace de mots donnant écho à cette « faille proprement existentielle » qu'il est question. Un espace qui, à l'image de son nom, contient le programme pasqualien, annoncé dans le tout premier paragraphe de « Qui je lis ». Car « Pasquali » est un nom

> très profond, un nom si peu valaisan qui laissait entendre déjà ses résonances bibliques, pascales : mort et résurrection, la chute *et* le relèvement ; toute une existence ainsi, et ce ne serait pas facile à porter, car on se demande parfois si le nom ne façonne pas un tempérament, un destin que l'individu devrait finir par habiter intimement[93].

[88] Adrien Pasquali, « Qui je lis », *Ecriture 19*, 1982, p. 21-25, citation p. 22.
[89] Cette question, Pasquali la considérait comme « le moteur de l'œuvre romande ». Cf. Adrien Pasquali, « Barilier, Lovay et quelques autres », *Ecriture 21*, 1983, p. 197-199, citation p. 198.
[90] Adrien Pasquali, « Qui je lis », p. 23.
[91] Adrien Pasquali, « Qui je lis », p. 23.
[92] Adrien Pasquali, « Qui je lis », p. 24.
[93] Adrien Pasquali, « Qui je lis », p. 21.

Dès ce premier texte, Pasquali annonce la dualité de son œuvre, et la dimension christique de celle-ci. Son nom le dit : pour vivre, il faudra mourir. L'italique de la conjonction de coordination attire l'attention du lecteur ; la mort et la vie, la chute et le relèvement ne sont pas à percevoir successivement, mais au contraire simultanément, telles les deux faces d'une même réalité.

L'opposition vie-mort incarne à merveille une pensée dualiste qui imprègne toute l'œuvre pasqualienne, à l'instar d'autres oppositions également explicitées dans ce premier texte. Mais si le monde du dehors et celui de la lecture apparaissent sur des plans parallèles et s'appréhendent différemment, des glissements demeurent possibles entre eux. La lecture et l'écriture deviennent des espaces où vivre au même titre que le monde réel. Chaque livre incarne une nouvelle aventure stylistique, ouvre de nouvelles possibilités de la langue et des langues, attestant une recherche permanente et une volonté expérimentale évidente.

Comme l'annonce l'incipit de ce premier texte publié, cette recherche littéraire ne se départira pas d'un questionnement sur les langues interpellées au gré des circonstances :

> *Once upon a time and a very good time it was*, on était venu d'assez loin, ayant répondu à une voie de l'énergie industrieuse qui vous appelait à quitter presque tout, et aller se donner et prendre part à un monde qui se montrerait plus indulgent, plus équitable. Mes parents sont de ceux-là qui franchirent le Simplon et le Grand Saint-Bernard par la route inverse des vacances. Ils n'emportaient que leur statut, leur condition, une image de *laggiù*, et l'amour qui est le leur[94].

Placé sous l'évocation du conte de fées (grâce à la formule initiale récurrente « *Once upon a time* » renforcée par le commentaire « *and a very good time it was* »[95]), le récit des origines porte l'espoir d'un avenir radieux nourri par les migrants, en quête d'un monde « plus indulgent, plus équitable »[96]. A l'anglais des contes de fées s'ajoute l'italien qu'ils parlent, rendant sensible la difficulté de se définir du fait d'un statut d'exilé, ainsi que la contrainte de l'élaboration d'un lieu de mémoire. Mais comment y parvenir quand ses propres parents en sont réduits à une « image de *laggiù* » (image de *là-bas*) ? Définie uniquement par l'adverbe de lieu italien marquant la distance plus ou moins grande du lieu où l'on est (la Suisse), l'origine se révèle inévitablement schizophrénique, du moins problématique : comment se définir en fonction d'un point de vue qui s'ancre *ici* avec les mots de *là-bas* ? Cette faille dans l'histoire de ses parents, Pasquali la répercute par l'interpellation de l'italien, qui lui permet à la fois de figurer l'irrémédiable décalage du

[94] Adrien Pasquali, « Qui je lis », p. 21.
[95] Le jeu de mots opéré par le mot « *time* » présent dans chacune des deux expressions avec un signifié différent (temps, moment) accentue l'énergie positive supposée.
[96] Perçu d'autant plus tragiquement par le lecteur au fait de la mort volontaire du jeune auteur en 1999.

migrant, le trou dans son histoire provoqué par l'exil et la difficulté de se définir une identité quand se dérobent les mots pour la dire. La citation est appelée à la rescousse : « Nerval m'a soufflé : *Nous vivons dans notre race et notre race vit en nous* ! »[97]. Les paroles d'autrui permettraient-elles d'exprimer une douleur toute personnelle quand précisément les mots nous échappent ? Comme Pasquali l'écrit lui-même, cette appartenance à la race des étrangers ne le définit « que négativement »[98]. Comment réussir à incarner celui dont l'existence repose sur un manque ? Il s'agit de trouver un autre moyen de se définir, cette fois *positivement* :

> Il était urgent pour moi de me définir, de me cerner positivement, si ce n'est par rapport à un lieu géographique précis, la Suisse romande et le Valais, du moins par rapport à la conscience de plus en plus pénétrante d'une mémoire qui me faisait être. Je possédais une parole mais je ne savais pas d'où je parlais. Il me manquait cette mémoire d'une langue qui dure plus que la vie, qui passe et s'offre dans le savoir par cœur de Heidegger : guéri de la maladie du temps, je souhaitais la rechute. Il s'agissait presque de la découverte, de la redécouverte d'une origine des choses qui faisaient ce que j'étais ; et cela devrait finir par épouser un destin d'homme. Au-delà de l'intermittence d'un raisonnement qui bafouillait, il y avait peut-être l'énergique permanence d'une tentative souvent intuitive de réinsertion de soi dans le monde, de soi en soi. Un enfoncement dans les choses, Welcome to life ![99]

Le manque d'origine du narrateur le déconnecte du monde : la « tentative souvent intuitive de réinsertion » ne peut avoir lieu qu'à la condition d'une exclusion préalable. Cette exclusion est double, puisque la réinsertion doit se faire à la fois « dans le monde » et « de soi en soi ». Comment dès lors trouver un moyen de réintégration ? Pasquali propose « un enfoncement dans les choses ». Cette réinsertion de soi dans la vie s'exprime en anglais (« Welcome to life ! »), comme si celle-ci ne pouvait s'atteindre que par la langue étrangère. Comme la citation plus haut, le recours à la langue étrangère permet de garder à distance des paroles d'origine étrangère tout en les intégrant dans un discours personnel. Là aussi, ce sont les sujets les plus intimes et les plus profonds qui se voient évoqués. L'extrait suivant le confirme :

> Ce monde intérieur, *the smithy of my soul*, ne doit pas se donner comme un refuge, mais comme un tremplin : un tremplin vers quoi ? vers qui ? vers l'expression de soi-même ? des autres ? de cette présence ?[100]

Son monde intérieur, qu'il appelle « la forge de mon âme », s'exprime en anglais. Qualifiée de tremplin, elle est antithétique à toute forme de refuge : le but n'est pas de se replier en soi, mais au contraire de rebondir. Même si le narrateur hésite sur le but de ce

[97] Adrien Pasquali, « Qui je lis », p. 22.
[98] Adrien Pasquali, « Qui je lis », p. 22.
[99] Adrien Pasquali, « Qui je lis », p. 22-23.
[100] Adrien Pasquali, « Qui je lis », p. 25.

rebondissement, il esquisse tout de même des pistes, et le terme de « tremplin » suggère avec force le rebondissement offert par ce monde intérieur : à coup sûr, cette forge – dite en anglais – est une promesse de richesse qui ne peut qu'interroger le lecteur sur la force du médium : la langue étrangère – conjointement à l'écriture – offrirait-elle ce tremplin à destination de soi, de l'expression, des autres ou du divin ? La langue étrangère dévoile de multiples richesses expressives particulières permettant à la fois de rendre la non-individuation à laquelle est soumis le migrant (*laggiù*) et de suggérer l'étreinte de la réalité tant recherchée (*Welcome to life*), bref, d'offrir ce tremplin par lequel l'écrivain gagne la connaissance de soi, des autres ou de l'expression elle-même. Mais comme le rappelle le psaume final, une question demeure :

> Come canteremo
> Un cantico di Yahvé
> In una terra straniera?
> Se ti dimentico, Gerusalemme,
> Che la mia destra s'inaridisca ! (Ps 136, 4-5)[101]

Comment chanter ses valeurs culturelles les plus profondes après l'exil ? Comment se dire dans une langue qui ne sera jamais tout à fait la sienne ? Le texte « Qui je lis » offre la réponse de la langue *étrangère*[102]. Le destin du peuple errant raconté par la Bible rejoint celui de tout exilé pour qui l'étreinte de la langue maternelle demeure le moyen de garder contact avec ses origines : nourrir la voix *étrangère* permet ainsi – comme la citation de Nerval le souligne – non seulement de garder le contact avec sa terre et ses racines, mais également d'exprimer le déracinement, et la réinsertion espérée. Le psaume l'affirme : garder sa langue, c'est s'interdire une assimilation totale qui éteindrait toute trace du passé qui conduirait au dessèchement de l'écriture (« Si je t'oublie, Jérusalem, que ma droite se dessèche ! »). L'intérêt de cultiver cette langue étrangère est double, puisqu'elle permet au jeune étranger de garder contact avec ses origines sans l'inciter à une rupture dont il ne pourrait dégager la part de trahison ; mais cette langue est avant tout pour lui la promesse d'une récolte : celle de fruits expressifs inédits et personnels.

2.2 Identités problématiques

Exilés ou fils d'exilés, les personnages pasqualiens revêtent pour la plupart une identité problématique. Leur origine étrangère, vécue comme une tare, les pousse à se faire

[101] Adrien Pasquali, « Qui je lis », p. 25.
[102] Alors que l'anglais est une langue étrangère tant du point du vue de la terre d'origine que de la terre d'accueil, l'italien est ici qualifié de langue étrangère du seul point de vue suisse, puisque pour les migrants il précédait évidemment l'apprentissage du français.

discrets jusqu'à l'effacement, renforçant une tendance naturelle à penser qu'ils ne devraient pas être là[103] et les poussant à adopter des attitudes visant à les effacer du monde dans lequel ils vivent :

> Le plus souvent Bruno n'avait qu'à *feindre* l'absence, activité plus perverse que celle qui consiste à feindre la présence pour donner au maître la minime impression que l'on suit son cours. Activité moins paresseuse aussi que celle qui consiste à réciter à voix basse le verbe : JE M'ENNUIE, TU T'ENNUIES, IL S'ENNUIE… Feindre l'insignifiance, dans le cadre des rapports instaurés par la vie de classe, feindre l'absence était un degré de plus ; comme feindre le mensonge, tout en sachant qu'elle est une part de vrai, et conforter l'interlocuteur dans le sentiment de bassesse qui est sa certitude définitive à l'égard de celui qui parle ainsi[104].

Le plus souvent du fait de leur origine[105], les personnages nourrissent un sentiment de culpabilité décrit à la manière d'un péché originel lié à leur condition et dont ils ne peuvent se débarrasser. Ressentie comme une tare dont ils seraient atteints, cette différence les oblige à demeurer à l'écart, « séparé(s) de tout »[106], comme le saisonnier d'*Eloge du migrant* qui vit dans sa case « à quelques lieues seulement du centre du village »[107], ou comme le narrateur des *Portes d'Italie* qui, vivant « à l'écart » du monde[108], perçoit cette faute originelle comme une remise en cause de son existence même :

> J'imaginais bien souvent que cette plaie dans le courant de la vallée ne pouvait m'être qu'imputée, quand ma propre existence avivait cette blessure du monde : le silence de ce dernier était le lieu de ma souffrance. Peut-être était-ce me donner trop d'importance que de me charger de cette faute irrémédiable d'exister : mais je ne pouvais tout de même pas agir comme si je n'étais pas ce corps enfermant un esprit étranger[109].

Parce qu'elle met à nu une blessure originelle, cette remise en question de l'existence s'incarne de multiples façons. Etrangers ou non, les personnages partagent le fait d'une identité flottante et morcelée. Souvent, ils incarnent l'amputation dont ils sont victimes : alors que Bartolomeo est appelé à plusieurs reprises « Lomeo » (dans le train, par la fillette qui « répète » ainsi son nom[110] ou par les lettres que Thérèse, à l'agonie, trace dans le

[103] C'est à propos de Bruno, personnage de *L'Histoire dérobée*, que cela apparaît le plus clairement : « Il avait plutôt tendance à faire comme s'il n'était pas là, redoublant le sentiment aigu qu'il ne *devait* pas être là, sans qu'il ait été l'objet d'aucune vexation, d'aucun mauvais traitement ». Adrien Pasquali, *L'Histoire dérobée*, p. 149.
[104] Adrien Pasquali, *L'Histoire dérobée*, p. 152.
[105] Ainsi, Bruno dit : « Si quelque chose s'accomplit qui ne sera pas vain ni mensonger, ce sera *malgré* tant de fautes dont je serai coupable, comme un affamé qui volerait parce qu'il est à bout de ressources et ne pense pas à l'infraction qu'il commet ?… » Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 52.
[106] Adrien Pasquali, *L'Histoire dérobée*, p. 157.
[107] Adrien Pasquali, d'*Eloge du migrant. E pericoloso sporgersi*, Lausanne, L'Aire, 1984, p. 11.
[108] Adrien Pasquali, *Les Portes d'Italie*, p. 37.
[109] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 98.
[110] Adrien Pasquali, *Un amour irrésolu*, p. 69.

sable[111], l'évoquant à jamais sous une forme amputée), d'autres personnages présentent une nationalité incertaine, à l'instar de l'héroïne du livre de Klara Friedhof, *Une détresse inespérée*, dont on ne sait si elle est danoise ou tchèque[112]. Mais le plus souvent, la remise en question vient non des autres acteurs mais des personnages eux-mêmes, comme lorsque Thérèse avoue à Bartolomeo :

> Je suis comme l'ombre de quelqu'un qui n'existe pas, Bartolomeo, dit-elle… qui existe bien peu et cela me convient. Mais ne sois pas étonné si tu ne peux me saisir ![113]

Soulignant la non-existence que son nom déjà esquissait, les propos de Klara entrent en résonance avec ceux de Bruno qui, de son côté, ne se reconnaît pas dans l'ombre qui le suit[114]. Ombre sans corps ou corps attaché à l'ombre d'un autre : la séparation d'avec ce qui s'appréhende comme une part habituellement inaliénable de tout être illustre la dépossession dont ces personnages sont victimes. Thérèse incarne l'indétermination par l'imprécision de son contour. Son apparence chimérique fait écho à sa véritable nature, puisque son image se confond avec celle de Klara avec qui elle ne forme qu'une seule et même personne[115]. Dans le cas de Bruno, le propos est extrêmement révélateur et dévoile une réalité essentielle de l'entreprise pasqualienne. Privé de son ombre, Bruno vit la dépossession ultime : non seulement il n'a plus d'ombre à lui, mais il se voit poursuivi par l'ombre d'un autre qu'il ne reconnaît pas, et qui pèse sur le texte. Au vu de sa connaissance de Pasquali, le lecteur ose un rapprochement : cette ombre à laquelle Bruno, double de Pasquali, est attaché, n'offre-elle pas une trace palpable (tant qu'il est possible) de l'auteur dans le texte ? Plus les personnages s'effritent, plus la voix de ce dernier s'affirme.

Fragmentations, nationalités incertaines, ombres problématiques : les procédés de remise en question de l'existence des personnages sont à rapprocher des stratagèmes consistant à fondre les personnages les uns dans les autres. *Un amour irrésolu* en est particulièrement riche : comme on vient de le voir, les personnages de Thérèse Volland et de Klara Friedhof, l'auteur dont Thérèse publie les traductions, ne sont qu'une seule et même personne[116]. Bartolomeo, amant de Thérèse Volland, l'apprend de son frère avec

---

[111] Adrien Pasquali, *Un amour irrésolu*, p. 126.
[112] Adrien Pasquali, *Un amour irrésolu*, p. 119.
[113] Adrien Pasquali, *Un amour irrésolu*, p. 28.
[114] « Mon ombre me suit sans m'appartenir tout à fait », dit-il. Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 101.
[115] Sortie de l'imagination du D[r] Oettiker, Klara Friedhof n'existe pas ! Double imaginaire de Thérèse, Klara n'écrit pas les livres que Thérèse traduit. Quand la vérité éclate, le lecteur apprend que Thérèse est en fait l'auteur et la traductrice de ses propres livres !
[116] Le jeu existe aussi d'un livre à l'autre : ainsi Bartolomeo et Roberto, donnés pour frères dans *Un amour irrésolu* (Bartolomeo, amant de Thérèse, écrit les romans de son frère Roberto), sont fondus en une seule personne dans *Le Veilleur de Paris*, où l'on apprend au passage que Luca Stanco, le narrateur, écrivit « un

stupeur. Malgré un nom annonciateur[117] d'une existence fantomatique, il ne s'était douté de rien. Mais il n'est pas le seul à être mystifié, puisque le lecteur l'est encore plus que lui : ce dernier s'en rend compte à ses dépens quand il découvre que le narrateur du texte n'est pas Bartolomeo, mais Roberto !

On le comprend : l'effacement des personnages se perçoit à la fois comme la manifestation de l'identité problématique telle qu'elle a été définie et comme la réponse à celle-ci. Tous les textes le portent en germe : de l'ordre de l'infirmité congénitale, la division ressentie par les narrateurs pasqualiens[118] les pousse à une remise en cause perpétuelle de leur existence, au point d'entériner chez certains d'entre eux un schisme qui les divise véritablement en deux. Bruno l'exprime dans les pages de son journal :

> Je suis le sujet et l'objet de ces notes, mais l'un des deux n'y est pas. Si je pars de rien pour une tâche à laquelle je ne veux pas assigner le terme de ma mort, *je* (l'autre) doit aussi pouvoir exister ailleurs que dans ces notes. Celles-ci ne donnent pas davantage de poids à son existence, mais lui volent ce qu'il doit à la vie. A revoir. (Plus tard : *je* n'existe que pour moi seul, sans connaître mon propre mode d'emploi. Qui satisfera à cela ?) (*Je* ne m'appartient pas.)[119]

Au narrateur qui explicite clairement ce schisme par une division Je-sujet / Je-objet cristallisée par la nature du journal et l'accord à la troisième personne du dernier verbe, soulignés par l'alternance d'un récit à la première et à la troisième personne, peut s'ajouter le cas de personnages présentés par la négative, expression stylistique d'une identité problématique qui s'affirme en se niant. Le procédé est fréquent, comme suffit à le montrer le passage suivant, au cours duquel il revient à de nombreuses reprises :

> Je ne crois pas que Bruno ait voulu partager le sentiment trouble de sa fragilité, non plus qu'il ait désiré simplement la faire connaître. Au silence contraint, celui du monde et celui imposé par les circonstances de sa douloureuse solitude, j'aurai su restituer la propre parole de Bruno. Sans doute me confiait-il la tâche de faire de sa confession autre chose qu'un rachat dont Dieu seul pouvait confirmer la validité et la sincérité. Son geste me convainquait plutôt de sa volonté d'exister avec ce qu'il fut, pour tragique que ce passé apparût ; l'enjeu de cette expérience n'était pas la survie, mais la vie même racontée par quelqu'un d'autre. Il importait peu que le silence du monde fût rétabli ; il s'agissait de faire en sorte que ce silence perdît son caractère de prison dont la hantise ne pouvait être conjurée que par l'utopie de quelque terre édénique, autre forme de cellule offrant le mirage flamboyant d'une langue juste et affranchie de l'erreur des hommes[120].

---

roman "de" Roberto Bartolomeo, traducteur italien de Thérèse Volland ». Adrien Pasquali, *Le Veilleur de Paris*, Zoé, Genève, 1990, p. 49.

[117] Dans une même perspective onomastique, le nom de son double, Thérèse Volland, est lui aussi révélateur de la recherche d'ancrage d'un personnage déconnecté du monde, qui cherche un pays où vivre : *Volland* peut apparaître comme la contraction des termes allemands *wollen* (vouloir) et *Land* (pays).

[118] Qu'elle soit le fruit d'une origine étrangère, chez Bruno ou chez le narrateur des *Portes d'Italie* ou d'*Eloge du migrant*, ou non, comme dans *Un amour irrésolu*.

[119] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 15.

[120] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 146-147.

L'existence défaillante de Bruno est mise en lumière : sa personne et ses intentions étant définies systématiquement par la négative – ce qui se trouve confirmé par le futur antérieur « j'aurai su restituer », qui désigne un élément qui perd sa réalité dans l'aller retour opéré par la conjonction de la projection et de l'antériorité ! –, son identité vacillante se voit une fois de plus ébranlée.

Un dernier cas mérite encore d'être évoqué, celui des personnages jouant de façon équivoque de leur identité, à l'instar de Thérèse Volland, s'adressant à Bartolomeo :

> Thérèse Volland rentra en fin de matinée. Comme je l'informais de l'étrange conversation téléphonique dont j'avais été l'un des protagonistes malgré moi et que je lui demandais qui était cette Klara Friedhof, elle sourit à demi, m'entraîna vers la cuisine pour choisir ce que *nous* allions manger ; elle accentua le pronom comme jamais peut-être, et puis elle dit :
>
> – Bien sûr... Tu as déjà vu Klara, mais tu ne la connais pas... Il faudra que je pense à vous présenter, si elle doit venir ici... Ce que je n'envisage pas sans quelques craintes ; car même si nous nous supportons assez bien, je ne crois pas que nous nous aimions beaucoup...[121]

Dans le pronom personnel « nous », les identités de Thérèse et Klara fusionnent, faisant disparaître l'identité des personnes concernées. Sans être au courant de la tromperie, Bartolomeo (et le lecteur) interprète que ce « nous » évoque Thérèse (qui parle) et lui-même (à qui elle s'adresse). Mais le propos (en apparence naïf) de Bartolomeo quant à l'accentuation mise par Thérèse sur le pronom aiguise l'interprétation dans le sens d'une ironie de composition, déjà présente dans l'italique. Dans ce procédé que l'on pourrait définir comme un « engloutissement pronominal » visant à faire disparaître les personnages dans le récit, l'effritement de ceux-ci se poursuit. Leur identité, déjà ténue, s'efface au point de n'être plus perceptible que grâce à l'apparente naïveté des commentaires d'un personnage et des stratagèmes typographiques de l'auteur.

2.3 Effacement de l'auteur

Dans l'écriture pasqualienne, le processus d'effacement touche également l'auteur. Pasquali met en œuvre une véritable stratégie de corrosion de la fonction auctoriale : par la création d'« un être en voie de disparition [à] la légitimité d'un improbable auteur »[122], il conteste l'autorité omnisciente et toute-puissante qui régissait naguère le récit classique. De ce fait, ses textes donnent un exemple magistral à la théorie de Barthes sur « la mort de l'auteur » expliquée par Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie* :

[121] Adrien Pasquali, *Un amour irrésolu*, p. 44-45.
[122] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 279.

> A l'auteur comme principe producteur et explicatif de la littérature, Barthes substitue le langage, impersonnel et anonyme, peu à peu revendiqué comme matière exclusive de la littérature par Mallarmé, Proust, le surréalisme, et enfin par la linguistique, pour laquelle « l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* »[123].

Selon cette nouvelle perspective, « l'auteur cède donc le devant de la scène à l'écriture »[124]. Il réalise alors pleinement sa seule existence de papier, dépris de tout sens psychologique, car rien n'existe en dehors de l'énonciation, produite ici et maintenant. Compagnon l'explique, le rôle dévolu au lecteur s'en trouve également modifié :

> Enfin, dernier maillon du nouveau système qui se déduit en entier de la mort de l'auteur : le lecteur, et non l'auteur, est le lieu où l'unité du texte se produit, dans sa destination au lieu de son origine, mais ce lecteur n'est pas plus personnel que l'auteur tout juste déboulonné, et il s'identifie lui aussi à une fonction : il est « ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit »[125].

Dans « My uncreative method », Pasquali s'est penché ouvertement sur la question de cette mort de l'auteur. L'évoquant, il met en lumière le paradoxe : en effaçant la voix détentrice de l'autorité, cette seconde voix ne s'établit-elle pas à la place de celle-là même qu'elle visait à déboulonner ? Par son affirmation, n'induirait-elle pas le retour d'une forme d'autorité que justement elle cherchait à évincer ? Pasquali le dit : l'entreprise ne pourra fonctionner que si la voix contestataire n'est elle-même qu'un fantôme, ou si son existence ne repose que sur une « hypothèse de travail (au sens mathématique) parfois vérifiée »[126]. Son œuvre ne cesse de mettre l'idée en pratique, comme l'illustrent *Un amour irrésolu*, où la voix de Roberto se substitue à celle de son frère, et *Passons à l'ouvrage*, où la prise de plume du critique Bruno P. à propos de l'auteur décédé Adriano Pasquali procède à l'« annulation de toutes les prises de parole antérieures » réclamée dans « My uncreative method »[127].

Dans les textes de Pasquali, la question de la mort de l'auteur résonne de manière toute particulière. Elle s'appréhende sur le même principe que la mise en place de procédés narratifs visant à insinuer une déception (notamment par le biais d'une histoire prévisible[128]) dont participe tout récit constituant « non une voie vers la résolution d'une énigme, mais une voie vers son origine : au lieu d'un épilogue, le récit se terminerait par

[123] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 52.
[124] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, p. 53.
[125] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, p. 53.
[126] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 280.
[127] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 278. Selon Mathilde Vischer, « En s'affirmant en tant que personnage dans la fiction, il procède ainsi à une mise à mort de l'auteur. La fonction auctoriale est mise en doute par le texte même. » Mathilde Vischer, « Adrien Pasquali et la traduction », p. 197.
[128] Pasquali parle de manuscrits perdus que l'on finit par retrouver.

son début » – comme par exemple *Eloge du migrant*. Elle fait partie de ces procédés visant la « défaite d'une configuration narrative et romanesque »[129]. Car au-delà de la question esthétique pure, l'effacement de l'auteur souligne au cœur du texte l'identité problématique de celui-ci. Comment en effet mieux rendre compte d'une parole ressentie comme non légitime qu'en effaçant l'auteur au profit du langage, seul légitimé ?

2.4 L'irrémédiable lacune

C'est dans *Le Pain de silence*, livre d'inspiration autobiographique, que le lecteur trouve une explication à ce traumatisme de nombre de personnages pasqualiens : l'« irrémédiable lacune »[130] que partagent Bruno et le narrateur du *Pain de silence* trouve une explication dans le déracinement induit par l'exil des parents de l'auteur. Dévoilant au lecteur une nature écorchée, Pasquali fait entendre le cri déchirant « d'une enfance qui n'en a pas été une »[131], sous la forme d'une transe expiatoire qu'aucun point n'arrête. Dans ce que Jérôme Meizoz définit comme « l'histoire d'un homme devenu écrivain pour habiter un silence originel, celui de ses parents, qui l'a autrefois menacé, diminué, angoissé »[132], la douleur s'y donne à lire à l'état brut, et le lecteur reçoit avec force les nombreuses allusions qui annoncent le geste ultime de l'auteur.

A travers le huis clos d'une famille étrangère emmurée dans un silence lâché sur la table au moment de passer à table, le lecteur comprend l'origine de la douleur. Ici, le « bain de parole »[133] n'a pas eu lieu, et au pain que l'on partage habituellement se substitue un silence lourd et pesant. Une mère malade, un père absent, l'abandon de la langue maternelle au profit de phrases lâchées ponctuellement en français n'ont pas offert au narrateur l'occasion d'un apprentissage de la langue qui lui aurait permis la rencontre du monde.

> Père et mère, mots sans choses, et géniteurs, choses sans mots, sans morts, le mot, les mots étant venus plus tard, trop tard, mais mots sans choses, choses sans mots, avec des morts, seules voies d'accès au monde, au langage, toutes deux parasitées, viciées, le silence, poussière sur les meubles, dans les galeries ou bloc sur la table sans les dévaloirs, les conduits d'évacuation, le silence absorbait tout, triomphait de, tenait peut-être entièrement dans ce *sans*[134]

Pour Pasquali comme pour Bruno, le fait de n'avoir pas eu accès aux mots prive à jamais de la correspondance entre les mots et les choses. Comment dès lors construire son

[129] Adrien Pasquali, « My uncreative method », p. 278.
[130] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 107.
[131] Adrien Pasquali, *Le Pain de silence*, Genève, Zoé, 1999, 4e de couverture.
[132] Jérôme Meizoz, « Adrien Pasquali : *Le Pain de silence* », *Europe*, août-septembre 1999, p. 277.
[133] Adrien Pasquali, *Le Pain de silence*, p. 10.
[134] Adrien Pasquali, *Le Pain de silence*, p. 46.

rapport au monde et au langage, quand l'unique héritage repose sur un irrémédiable manque (rendu perceptible dans la préposition *sans* mise en italique[135]) ? Revisitant la devise de sa terre d'accueil[136], il met en lumière les dangers d'une adaptation qui ne laisse plus de place à la vie et à la culture d'avant, sapant tout fondement à la vie elle-même :

> Chacun pour soi, tous pour personne, mon père et ma mère ne m'ayant jamais porté, conduit, jamais montré, présenté le monde, jamais promené, nommé telle fleur, tel arbre, tel lieu, devant me débrouiller avec les noms génériques, fleurs, arbres, légumes, sans jamais désigner une individualité, une entité, étymologiquement parlant, par son nom propre[137]

Comment se construire une identité, une individualité, quand toutes les choses autour de soi ne portent que des noms génériques, quand on ne connaît les marguerites et les roses que sous le terme unique de « fleur » ? Les séquelles du manque imprègnent ses personnages, en particulier Bruno, double littéraire de l'auteur : pour lui, la confrontation au monde se vit avec angoisse. Quand il ne trouve pas le mot pour désigner les choses qui l'entourent, un sentiment de panique l'envahit :

> Devant une ouverture de la pente dans la montagne raidie, je prononçai le mot *combe* ; l'absence d'effroi me fut l'indice d'une conformité acceptable de l'objet à ma parole. Plus loin, apercevant une construction ombragée sous un grand arbre en quenouille, – arbre ? arbre ? argousier ? banyan ? bouleau ? cèdre ? châtaignier ? chêne ?… peuplier ? peuplier ? peuplier…–, une foule de termes se pressaient entre les pierres grises qui se transformaient au gré du mutisme hébété des vocables de ces pays imaginaires : construction ? édifice ? habitation ? hutte ? maison ? mazot ?… ruine. *Ruine* apaisa l'affolement de mon cerveau ; la sérénité du vide qui suivit réduisit toute l'architecture du monde à cette nouvelle dimension. Tout mon corps entrait dans une aisance pareille à celle du dormeur qui retrouve le lieu et le moment de son réveil[138].

A chaque fois, il se voit obligé de reconstruire le lien entre le mot et la chose. Quand ce lien ne se fait pas au premier instant, son cerveau s'affole, en proie à un bouillonnement interne qui ne se calme qu'une fois le lien (r)établi.

L'origine du drame, le narrateur du *Pain de silence* la situe au moment de sa naissance. Il attribue sa douleur actuelle au fait d'une naissance prématurée qui le voit naître viable mais non achevé, son corps portant l'inscription « d'une adaptation minimale à la vie non de son adéquation »[139]. Du côté de Bruno, le manque découle de son origine étrangère, provoquant chez lui comme chez le narrateur du *Pain de silence* l'« irrémédiable lacune » que tous deux n'auront de cesse de chercher malgré tout à pallier, l'un par la

[135] La définition de « sans » véhicule tous les sentiments de Bruno : « Préposition qui exprime l'absence, le manque, la privation ou l'exclusion. » *Le Petit Robert*, Paris, 2001 (1963), p. 2277.
[136] Etant pour la Suisse, comme chacun sait : « Un pour tous, tous pour un ».
[137] Adrien Pasquali, *Le Pain de silence*, p. 67.
[138] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 100.
[139] Adrien Pasquali, *Le Pain de silence*, p. 23.

relecture quatre fois recommencée de sa bibliothèque, l'autre à travers le flot de paroles qu'il livre dans une logorrhée douloureuse. Confrontés au problème d'un manque originel, Bruno et le narrateur du *Pain de silence* incarnent dans les livres de Pasquali la question qui déjà taraudait le père de Luca, dans *Le Veilleur de Paris*, et l'amenait à écrire dans son carnet : « comment demeurer homme et debout sans langue ? »[140] De fait, la récurrence de la question témoigne d'une obsession d'un auteur dont chaque livre peut être interprété comme une réponse possible, sans cesse réinventée.

2.5 L'apprentissage par le livre

Faute d'avoir reçu de ses parents le bagage linguistique minimal, le narrateur du *Pain de silence* a fait son apprentissage en autodidacte. Comme lui, c'est dans les livres et les dictionnaires que Bruno (et Pasquali[141] !) a dû apprendre le monde :

> J'avais pourtant acquis la complète ordonnance du dictionnaire, me mouvant dans un monde dont les relations entre les éléments pouvaient s'apparenter au minimum d'une tabulation alphabétique : la vigueur de celle-ci rémunérait tous les défauts de mon illusion ; sous les mots, il fallait bien qu'il y eût quelque chose, il fallait mettre quelque chose : le monde pourrait-il un jour épuiser le langage ?[142]

Outils linguistiques essentiels, les dictionnaires permettent à Bruno d'acquérir l'apprentissage de la langue dont il a été privé : les mots, leur prononciation, leur valeur référentielle. De fait, son raisonnement est inverse à celui du commun des mortels : Bruno cherche à trouver une réalité pour chaque mot, et non un mot pour chaque chose. Son optique en est faussée : pour lui, les mots existent avant les choses, c'est donc tout naturellement qu'il cherche à leur relier un sens, à établir leur valeur référentielle. Dans son approche, c'est au monde d'épuiser le langage, et non l'inverse. Le but qu'il poursuit, Bruno le sait illusoire. Mais y renoncer le pousserait obligatoirement au non-sens absolu et à la mort, puisqu'il n'a d'existence en dehors des mots.

Outre les dictionnaires et les manuels de langue, Bruno privilégie les livres à même de lui apprendre un peu plus du monde auquel, on l'a vu, il n'a pas été présenté. Evoquant les souvenirs d'enfance de Bruno, le narrateur évoque une autre réalité de papier utile à la compréhension du personnage et de son approche du monde : les cartes de géographie.

---

[140] Adrien Pasquali, *Le Veilleur de Paris*, p. 119.

[141] « Un déficit de sommeil jamais comblé s'est trouvé très tôt associé à une infirmité de parole ; si je n'ai jamais su où était ma patrie, j'ai compris assez vite que je n'avais de langue maternelle, que je n'aurais jamais de langue maternelle, et que ma parole devait progressivement être bricolée en associant la grammaire Grévisse et le dictionnaire Larousse. » Adrien Pasquali, « Un devenir dans la langue », in Marion Graf (dir.), *L'Ecrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Genève, Zoé, 1998, p. 48-57.

[142] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 100.

> Bruno aimait aussi à recopier en plusieurs couleurs des cartes de géographie tirées d'un grand atlas. La disposition rigoureuse des Etats-Unis d'Amérique n'avait pas de secret pour lui. Aussi commençait-il toujours par dessiner l'agencement exact des frontières au centre du continent, lignes droites et renforcées plus que contrariées par quelques fleuves ou l'espèce d'efflorescence cotonneuse des grands lacs. Ces plans géométriques s'étendaient jusqu'aux littorals Pacifique et Atlantique dont il devenait aisé de compléter le tracé irrégulier, du nord au sud toujours. Bruno avait appris à maîtriser avec assez de réussite les dessins de la Floride et de la Basse-Californie pour que l'ensemble de la figure permît une identification rapide et sûre[143].

Les cartes, Bruno les lit et les recopie. L'entreprise est révélatrice d'un enfant qui cherche à reproduire ce qu'il a lu, pour vérifier la validité de son apprentissage. Le fait qu'il s'agisse de pays et de frontières est symptomatique. Comment un enfant de l'exil ne pourrait-il pas être marqué par la notion de frontière ? Sur le papier, Bruno sait reconnaître les divers endroits qu'il observe régulièrement. Il apprend les capitales d'Europe et du monde. Comme le narrateur nous le précise, Bruno marque « une prédilection pour les fleuves de Sibérie, – Ob, Iénisseï, Lena –, descendant jusqu'à l'Amour qui désignait une frontière mieux qu'un sentiment »[144]. Le fait est aisément compréhensible : les sentiments, Bruno ne les connaît pas, puisque sa connaissance est uniquement livresque. Il n'a pas d'autre choix que d'essayer d'appliquer dans la réalité les expériences et les apprentissages qu'il a faits dans les livres :

> L'adolescent avait par ailleurs élaboré une théorie à son propre usage, considérant l'aide précieuse apportée par le tracé des frontières dans la représentation de l'intérieur des terres. Il ne soumit jamais cette découverte à aucune instance supérieure plus autorisée, mais il n'en tirait pas moins un fructueux parti en l'appliquant au dessin des objets d'usage courant, une tasse, un pot à lait, un crayon, un lampadaire. Toujours avec cette rigueur, – on eût pu parler de froideur –, qui figeait chaque chose hors de toute emprise humaine, comme éclairée d'une lumière trop vive, intolérante. Il substituait l'exactitude à l'émotion, sans le faire exprès[145].

L'apprentissage de l'émotion n'ayant pas eu lieu, Bruno se voit obligé de lui substituer la seule connaissance que le contact des livres lui a permise : l'exactitude. Son approche le pousse à appliquer une théorie élaborée à partir de ses lectures, le manque essentiel le forçant à trouver une compensation. Les objets auxquels il applique sa théorie élaborée au contact des cartes de géographie le démontrent : la tasse (qui lui permet de boire), le crayon (qui lui permet d'écrire), le lampadaire (qui lui donne la lumière) comme tous les objets mentionnés appartiennent au quotidien le plus banal et renvoient aux besoins essentiels de Bruno. Le lecteur le découvre : le papier, les cartes, se sont imprimés dans

[143] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 169-170.
[144] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 169.
[145] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 170-171.

son esprit au cours de son enfance[146], lui imprégnant des structures de pensée. « Fig[eant] chaque chose hors de toute emprise humaine », le procédé adopté par Bruno attire l'attention sur sa déshumanisation : né d'un apprentissage livresque et y retournant sans cesse, Bruno ne peut être qu'un être de papier.

2.6 Le livre comme lieu où vivre

L'omniprésence des motifs du livre et de la lecture dans l'œuvre de Pasquali frappe le lecteur : chez lui plus qu'ailleurs, le monde est de papier. Comme nous allons le voir, tout y renvoie sans cesse : profession et goût artistique des personnages, mise en abyme de la lecture, réflexions métatextuelles des narrateurs pasqualiens, différenciation des mondes réel et littéraire répercutant l'opposition du dehors et du dedans. La vie et l'écriture, qui apparaissent souvent comme antithétiques, se voient grevées de correspondances omniprésentes : alors que souvent l'écrit se nourrit du monde réel (notamment par la tenue du journal dans les premières pages de *Passons à l'ouvrage*), il arrive souvent que la réalité poursuive le monde rêvé. Le livre est le début de toute chose : « Au commencement était le livre ; au commencement, il fallait qu'il y eut un livre. Et de confirmer ainsi *tout* départ. »[147] Ce livre, « ouvrage quotidien »[148] auquel se consacre le narrateur, lui conserve sa dimension humaine :

> La seule présence palpable du livre, jamais hasardeuse, le complétait, le rassurait. […] [Grâce à lui,] le monde lui était un peu rendu, c'est-à-dire pas *tout à fait* retiré, jusqu'à l'illusion abondamment entretenue de son habileté et habilitation à manipuler les pages d'un livre; pour nombreuses qu'elles fussent, à chaque instant, en tout lieu, il tournait la page[149].

Le livre donne corps au personnage. Paradoxalement, c'est lui qui l'empêche de perdre pied avec la réalité, qui lui donne vie :

> Cette *connaissance*, – on pouvait l'écrire différemment, il ne l'éprouvait que trop –, qu'il réclamait à la lecture, à l'œuvre de l'écrivain, il se demandait si l'œuvre en question pouvait l'offrir[150].

Si cette *connaissance* est aussi, comme l'indique l'incise, une *naissance avec*, c'est que le livre est l'alpha et l'oméga de toute vie. Les mots détiennent le pouvoir de lui

[146] « Lorsque le dessin était reporté sur une feuille quadrillée, ces structures demeuraient encore dans l'esprit de l'enfant. » Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 171.
[147] Adrien Pasquali, *Les Portes d'Italie*, p. 59.
[148] Adrien Pasquali, *Les Portes d'Italie*, p. 59.
[149] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 60.
[150] Adrien Pasquali, *Les Portes d'Italie*, p. 72.

procurer « une possible habitation érigée au gré de quelques syllabes »[151] capable de « lui tenir lieu d'espace et de séjour ». Bruno « demand[e] à la lecture ce qui est du ressort de la vie, une façon positive et grave d'habiter le monde, quand cette vie ne pouvait plus espérer devoir tout à ce pays de plein air ». La lecture lui offre un palliatif de la vie réelle, devenue impossible. Lieu élaboré par défaut, elle lui permet le rêve d'une patrie. Mais à courir après le rêve de l'élaboration d'un lieu où inscrire une parole, le narrateur se déconnecte du monde réel. En fin de compte, sa vie ressemble à une fiction au point de perdre toute réalité hors du livre[152]. Une terrible affirmation le met en évidence : « la lecture n'était pas uniquement sa *raison d'être*, elle était son *être* tout entier »[153]. Bruno, qui n'est qu'un être de papier, n'aura d'autre vie que celle que lui imposera son auteur[154].

2.6.1 Le monde est un livre

On l'a vu, l'absence du bain de parole baptismal contraint les personnages pasqualiens à un apprentissage livresque du monde. Celui-ci entraîne deux conséquences : d'une part, le monde se perçoit et se vit à la manière d'un livre ; d'autre part, c'est dans le livre que les sentiments sont éprouvés et la vie vécue.

Le monde dans lequel se promène Bruno n'est pas réel : il est à l'image de la lecture. Tout dans le paysage le ramène sans cesse au livre, tant « la promenade ressemblait à l'immobile passage d'un lecteur retenu sur sa chaise ». Son entreprise de relecture allant bon train, Bruno concède à sa mère de s'y arracher une demi-heure afin de prendre l'air, mais comme le montre l'extrait suivant, tout dans sa promenade l'y ramène constamment :

> Les berges du fleuve (sur lesquelles j'avais pratiqué mon lointain autodafé de premier diariste) présentaient à ma démarche une aisance constante. L'esprit se trouvait presque libéré des contraintes physiques ; la promenade ressemblait à l'immobile passage d'un lecteur retenu sur sa chaise[155].

Son lieu de promenade (lieu de son « lointain autodafé de premier diariste »), comme l'impression ressentie, le ramène aux livres qu'il vient de quitter. Comme le dit le narrateur, la promenade semble être celle d'un lecteur assis, qui lit le paysage se déroulant sous ses yeux. Pour Bruno comme pour d'autres personnages pasqualiens, le monde est un livre. La lecture influence sa perception du monde. Ne maîtrisant d'autre activité, Bruno ne peut que la substituer à toute expérience du monde :

---

[151] Adrien Pasquali, *Les Portes d'Italie*, p. 68-69.
[152] Sa vie peu à peu se résume aux allées et venues entre son domicile et la librairie ou la bibliothèque.
[153] Adrien Pasquali, *Les Portes d'Italie*, p. 75.
[154] « Il n'était plus qu'un être de papier : il en présentait tous les malheurs, et les bonheurs improbables s'obscurcissaient, là-bas. » Adrien Pasquali, *Les Portes d'Italie*, p. 80.
[155] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 97.

> La lumière crissante des après-midi de juillet n'entamait point l'affirmation d'une mélancolie euphorique que je lisais dans les dispositions sauvages le long de l'exacte bordure de ma route, alors que le zèle intéressé de l'arpenteur harassait les étendues cultivées d'une pesanteur dépourvue d'agrément[156].

En marchant, Bruno se donne à une activité de lecture du monde (« je lisais »). Le panorama est appréhendé à la manière d'un texte : promenant son regard « sur les fragments d'un paysage atone »[157], Bruno ne reconnaît en effet que ce qui fait écho à « des images tirées de [s]es lectures ». Comme le paysage qu'il traverse ne lui dit rien, il recherche dans ses souvenirs de lecture de quoi « enfreindre le mutisme du monde ». En marchant, il égrène les mots, afin de « cristalliser sur chaque élément de [s]on champ de vision un nom qui put le rendre familier ». Sa promenade le long des berges s'apparente ainsi à une forme de baptême, obligeant Bruno à aborder le monde chaque fois d'un regard neuf, et le contraignant du même coup à trouver pour tous les objets un nom capable d'en rendre compte. En les nommant, il leur rattache leur valeur référentielle : il reconstruit le sens, et le monde ainsi nommé accède (à nouveau) à l'existence, rendant compte de la fécondité de l'« irrémédiable lacune » de Bruno ainsi que de la valeur performative de celle-ci.

Comme le pressent le narrateur du *Pain de silence*, dans les mots réside l'espoir d'une naissance dont les narrateurs pasqualiens ont le plus souvent été privés :

> Il viendra sans doute un jour, où grâce à la pâte des mots, je m'installerai dans cette pierre, et je serai tout à fait né[158]

Les mots portent en eux cet espoir de rémission.

2.6.2 Le livre est un monde

Si, comme on l'a vu précédemment, le monde est un livre que les personnages et narrateurs pasqualiens feuillettent, l'inverse est également vrai : le livre offre au lecteur l'éventail d'un monde et devient source d'émotion quand la réalité se dérobe. Dans la lettre à ses parents (déjà citée), Bruno raconte comment, s'étant rendu au Palazzo Ducale le jour de repos des gardiens pour admirer la chambre des époux peinte par Mantegna et celle-ci étant alors fermée au public, il s'est vu obligé d'acheter un livre d'art la reproduisant :

> Ho comperato un libro d'arte illustrato che la rappresenta con molti dettagli. (C'è un'altro ricordo che mi viene in mente, scrivendo questa frase. Una volta che stavo leggendo in

[156] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 97.
[157] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 99.
[158] Adrien Pasquali, *Le Pain de silence*, p. 85.

> camera mia, la mamma mi sorprese e disse : « Così assomigli tanto a tuo padre… Sarà che la lettura ti umanizza un pò… »)[159]

L'évocation des émotions ressenties devant les reproductions (et dont la puissance ne semble nullement diminuée par le fait que la découverte des fresques ne passe pas par un face à face direct avec la peinture) révèle le fonctionnement de Bruno. Ecrivant l'émotion de la découverte de la fresque par le biais du livre, il se souvient d'une remarque de sa mère qui lui fut inspirée par son fils en activité de lecture (« Ainsi tu ressembles beaucoup à ton père... c'est peut-être la lecture qui te rend un peu plus humain... »). Cette remarque s'avère doublement significative : elle lui garantit une filiation inscrite sous l'autorité de la lecture, tout en lui rendant une part d'humanité, dérobée en même temps que sa terre d'origine.

Si une vie dans le livre permet des compensations, elle comporte également un risque de pétrification, comme l'illustre l'exemple de Bruno qui, à force de lire et de relire, se fige dans l'attitude du lecteur :

> Aucun savoir n'avait à se manifester, aucun pouvoir n'était en jeu. Ma conscience tendait à coïncider avec les émergences définitives des textes. Ce qui m'habitait alors de façon certaine et sans équivoque, c'était plutôt des attitudes de lecture, la position du corps sur la chaise, la sensation de l'épaisseur de l'ouvrage dans mes mains, une manière de tourner les pages sans faire de bruit, les multiples allers et retours dans le texte même afin de consulter les notes en fin de volume ou de vérifier la proximité d'une fin de chapitre. Mon corps se trouvait en état de lecture[160].

Peu à peu statufié dans une pose souvent tenue, Bruno en vient « à placer toute [s]on existence future dans un décalage sensible par rapport à l'ancienne chronologie ». Il touche « à l'instant où le dépassement de soi touche au néant »[161]. A l'instar d'autres narrateurs pasqualiens qui se transforment en pierre en empruntant la figure du *gisant*[162], Bruno devient ce que l'on pourrait appeler par analogie un *lisant*. Cette figure du lecteur se retrouve dans les multiples mises en abyme de la lecture, que ce soit sous forme de personnages occupés à lire (ou à écrire) présents dans le texte ou interpellés par la

[159] « J'ai acheté un livre d'art qui la reproduit dans les détails. (J'ai un autre souvenir qui me vient à l'esprit en écrivant cette phrase. Un jour, alors que je lisais un livre dans ma chambre, Maman me dit en me voyant : "Ainsi tu ressembles beaucoup à ton père... c'est peut-être la lecture qui te rend un peu plus humain..."). » Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 79.

[160] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 108-109.

[161] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 109.

[162] La figure est fréquente dans *Les Portes d'Italie* notamment, où le personnage meurt dans une carrière de marbre (les figures de la pierre et du marbre étant elles-mêmes liées à celle du gisant, souvent taillé dans la pierre), comme dans *Un amour irrésolu* : « Je suis devenu de marbre, et ce n'est pas affaire de dureté de cœur ou de dureté austère. Mais j'ai voulu conserver, impérissable et nue, l'empreinte de son corps, de ses caresses gravées dans ma chair qui vit de mémoire et d'oubli comme seul un gisant y engage. La pierre, mieux que la mémoire alanguie, pouvait demeurer fidèle au serment que je fis d'être tout à elle, de n'être qu'à elle. » Adrien Pasquali, *Un amour irrésolu*, p. 99.

description de tableaux les représentant un livre à la main, telles les quatre reproductions que le narrateur de *Passons à l'ouvrage* éprouve le besoin d'accrocher au-dessus du lit de sa chambre d'hôtel parisienne :

> Il s'agissait de quatre « lectures » peintes par Manet, Redon, Matisse et Léger ; la première représentait peut-être un idéal de lecture publique contredit par la dernière, sur laquelle deux personnages lisant un unique livre associent leur passion pour préserver leur solitude, à moins que la lecture ne fût rendue possible que par la présence de l'autre. Quant à la lectrice de Matisse, admirable dans son visage ouvert comme les pages devant elle, elle paraissait chercher son regard dans l'attitude recueillie de liseur de Redon enfoui dans sa tâche, alors que la clarté montait de l'angle inférieur gauche du tableau dans le frêle brun de la toile, tel un rêve qui cherche sa nuit[163].

Car si le danger existe, la lecture ne cesse pourtant d'être perçue comme un idéal vers lequel tendent les personnages pasqualiens, dont les poses figées proposent quelque espoir de sérénité. Aux quatre peintures suspendues au-dessus du lit parisien de Bruno fait écho le *Jardinet du Paradis*[164] de la chambre de la maison familiale dans laquelle Bruno s'adonne à la lecture. Par le sujet et par la place qui lui est conférée, ce tableau offre une mise en abyme particulièrement intéressante qui s'ajoute à celles décrites par Odile Cornuz[165]. Comme les différents manuscrits des récits pasqualiens le faisaient à ses yeux[166], la reproduction du *Jardinet du Paradis* entretient – répondant ainsi aux critères de Lucien Dällenbach dans son essai sur la mise en abyme[167] – une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient. Superbe réalisation du motif du jardin médiéval, le *hortus conclusus*, le tableau du maître du Haut-Rhin offre au lecteur de *Passons à l'ouvrage* une figuration, dans l'œuvre littéraire, du monde idéal auquel aspire Bruno, à l'écart et préservé des malheurs – un lieu où vivre. Le *Jardinet* présenterait-il un reflet de ce qui se passe dans la chambre de Bruno ?

> Sur les murs, les vides de la fenêtre, du miroir et de la paroi nue convergeaient vers un élément de mon existence qu'il me fallait bien qualifier de tragique. La consistance même de ces différents écrans confondait mon projet initial d'une bibliothèque achevée ; la transparence du monde m'était refusée, le reflet unique de mon visage aussi, mais

[163] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 127-128.
[164] Peint entre 1410 et 1420 selon les spécialistes, attribué à un peintre anonyme dit le Maître du Haut-Rhin, le tableau représente un jardin clos dans lequel des personnages nobles s'adonnent à la lecture, la musique et la discussion (tableau du Städelsches Institut, Francfort).
[165] Odile Cornuz, Adrien Pasquali : Exercices de disparition, p. 30-37 et p. 80-84.
[166] Odile Cornuz les explique à la lumière du refus de toute tentative d'achèvement, et montre en quoi ces procédés participent de la volonté constante d'effacement. Odile Cornuz, *Adrien Pasquali : Exercices de disparition*, p. 36.
[167] « Est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient. » Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 18. Selon lui, une séquence ne peut être interprétée comme « minodrame du récit » qu'à la condition que la totalité du récit l'autorise, et que la réflexivité soit thématisée et donne la garantie d'une certaine systématique. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, p. 69.

> j'aimais retrouver dans ce miroir l'image du *Jardinet du Paradis* placée dans mon dos : la magie d'un renversement me permettait de pénétrer dans l'admirable composition du peintre qui auréolait mon visage. Et je suis d'ailleurs maintenant persuadé que mon attention aux ouvertures de cette pièce ne pouvait être rapportée qu'à ma lecture de Charles Cros : « J'ai trois fenêtres à ma chambre : l'amour, la mer, la mort. »[168]

La chambre, comme le jardin représenté, est pour Bruno un lieu de « retraite ». Le lecteur, au courant de l'entreprise de relecture de sa bibliothèque par le personnage, ne peut que percevoir les correspondances entre la chambre et le jardin. Fait révélateur, celui-ci apparaît dans le miroir de Bruno, à côté de son propre reflet. Par cette mise en scène, Pasquali opère comme les peintres recourant au miroir espion, pour refléter ce qui échappe au champ de vision. La conjonction des deux images offre au regard du lecteur le personnage de Bruno et le tableau dans une perspective symbiotique. Interpellé par cette convergence signifiante, le lecteur comprend la volonté réflexive de l'œuvre picturale du Maître du Haut-Rhin : symbolisant un lieu de bonheur et de paix[169], à l'écart du monde malheureux et pécheur, le tableau offre un aperçu de ce monde idéal vers lequel fuit le narrateur – à qui la transparence du monde est refusée. Gazonné et fleuri, le jardin s'avère signifiant tant par la réclusion qu'il évoque que par la perfection qu'il symbolise. Il présente un aperçu visuel de cet espace séparé et édénique, espace refuge que recherchent dans la langue les personnages pasqualiens[170]. Mais la vision est pervertie : puisque l'image apparaît dans le miroir, elle est inversée ; le miroir est donc trompeur, puisqu'il reflète une réalité déformée. C'est donc une réalité mensongère qui auréole le visage du narrateur. Aussi, le miroir ment-il en même temps qu'il attire l'attention sur une vérité, en mettant en lumière l'entreprise de mystification dont le lecteur est la victime.

2.6.3 Lectures

Aux représentations de lectures s'ajoutent les lectures réelles des personnages en général et des narrateurs en particulier. Celles-ci livrent nombre d'informations des plus éloquentes, que ce soit par leur sujet, les émotions qu'elles provoquent, les apprentissages

---

[168] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 106.

[169] Une autre lecture du tableau voudrait y voir une évocation du symbolisme marial, la Vierge Marie incarnant ce jardin clos dans lequel est descendu le Christ.

[170] Une nouvelle allusion au tableau intervient plus tard : alors que la mère de Bruno est mourante, le narrateur – qui n'est pas Bruno – trouve à côté de son lit la Bible ouverte sur le livre 4 du *Cantique des cantiques*, où l'on peut lire : « Elle est un jardin bien clos… » Il fait immédiatement le rapprochement avec « une reproduction de tableau qui se trouvait auparavant dans la chambre de Bruno, que sa mère a mise là à peine quelques heures plus tôt. » Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 140.

Dans le *Cantique des cantiques*, on lit : « Elle est un jardin bien clos, ma sœur, ô fiancée, un jardin bien clos, une source scellée. Tes jets font un verger de grenadiers, avec les fruits les plus exquis : le nard et le safran, le roseau odorant et le cinnamome, avec tous les arbres à encens ; la myrrhe et l'aloès, avec les plus fins arômes. Source des jardins, puits d'eaux vives, ruissellement du Liban ! » *Cantique des cantiques*, 4, 12-15.

qu'elles véhiculent ou les langues dans lesquelles elles ont été écrites – l'exemple le plus parlant étant sans conteste celui de Bruno, lancé à corps perdu dans une entreprise de (re)lecture titanesque.

Pour sa première communion, le jeune Bruno reçoit l'édition en deux volumes du *Robinson suisse* de Johann Rudolph Wyss, dans la traduction française de Frédéric Müller[171]. « Premier livre »[172] de cet enfant de l'exil, le *Robinson suisse* incarne pour le narrateur une référence forte sur laquelle il revient tout le temps, « pour sa valeur de souvenir et d'énigme »[173]. Pour Bruno, la fascination ressentie à la première lecture demeure intacte au fil des années, tant à l'égard de l'inventivité de la famille à s'adapter à la vie sauvage qu'à « la merveille que dut être leur pays d'origine dont le nom figurait dans le titre même de l'œuvre, ce lieu primordial où un savoir et ses objets avaient été acquis et conservés ». Ce qui fascine Bruno relève avant tout de la capacité d'une mémoire à restituer une patrie perdue :

> L'île des naufragés était un terrain d'expérimentation, dernière façon d'allier le rêve à la civilisation : l'île maîtrisée offrait l'assurance d'une mémoire incarnée, d'une nostalgie déjouée sur la durée d'une génération[174].

Mais si la mémoire permet de faire revivre la patrie perdue, comment faire pour construire une patrie que l'on n'a jamais connue – comme c'est le cas pour les fils de migrants ? Bruno, comme Pasquali, tente une construction par la lecture. Si le *Robinson suisse* lui avait ouvert une voie sur le chemin de l'élaboration d'une patrie idéale, d'autres lectures sauraient peut-être en faire de même. Pourtant,

> Le ravissement avait bientôt fait place à une profonde déception quand je découvris les ouvrages de Henry Neville, Daniel Defoe, Rustaing de Saint-Jouy, Grivel, Gottfried Schnabel, Canasova même, Abu Dschafar Iber Tofail, Louis Thieck, Gaspard Friedrich Lossius, Frederick Marryat, Heinrich Laube, A. Th. Somleitner, Joachim-Heinricg Campe, E. Hildebrandt, Gustave Gràbner, Lehmensieck, Pavel Petrovic Blouskij, Fried Stern, Herrmann Hullrich, Johannes Meyer, Joseph Prestel, Otto Felsing, Joseph Viera, Alma Answald-Heller, Friedriech Ritter, Scott O'Dell, et Theodore Taylor, dont je me procurai à chaque fois un exemplaire des éditions originales. Ainsi, cette fastueuse patrie se multipliait de manière décevante ; si elle était quelque part, elle pouvait être partout. Hélas, je n'avais pour ma part aucun lieu d'où partir dans ces conditions-là, ni aucune île où faire naufrage. Mon unique terre étrangère était-elle logée en moi-même ? je n'aurais jamais su quoi quitter pour y accoster[175].

---

[171] Frédéric Muller (et non Müller) signe une traduction en deux volumes parue en 1847 : Johann Rudolph Wyss, *Le Robinson suisse ou histoire d'une famille suisse naufragée* (traduction Frédéric Muller), Tours, Alfred Mame et fils, 1847.
[172] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 92.
[173] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 93.
[174] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 93.
[175] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 93-94.

La comparaison avec le naufragé (dépourvu même d'une île où accoster) ne se comprend pleinement qu'après avoir dégagé le sens de la liste qui précède. Apparemment hétéroclite, celle-ci n'évoque, a priori et à part quelques noms connus, pas grand-chose. Un point commun relie pourtant les auteurs cités : tous (ou presque) ont proposé leur adaptation du mythe de Robinson. L'énumération, bien qu'un peu rébarbative, est éloquente :

Joachim Heinrich Campe narre une robinsonnade arctique avec *Merkwürdige Abenteuer vier Russischer Bootsmänner auf Spitzbergen* (1785), ainsi qu'un *Robinson der Jüngere* (1797). Gottfried Schnabel écrit *Insel Felsenburg : Wunderliche Fata einiger Seefahrer* (4 tomes, 1731-1743). En 1828, Ludwig Tieck publie *Insel Felsenburg*. Outre-Atlantique, Frederick Marryat, auteur à la mode, publie *The Pirate and the Three Cutters*, *The Children of the New Forest* et *The Little Savage* (1848-1849). Quelques années auparavant (1841), il publie *Masterman Ready, or the Wreck of the Pacific*, qui connaît un immense succès et dont Heinrich Laube – également dans la liste ! – écrit la préface de la traduction allemande (*Sigismund Rüstig der Bremer Steuermann*), parue en 1843[176]. Otto Felsing publie *Professor Robinson* en 1906, Fried Stern *Aus dem Tagebuch des Robinson Crusoe. Verse und Bilder* en 1913, et Joseph Viera (de son vrai nom Joseph Vierasegerer) *Bigirimana* en 1924 – le livre raconte les aventures dans une forêt profonde de deux jeunes hommes dont l'avion s'est vu forcé d'atterrir suite à un ennui technique. La liste se poursuit : Alma Answald-Heller écrit *Drei Jungen spielen Robinson* (1929), Friedriech Ritter, *Der moderne Robinson* (1931), Scott O'Dell, *Island of the Blue Delphins* (1960) et *Zia* (traduction allemande *Das verlassene Boot am Strand*, 1978), Theodore Taylor, *Hilfe* (1969), alors que Gaspard Friedrich Lossius, dans *Gumal und Lina*, vante l'art de vivre ensemble selon les préceptes chrétiens : sa robinsonnade, perçue comme une utopie chrétienne à l'usage des enfants, paraît en trois volumes de 1795 à 1800.

Si certains auteurs demeurent introuvables (à savoir Rustaing de Saint-Jouy, Grivel, Abu Dschafar Iber Tofail, Lehmensieck, Pavel Petrovic Blouskij et Johannes Meyer), Joseph Prestel apparaît quant à lui uniquement comme coauteur d'un livre de lecture pour élèves de 6e et 7e primaire des écoles catholiques de Bavière (publié en 1927). S'il ne semble pas avoir écrit d'aventures inspirées de celles de Robinson, il y a fort à parier que le livre de lecture qu'il publia reproduisait au moins un texte narrant des aventures de vie sauvage inspirées du célèbre naufragé. Quant aux auteurs restants, s'ils demeurent

[176] Hormis cette introduction, Laube ne composa pas de texte d'inspiration robinsonne ; s'il apparaît dans la liste de Pasquali, c'est probablement que ce dernier connaissait sa traduction de l'ouvrage de Marryat.

inexistants sous l'orthographe citée, ils se retrouvent soit sous un autre prénom, soit sous une graphie différente. Si A. Th. Somleitner n'existe nulle part, A. T. Sonnleitner (prénommé Alois Tluchor) publia des aventures intitulées *Dr. Robin-Sohn* (1929)[177]. De son côté, Gustave Gràbner renvoie à Gustave Gräbner, auteur d'un *Robinson Crusoe* paru en 1864, alors que E. Hildebrandt est probablement Christoph Johann Andreas Hildebrandt, qui lui aussi écrivit des aventures de vie sauvage dans *Robinsons Colonie* (1807). Herrmann Hullrich n'existe pas, mais Hermann Ullrich publie *Robinson und Robinsonaden* en 1898, témoignant à son tour son intérêt pour les aventures du naufragé. Cette suite d'erreurs interpelle ; sont-ce de simples coquilles d'impression ? Trop nombreuses pour être inopinées, elles ne peuvent être que voulues par l'auteur. Comment en effet ne pas interpréter ainsi ces glissades dans le nom de ces différents auteurs comme l'illustration parfaite d'une figure d'esquive ? Escamotés, les noms prennent sous la plume de Bruno, personnage lui-même oh combien fuyant, une symbolique à même de rappeler une identité qui sans cesse se dérobe.

Au-delà de ces dérobades du sens figurées par des glissements orthographiques, la récurrente référence à Robinson exprime le sentiment de déracinement ressenti par le personnage. Exilé en terre étrangère, Bruno se reconnaît dans la séparation du naufragé :

> Peut-être vivons-nous toujours une seconde vie, mais non pas telle qu'elle apparaisse comme une chute et une condamnation. Une seconde vie par rapport à laquelle la première ne nous appartient pas, ne peut plus nous appartenir dès que nous prenons une conscience douloureuse, bien qu'indécise, du temps. Cette première vie demeure dans les mains polies de Dieu qui contemple les images accomplies auxquelles Il donne pour noms race, peuple, terre, langue maternelle ; elle fait les plus heureux. Quant aux autres, ils subsistent tels les rescapés d'un désastre dont les causes, même bonnes, leur échappent, les rescapés d'un naufrage achevé et encore sans cesse imminent qui se retournent sur un domaine clos, la *petite* enfance, dont l'adulte plus tard se demandera si elle eut vraiment lieu[178].

Echoué sur une terre qui n'est pas la sienne, l'exilé erre dans une vie à la perception temporelle lacunaire et douloureuse, privé qu'il est de race, de peuple, de terre et de langue maternelle. Marqué du sceau du manque, il s'appréhende comme « le rescapé d'un naufrage ». La douleur de ce récurrent constat l'oblige à l'élaboration d'« une seconde vie », qui, par opposition à la première donnée par Dieu, est inventée par l'exilé lui-même. Comme Robinson, Bruno doit, pour survivre, rendre son île habitable. La lecture incarne cette quête d'un lieu où plonger ses racines, ainsi que l'illustre le livre avec lequel tout commence : à l'image des enfants suisses parmi lesquels il grandit, Bruno s'enflamme

[177] Le livre raconte les aventures du D[r] Karl Robin appelé Robin-Sohn, naufrageant à la fin du roman sur l'île Filicudi, de l'archipel des Eoliennes.
[178] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 94.

devant une robinsonnade qui incarne les valeurs de son pays d'adoption. Devenu adulte, il continue de s'y référer : ignorant sa réputation désuète (et de mauvaise littérature), *Le Robinson suisse* lui indique le chemin à suivre.

Si l'ouvrage témoigne d'une volonté présente depuis l'enfance de se trouver une patrie, la volonté de lecture sans cesse renouvelée attire l'attention sur la dimension livresque que prend pour Bruno cette quête d'un lieu où vivre. Au cœur du récit s'élève une bibliothèque imaginaire, avec son ordre et son système propre. Alors que son personnage réalise une relecture de tous ses ouvrages, Pasquali le fait traverser un monde de lectures en écho avec sa quête de lecteur et d'exilé : les livres auxquels il fait allusion par l'intermédiaire de leurs auteurs renvoient tous au refuge que Bruno cherche à se construire dans les mots. Par l'instauration de ce jeu réflexif, Pasquali donne corps à la tentative de Bruno de traverser tous les livres. Au-delà de la référence intertextuelle à Rabelais ou à Perec, la longue énumération offre au lecteur qui la traverse le même sentiment de vertige que celui éprouvé devant de très importants rayonnages. L'élévation de cette bibliothèque secrète – qui n'est invisible que pour le lecteur pressé – illustre le projet esthétique pasqualien : pour peu que l'on y prenne garde, la longueur et l'aspect hétéroclite de la liste des auteurs cités attirent l'attention, incitant à rechercher le sens caché. La découverte est à la hauteur des fouilles entreprises : par la construction (et le dévoilement !) de cette maison comparable à une île de livres racontant le déracinement du naufragé, Pasquali *rend visible* la différence et le non-lieu de l'origine qui le fait tant souffrir. En affichant des éléments qui ne tiennent pas dans le moule qu'il s'impose, il met au jour la difficulté et la fiabilité de l'entreprise de Bruno. Par le procédé, Pasquali incarne dans le corps du texte la réalisation d'un projet esthétique élaboré au-dessus du manque et au moyen des mots : un travail de création *a lieu*, comme le révèle l'acte de lecture lui-même. Même si l'auteur efface la référence à Robinson, la coprésence des auteurs la rend visible, incitant le lecteur à la prise de conscience : ce qui se perçoit en terme d'effacement pour le personnage se perçoit en terme de gain pour le lecteur. La fiabilité du processus intenté par le personnage se retourne en avantage : la déception sans cesse renouvelée et vécue par Bruno donne corps au projet esthétique. Car c'est bien la déception[179] qui pousse

[179] Bruno écrivait en effet, on s'en souvient, que « cette fastueuse patrie se multipliait de manière décevante ». Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 93.

Bruno à lire toujours plus, à se confronter à d'autres langues (rendues sensibles par la sonorité des noms étrangers[180]) ainsi qu'à relire les classiques :

> Les collusions de lecture prenaient parfois un tour amusant : ainsi le *Robinson suisse* le disputait à l'*Odyssée* dans la traduction de Victor Bérard. Et si je préférais Théocrite à Hérodote, les 49 volumes de l'œuvre de Jules Verne se superposaient à l'*Enéide* et au quatrième livre des *Ennéades* de Plotin. Je ne perdais aucun entrain à cette relecture ; elle m'offrait de nouvelles découvertes et de solides confirmations : il s'agissait moins de retrouver une enfance ou des époques anciennes que de m'assurer d'une capacité de lecture, volontiers pressentie comme infinie, à vivre dans ma chambre. Si l'achèvement de ma bibliothèque était devenu impossible, il y avait néanmoins à tenter de combler le défaut hélas définitif par une clôture de la lecture et de son usage, plutôt que des ouvrages[181].

Les nouvelles références littéraires s'ajoutent aux précédentes, élevant un peu plus haut encore la bibliothèque idéale de Bruno. Cette fois, le survol est moins horizontal que vertical : alors que les différentes réécritures du mythe de Robinson l'entraînaient sur des aires culturelles variées sur une période d'un peu plus de trois cents ans, cette nouvelle liste sonde deux mille ans d'histoire littéraire. Pourtant, le but est toujours le même, et vise à lui assurer une capacité de lecture. Car si les aires culturelles s'entrechoquent, Bruno tend surtout à apprendre à se détacher de la réalité pour peu à peu glisser dans le monde des livres, comme si le véritable détachement n'était possible qu'une fois lues toutes les littératures de toutes les cultures. Le motif de l'errance et de l'exil n'en demeure pas moins récurrent[182] : aux aventures de Robinson s'ajoutent les voyages extraordinaires de Jules Verne, lus en parallèle des exils d'Ulysse dans l'*Odyssée* et d'Enée après la chute de Troie[183].

Après une coupe horizontale puis verticale de l'histoire littéraire occidentale, se dévoile la dimension encyclopédique des lectures de Bruno. Celles-ci recouvrent tous les domaines : on apprend ainsi que sa bibliothèque contient des originaux d'éditeurs du XVI^e^ siècle comme Henri Estienne, Isaac Casaubon ou Alde Manuce, mais également ceux d'un musicographe italien de la même époque (Francesco Antonio Doni), de céramistes célèbres (comme Bernard Palissy[184]), de poètes métaphysiques du XVII^e^ (comme Andrew Marwell). Sans compter les nombreux auteurs qui multiplient les talents : Rougier de la

[180] Bruno dit en effet qu'il se procurait pour chacun « un exemplaire des éditions originales », sous-entendant par là qu'il connaît les langues des différents auteurs cités. Cf. Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 93.
[181] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 95.
[182] Soit dans les œuvres, soit dans la vie des auteurs cités ici : Hérodote (-484 - -425), considéré comme le « père de l'histoire » (Cicéron), connut en effet l'exil quand il suivit sa famille à Samos.
[183] Le cas de l'*Enéide* s'avère également intéressant dans la mesure où l'oeuvre raconte ce qui toujours manquera au jeune déraciné de provenance italienne : le récit des origines (de la ville de Rome).
[184] Bernard Palissy (1510-1589), spécialiste de la cuisson à glaçures et des émaux ; homme complet, il est également l'auteur d'un relevé des marais de Saintonge.

Bergerie, préfet, agronome et poète, ami de Stendhal ; Walpole (1717-1797), auteur anglais, historien, antiquaire, parlementaire, nouvelliste, éditeur et écrivain politique. Platon et Aristote le poussent également à la poursuite d'une « autre destinée universelle »[185], tout comme nombre de naturalistes des XVIII[e] et XIX[e] siècles :

> Buffon, Daubenton, Guéneau de Montbeillard, l'abbé de Bexon et Lacépède. Ou encore ce qui soutient le mouvement d'*Ulysses* à *Finnegans Wake*, séparés à la fois dans le temps qui fait d'une journée unique l'aube de toutes les nuits, *per non dormire*[186].

Spécialistes d'anatomie comparée[187], d'histoire naturelle[188] ou encore d'ornithologie[189], tous les auteurs sont consultés dans une recherche constante d'origine, afin de pallier l'exil. Mais dans l'allusion à *Finnegans wake* (conjuguée à l'interpellation de l'italien : *per non dormire*) s'esquisse une nouvelle piste de réponse. Dernier livre de Joyce publié en 1939 (et sur lequel l'artiste travailla dix-sept ans !), l'ouvrage marque l'aboutissement de recherches formelles – dont l'influence sur la littérature n'est plus à démontrer. Au-delà des questions thématiques, le lecteur peut imaginer l'influence de la lecture de Joyce sur l'élaboration de la langue d'un individu comme Bruno[190] : chez Joyce, le sens se voit multiplié par l'usage des langues qui se chevauchent, offrant un spectre immense de significations : dans *Finnegans wake*, plus de soixante langues et dialectes sont interpellés, participant à la création de mots nouveaux dans le but de tenter de retrouver la mémoire même du monde ! Bruno s'en souvient-il quand il interpelle français, italien, anglais et latin ? Une différence pourtant sépare les deux œuvres : alors que dans l'entreprise de Joyce les langues étrangères cherchaient à rendre compte d'une mémoire du monde, celle de Pasquali vise davantage à donner corps à celle d'une *personne déplacée*.

Un fait doit encore être signalé. Après l'entreprise de relecture suit la séparation d'avec les livres, à l'image du modèle humaniste à la Montaigne selon lequel la lecture,

---

[185] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 107.
[186] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 107.
[187] C'est le cas de Louis Jean Marie Daubenton (1716-1800), pionnier de l'anatomie française.
[188] Comme Georges L. Leclerc, comte de Buffon (1707-1788).
[189] Buffon aida Gabriel Bexon à rédiger son *Histoire des oiseaux*.
[190] Outre l'exil évoqué par *Ulysses*, le sujet même de *Finnegans Wake* figure de façon non moins convaincante des motifs pasqualiens récurrents : on y raconte la nuit d'Anna Livia Plurabelle, incarnation de la Liffey (fleuve qui traverse Dublin) qui aspire à se dissoudre dans les eaux de l'océan, son père. Dans *Les Portes d'Italie*, la figure d'un fleuve coulant de la Suisse vers l'Italie (le Tessin ?) est tout aussi omniprésente. Par ailleurs, la fugacité des personnages rapproche également les deux œuvres : ainsi Humphrey Chimpden Earwicker, le cabaretier mari d'Anna qui se réduit à ses initiales dont le sens est sans cesse remis en question (Here Comes Everybody, *Tout le monde vient ici*, ou Haveth Children Everywhere, *Il y a des enfants partout*), rappelle à bien des égards nombre de personnages pasqualiens, dont le fameux N.N., auteur de la note d'éditeur concluant *Passons à l'ouvrage*, « baptisé » ainsi à l'image des enfants bâtards dont on estampillait le passeport par la double initiale N.N., de *nesuno nesuno* (nom : personne, prénom : personne).

moins omnivore que sélective, se donne comme la base d'une quête spirituelle. De fait, Bruno ne garde que ceux qui lui tiennent « particulièrement à cœur »[191] comme

> une *Vita Nuova* en fac-similé de l'édition originale et un *Don Quichotte* dans une édition de poche en deux volumes. Dans ma chambre démantelée, je relisais et relisais ces ouvrages, agrémentant ces heures par les aventures d'Alice chez Monsieur Lapin ou des fragments de *La Légende dorée* dans la traduction de Téodor de Wyzewa[192].

Cette séparation d'avec ses livres le met à nu. Comme Bruno l'écrit, « dans la dépossession des livres, une plus substantielle forme de séparation apparaissait, à partir de laquelle rien ne pouvait être espéré ». Il rêve d'une « géographie verticale, une écriture en relief » qui poursuive « l'œuvre du *Jardinet du Paradis* »[193]. Cette tentative de recouvrement de la culture universelle perçue dans les listes de livres – dont les pierres angulaires des littératures italienne et espagnole – n'a conduit à rien. Ni les naturalistes émérites, ni les éditeurs humanistes, ni Joyce n'ont pu lui offrir une compensation viable au malheur fondamental. Bruno rêve qu'une expérience d'homme lui soit rendue, à rebours[194]. Pourtant, la perte du premier volume des aventures de *Don Quichotte* ravive en lui la douleur d'un manque dont il ne peut se défaire[195]. Si certaines carences peuvent être effacées[196], d'autres ne le seront jamais. Privé de terre originelle, l'enfant de l'exil qu'est Bruno s'est constitué un bagage. Autour de lui, il a construit des rayonnages, sur lesquels il a placé les livres des enfants de son pays d'accueil et tous ceux du bagage culturel européen. Toutes les langues sont convoquées, la bonne littérature comme la plus populaire (à l'instar du *Robinson suisse*). La construction qu'il élève autour de lui se compose de milliers de pages, écrites à travers les siècles, émanant de divers pays et consacrées à des domaines variés – la bibliothèque incarnant cette « pluralité maîtrisée des livres »[197]. Il s'est intéressé à l'édition, à la musicologie, aux sciences naturelles, à la métaphysique, comme il s'est penché sur les œuvres de céramistes, de poètes ou d'ornithologues. Son savoir encyclopédique est devenu l'ossature même de la construction qu'il vise à édifier

[191] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 114.
[192] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 114.
[193] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 114.
[194] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 115.
[195] « Je maudissais déjà l'intervention d'un funeste destin qui plaçait d'emblée mon installation sous le signe d'un manque. » Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 128.
[196] Comme le *Don Quichotte* dont le mystère de la disparition est levé par la lettre que la mère de Bruno lui laisse à sa mort et dans laquelle elle parle des livres de son père – dont le rayonnage équivaut aux 50 centimètres qui manquaient à l'établissement complet de la bibliothèque de Bruno –, mais dont il prend connaissance trop tard (puisqu'il a déjà vendu le reste, pensant ne jamais arriver à remplir ces 50 centimètres manquants !).
[197] Nathalie Ferrand, Livre et lecture dans les romans français du XVIII[e] siècle, Paris, PUF, 2002, p. 238.

afin d'établir une « patrie »[198], à l'image du naufragé qui se construit un abri sur son île déserte. Elevée en cathédrale par l'accumulation de livres choisis avec soin, cette bibliothèque-refuge développe une logique autonome, qui l'affranchit de tout lien de dépendance avec la réalité tout en faisant miroiter le gain bien visible d'une réalisation esthétique entièrement tournée au profit du lecteur attentif.

2.7 Langues

2.7.1 Se trouver une langue à soi

Se souvenant des corrections de son professeur, le narrateur de *Passons à l'ouvrage* dit aspirer à l'utopie d'une langue « juste » dont il souligne lui-même le caractère chimérique[199]. Il sait qu'il n'y parviendra pas : ne dit-il pas qu'il écrit parce qu'il n'a pas trouvé les mots et qu'il ne les trouvera jamais ?[200]

> J'étais condamné à demeurer du côté de mon dictionnaire, un dictionnaire des seuls mots répertoriés et dont on aurait ôté toutes les définitions et les exemples, n'y conservant que de rares étymologies. Je confrontais mes mots au pierrier miné par les coups argentés d'un pic et d'une pelle, ou bien au verger d'arbres touffus qui dérobaient à la vue des pommes rouges et jaunes. Mais existaient-elles vraiment, ces pommes, ou l'avais-je lu quelque part ?[201]

Comment en effet réussir à trouver le mot juste quand on doit sans cesse réécrire les définitions de son dictionnaire, qui toujours se dérobent ? La langue étrangère offrirait-elle une alternative ? Avant d'y répondre, un détour par les potentialités que les personnages eux-mêmes lui accordent ouvre le questionnement.

Ayant écrit ses premiers textes, Bruno décide de les montrer à M. Coli, ami de son père et intellectuel aux multiples facettes. Les propos de ce dernier esquissent une interprétation intelligente de la situation du jeune étranger et des possibilités littéraires qui lui sont offertes. Comme d'autres personnages pasqualiens (M^me^ Vincent dans *Le Veilleur de Paris*), Coli semble non seulement tout connaître au sujet de Bruno, mais lui donne en

---

[198] Le terme apparaît dans le vertige des robinsonnades. La liste achevée, Bruno écrit : « Ainsi, cette fastueuse patrie se multipliait de manière décevante ». Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 93.

[199] « Il s'agissait de faire en sorte que ce silence perdît son caractère de prison dont la hantise ne pouvait être conjurée que par l'utopie de quelque terre édénique, autre forme de cellule offrant le mirage flamboyant d'une langue juste et affranchie de l'erreur des hommes. » Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 147.

[200] « J'écris parce que je n'ai pas trouvé mes mots et ne les trouverai sans doute jamais ; c'est une ignorance que je côtoie dans ce récit, et le délai que je m'accorde avant son verdict irrémédiable. Il n'y a en cela aucune complaisance, aucune mélancolie entretenue, au prix d'un faire-valoir exorbitant : la douleur d'une telle situation ne peut apparaître qu'à celui ou celle qui aura osé piétiner ses années de douceâtre terreur enfantine jusqu'à ne plus savoir où ses propres mots sont enterrés. Allais-je vers une issue ? Avais-je l'espoir de durer dans cet insistant piétinement de mes contrées intérieures ? Je n'aboutissais qu'à déplacer l'éternité dans tous les instants. » Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 110-111.

[201] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 110.

outre le fil rouge de ce que l'on pourrait appeler un art poétique, lui exposant avec intelligence les données de départ ainsi que les buts possibles.

D'après Coli, il n'a pas plus de profit à espérer dans l'opposition, l'oubli, le détachement, la révolte que dans la sublimation ou l'acquiescement[202]. Pour trouver sa voix, il s'agit d'oublier la tentation de « combler le vide, cette séparation irrémédiable »[203]. La faille, Bruno doit « la contourner, non pour l'éviter, mais afin d'en mesurer l'exacte dimension »[204]. Les bienfaits d'une action artistique élaborée en réponse ne peuvent en aucun cas être espérés. Bruno doit élaborer *sa* langue, celle dont il n'a pas hérité et qui se sera construite au gré des circonstances[205] et ce qu'il traîne derrière lui « comme un casier judiciaire »[206]. La réussite totale lui fera toujours défaut vu

> tous les … disons : *mauvais* antécédents que tu as, mauvaise langue, obscurité de l'origine, insécurité de l'existence et de sa destination, tu pourrais n'avoir le choix qu'entre deux possibles : bien écrire de mauvais livres, ou mal écrire de beaux livres[207].

Pourtant, s'il choisit d'élaborer sa propre voix, alors il pourra espérer qu'une grâce lui soit accordée :

> Mais dans cet exil que tu pourrais tenter de disperser, une grâce te serait sans doute offerte. Tu n'aurais plus à t'opposer, à lutter contre, et même à répondre à ce qui t'aliène, te décompose, c'est-à-dire à un appel, une injustice. Si tu essaies de porter ton exil ailleurs, pour quelque temps comme pour une épreuve, je veux dire ailleurs, bien sûr, que dans l'enfermement de ces frontières d'un pays qui t'étouffe… Un peu comme s'il te fallait faire passer la migration ou l'exil au rang de voyage, habiter le monde en quelque manière, substituer la passion à la contrainte, l'émerveillement à la disgrâce[208].

Coli l'explique à Bruno : il s'agit pour lui d'abandonner la lutte, sise sur une action élaborée *en réponse*. Le jeune étranger doit apprendre à suivre une démarche volontaire et anticipatrice, visant à envisager l'exil comme un voyage, en substituant « la passion à la contrainte ». A Bruno de déplacer cet exil où bon lui semble. La notion de choix est primordiale : pour trouver sa voix, Bruno doit choisir l'exil et se choisir une langue qui lui permette de faire écho à la douleur qui le tient en vie. Mais de quelle langue partir ? Là aussi, Coli apporte sa réponse.

[202] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 65.
[203] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 53.
[204] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 53.
[205] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 62.
[206] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 59.
[207] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 63.
[208] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 57.

2.7.2 Le choix d'une langue

Pour Coli, la situation de Bruno entre deux langues et entre deux peuples l'oblige à la seule issue possible : ne devenir plus qu'un « être de langage, un homme de lettres au sens le plus noble »[209]. Mais avant de le devenir, il s'agit de se trouver une langue, qui puisse donner de la voix à la nostalgie qui l'anime.

> La nostalgie n'est pas seulement le regret d'un lieu, d'une personne ; elle est aussi l'exact porte-à-faux sur deux langues, comme une mélancolie bavarde mais désespérée. La nostalgie a des couleurs différentes dans toutes les langues ; elle suppose toujours un effort de style.
>
> Mais pour toi, en quelle langue pourra se tenir la nostalgie ? le français te réduit à des souvenirs personnels qui pourraient n'intéresser personne ; l'italien a la mémoire d'une race et peut-être d'une culture, mais une culture qui ne sait comment reconnaître la race de ceux-là qu'elle a poussés hors de ses frontières. En italien, la nostalgie participe d'une nation perdue ; elle est la quête de ce qui ne saurait plus être, innocence ou bonheur. En français, la nostalgie est la quête d'une ingrate contrefaçon à laquelle tu auras voulu croire, d'une remise en cause, d'une dénonciation de cette culpabilité héritée.
>
> Pour cette double raison, l'italien doit demeurer ta langue maternelle, mais elle est perdue pour toi. A moins que… Non, tout au plus pourras-tu et sauras-tu l'apprendre à neuf, comme si tu recherchais ta mère. Ou alors te faudra-t-il écrire le français avec le mouvement propre à la langue italienne…[210]

A partir de son explication de la nostalgie qui incarne la douleur de la séparation d'avec un lieu (le pays d'origine), Coli esquisse la mythologie des langues de Bruno. Comme Thérèse Volland dans *Un amour irrésolu*, Coli entérine l'idée que chaque langue aurait son domaine d'application idéal, et inversement, chaque émotion une langue à soi. Pourtant, les limites de chacune d'entre elles peuvent être dépassées par le biais d'une influence réciproque, suggérée par ce français qui possède « le mouvement propre à la langue italienne » – nous reviendrons ultérieurement sur les moyens adoptés par Pasquali pour inspirer le souffle de l'italien dans sa langue française.

Pour Coli, Bruno est un homme seul, condamné à être assis entre deux langues.

> Ni l'italien ni le français ne te satisferont. Etre entre deux, c'est vouloir faire la jonction, mais aussi en quelque manière vouloir conserver ses distances[211].

Les propos de Coli, même s'ils n'y font pas allusion verbalement, font écho au lieu de parole tel qu'il était défini par Adrien Pasquali dans ses écrits théoriques : une conjonction d'aires scripturale, linguistique et culturelle, capable de « maintenir des tensions sans les résoudre », tensions métamorphosées « en consentement dans la langue »[212]. Coli ne dit

[209] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 58.
[210] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 62.
[211] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 62.
[212] Adrien Pasquali, « Territoire et lieux de parole », p. 13.

pas autre chose en définissant la dualité identitaire de Bruno quand il exprime la nécessité de « vouloir faire la jonction », tout en « conserv[ant] ses distances ».

2.8 Interpellation de langues étrangères

Pour certains personnages pasqualiens, la langue étrangère recèle un pouvoir tout particulier : elle est une chance d'atteindre la grâce. C'est le cas de Gugliemo, père de Luca, qui l'écrit dans ses carnets :

> Excellence de vivre dans une autre langue. Transition périlleuse bien que temporaire : comment demeurer homme debout et sans langue ? quel est le « devoir terrestre » qu'il me resterait à accomplir ? A Paris, les rues, les boutiques, les jardins : grâce, GRÂCE d'une langue quotidienne et durable, qui m'expurge de mes humeurs sombres, de ces pourritures attachées à trop de solitude. La meilleure part demeure : l'énergie vivace, l'intelligence souriante et non plus trop vaine[213].

Pour lui, la langue nouvelle (le français) revêt un pouvoir magique et lui permet l'expression du plus intime et du plus douloureux. Son pouvoir est cathartique. Mais il est aussi démiurgique : n'est-ce pas l'injonction donnée en français – « Fais papa »[214] – par Luca à son père qui communique à ce dernier l'impulsion créatrice ? Pour son fils Luca, le choix de cette même langue (au demeurant étrangère) témoigne de la volonté de se chercher une filiation[215].

Dans *Un amour irrésolu*, la langue étrangère permet à Thérèse et Bartolomeo de vivre l'amour du fait de sa capacité à les « absenter du quotidien vénal et vain »[216]. Détentrice de « ressources inépuisables », elle les affranchit de « la mémoire chétive des péripéties de [leur] naissance ». Comme le dit Bartolomeo,

> Seules les ressources infinies d'une langue immaculée par rapport à mon passé pouvaient nous réserver une autre vie qui ne fût pas déjà irrémédiablement compromise par la douleur et peut-être l'échec de celle-ci[217].

Ainsi définie, la langue étrangère fournit l'espoir d'un nouveau départ. Mais quelle langue choisir ? D'abord, Bartolomeo croit au latin. La langue morte (à laquelle il attribue une charge érotique) serait-elle la mieux à même de définir cet amour lui aussi disparu ? La

---

[213] Adrien Pasquali, *Le Veilleur de Paris*, p. 119.
[214] C'est en effet Luca qui, enfant, donnait ordre à son père de créer : « Mon père devait tenir sa part dans tous mes jeux domestiques : construire une tour, dessiner un oiseau. "Fais papa…", et l'opération magique commencée par moi se poursuivait ; les réalisations de mon père devaient toutes me paraître plus merveilleuses que les miennes. » Adrien Pasquali, *Le Veilleur de Paris*, p. 131-134, citation p. 132.
[215] Luca explique la force de son expression « Fais papa » visant selon lui à « [s]'attacher à lui par le langage ». Adrien Pasquali, *Le Veilleur de Paris*, p. 133. Le lien que recherche Luca est de nature fusionnelle et fonde sa quête littéraire : pour lui, le rêve ultime est une sorte d'écriture à deux mains, parallèle littéraire du concerto à quatre mains.
[216] Adrien Pasquali, *Un amour irrésolu*, p. 115.
[217] Adrien Pasquali, *Un amour irrésolu*, p. 115.

réponse viendra de l'anglais : alors que Bartolomeo écoute la radio, une chanson d'amour rétro chantée en anglais et en duo éveille en lui le souvenir de Thérèse. Une émotion le frappe en plein cœur : l'épuisement du souffle « parei[l] à la plainte d'un animal blessé » de la femme auquel répond la « durable fragilité de son assurance sous un air enjoué »[218] de l'homme entraîne la révélation : cette langue sera l'anglais, que les amants n'avaient pourtant jamais pratiquée.

Si le latin n'apporte pas la réponse aux amants d'*Un amour irrésolu*, il occupe dans les textes de Pasquali une place à part. Souvent évoqué par les personnages eux-mêmes (Luca, Bruno, Bartolomeo ainsi que le narrateur des *Portes d'Italie*), il détient une force toute particulière. Le cas le plus exemplaire se découvre dans *L'Histoire dérobée* où il offre une pacification momentanée des origines : élève au collège, Bruno vit avec ferveur les célébrations liturgiques dans l'église. Le latin (de la messe) touche son âme et lui confère un sentiment de plénitude euphorique : il lui offre l'occasion de laisser parler son origine, de se fondre avec ses camarades dans la langue mère, langue universelle qui gomme les différences entre culture française et culture italienne[219]. Sous l'apparence de la piété vécue avec ferveur, Bruno peut (momentanément) se laisser exister, sans se contraindre à figurer l'inexistence.

Le latin occupe également une place particulière dans la narration des *Portes d'Italie*, où les exergues de la deuxième partie y recourent de façon systématique[220], chapeautées par un exergue de partie donnée en italien[221].

Le premier chapitre (intitulé « Fou, lis ! ») de cette deuxième partie est introduit par la citation latine « Natus ad invenientem formam » qui fait suite à une citation de Marthe

[218] Pour Bartolomeo, « une versification si parfaite contribue davantage à la déception de l'amour non partagé qu'à la louange d'une plénitude heureuse ». Adrien Pasquali, *Un amour irrésolu*, p. 116.

[219] « Bruno commençait chaque parole dans un état de ravissement absolu ; il faisait don de la prière à Dieu comme s'il la découvrait et la lisait dans le plus intime de son âme […] il marchait au-devant de la dévotion générale ; il remplissait un devoir jusqu'alors réservé à l'érudition des autres : l'expression de sa piété justifiait son emploi euphorique de la langue latine dont la retenue qui le bâillonnait en classe lui interdisait l'accès. Cette ferveur ne pouvait lui être reprochée ni contestée : son expansion reflétait la part ardente de chacun. » Adrien Pasquali, *L'Histoire dérobée*, p. 160.

[220] La première partie fait appel à Blanchot : « Faire de l'œuvre une voie vers l'inspiration, *ce qui protège et persévère la pureté de l'inspiration*, et non pas de l'inspiration une voie vers l'œuvre (Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*) ». Adrien Pasquali, *Les Portes d'Italie*, p. 9. Au-delà de l'importance de la référence à Blanchot, le texte cité s'avère particulièrement révélateur de l'entreprise pasqualienne. Non seulement la perspective de Blanchot permet d'interpréter l'entreprise littéraire de Pasquali, mais elle la nourrit : chez Pasquali, chaque œuvre réécrit la précédente, élaborant une nouvelle version à partir de celle-ci – le projet se trouve figuré au cœur du texte par l'entreprise de Bruno, qui sans cesse efface et réécrit son cahier, jusqu'au délabrement de celui-ci. Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 104-105.

[221] « Chi altri offende, su la rena scrive, et chi offeso vien, sculpisce in marmo. *I marmi del Doni* » Adrien Pasquali, *Les Portes d'Italie*, p. 55. (Celui qui offense les autres le fait dans le sable, celui qui est offensé sculpte dans le marbre.)

Robert réfléchissant sur la duplicité de la nature de la littérature qui « second[e] secrètement la mort en ayant l'air de représenter la vie »[222]. Par le biais de l'exergue latin, l'auteur montre la place centrale qu'il attribue à cette entreprise de mystification : la quête littéraire menée n'aura de sens que dans la recherche d'une forme à même d'insinuer la mystification en son cœur même.

Dans le deuxième chapitre (« Fouillis »), la phrase latine « Bonum ex integra causa, Malum ex quocumque defectu » suit une citation d'Yves Velan tirée de *Je* (« De me sentir si souvent en faute, je suis devenu perméable à tout »[223]). Si tout ce qui est complet est bon, le manque suffit-il à rendre une chose mauvaise ? La citation latine l'affirme, poussant le lecteur à oser le parallélisme entre l'incomplétude qu'elle décrit et celle que vivent nombre de personnages et narrateurs pasqualiens du fait de l'entre-deux cultures du migrant de son premier récit, de Bruno ou du narrateur du *Pain de silence*.

Le troisième chapitre (« Fuis ! ») recourt aussi au procédé de double exergue :

> Je n'ai pas peur. J'ai seulement le vertige. Il me faut réduire la distance entre l'ennemi et moi. L'affronter horizontalement. (René Char, *Feuillets d'Hypnos*)
>
> Fuge, late, tace[224].

Ici, l'extrait en latin ouvre la voie d'une réponse à la situation de départ donnée en exergue des chapitres précédents : la forme recherchée dans le premier chapitre se cacherait-elle derrière la triple injonction latine « Fuis, sois caché, tais-toi » ? Sans conteste, elle véhicule le projet d'effacement nourri par l'auteur qui ne cesse de mettre en œuvre sa disparition.

Le quatrième chapitre (« Fully ») recourt une fois de plus au procédé[225], faisant succéder à une citation de Malraux tirée de *La Tentation de l'Occident* (« Est-ce le monde ou nous-même qui changeons quand la passion se retire, comme la mer, de l'acte passionné qui nous opposa à lui ? ») la proposition latine : *Immotus nec iners*. A l'implantation dans une terre (par l'évocation du village valaisan donné en titre), l'auteur présente une manière d'être au monde : immobile sans être inerte. De fait, l'expression résume l'attitude de nombre de personnages et de narrateurs pasqualiens, présents mais discrets, faisant, à l'instar de Bruno, comme s'ils n'étaient pas là. Mais l'impassibilité n'induit pas l'inaction : comme chez un personnage écrivant, l'absence (apparente) de mouvement n'est pas contradictoire avec la production littéraire, au contraire : l'immobilité du lecteur comme

[222] Marthe Robert, citée par Adrien Pasquali, *Les Portes d'Italie*, p. 57.
[223] Adrien Pasquali, *Les Portes d'Italie*, p. 87.
[224] Adrien Pasquali, *Les Portes d'Italie*, p. 137.
[225] Adrien Pasquali, *Les Portes d'Italie*, p. 195.

celle de l'auteur promet un certain don – « iners » ne voulant pas seulement dire « inerte / immobile », mais aussi « sans talent ». Jouant sur le double sens du terme, l'exergue cristallise dans le texte l'attitude et la nature profonde d'un auteur, illustrant la corrélation intrinsèque entre cette statique récurrente[226] et la promesse qui en découle.

2.8.1 L'italien qui donne la parole : l'exemple d'« Icare en Nicodémie »

Dans le texte intitulé « Icare en Nicodémie »[227], Pasquali revient, par le biais du littéraire, sur la douloureuse acquisition d'une parole. Solitude, difficulté de communiquer, interpellation de l'italien : le texte met en scène de nombreux leitmotivs pasqualiens, certains déjà esquissés à travers la réflexion critique d'« Une tuile en Castille ou l'inquiétude permanente »[228].

L'histoire raconte un coup de foudre[229]. Un homme, seul et écrasé par l'architecture pesante des lieux dans lesquels il enseigne depuis neuf mois, déambule dans les couloirs. Soudain, une femme apparaît devant lui. L'instant est magique, et rien ne vient altérer le silence qui règne à ce moment-là. Elle ne dit mot, mais fait à l'intention du narrateur un geste ample du bras qui lui va droit au cœur, qui le renvoie à un espace plus obscur et plus secret encore que le lieu muet dans lequel ils se meuvent tous les deux :

> Je gardais mon silence ; le moindre chuchotement m'aurait arraché de ma situation que j'avais mis plus de neuf mois à cerner, et mon corps n'avait alors rien à dire ; l'illumination me parlait et m'enjoignait à ce lieu muet : à quel espace plus obscur et secret j'étais renvoyé, par elle *che mena dritto altrui per ogni calle* ![230]

La citation en italien et en italique, extraite de la *Divine Comédie* de Dante, éclaire le propos : comme le lecteur entraîné sur les chemins sombres et tortueux qui mènent aux enfers – la citation est issue de *L'Enfer* –, le lecteur est emporté dans le sillage de cette femme d'apparence spectrale :

> Elle marchait d'un pas lent, soutenant à bout de bras une serviette lourde et lustrée par des années d'usage ; son corps frêle et bas penchait un peu dans sa robe vert pâle, si pâle que toute la lumière du jour paraissait bue par le vêtement pour remonter et s'exprimer dans le visage[231].

---

[226] Qui souvent prend corps dans le marbre, comme la figure du gisant évoquée dans « Le livre est un monde », p. 189 et suivantes.
[227] Adrien Pasquali, « Icare en Nicodémie », *Ecriture 22*, 1984, p. 47-57.
[228] Cet ordre n'est toutefois pas chronologique : la réflexion critique est postérieure au texte littéraire (*Ecriture 22* pour « Icare en Nicodémie », *Ecriture 37* pour « Une tuile en Castille ou l'inquiétude permanente »).
[229] Cette rencontre sera à nouveau écrite dans *Passons à l'ouvrage*, p. 199-203, où elle est plus détaillée.
[230] Adrien Pasquali, « Icare en Nicodémie », p. 56.
[231] Adrien Pasquali, « Icare en Nicodémie », p. 56.

Sa pâleur, la transparence lumineuse qui passe de la robe au visage donnent à l'apparition un caractère fantomatique. La « vision » installée, une communication non verbale s'établit. Elle ne dure qu'une poignée de secondes. Une fois le couloir traversé, la femme quitte le bâtiment :

> A l'instant où elle allait me tourner le dos et franchir le seuil de la maison, elle rehaussa son visage qu'elle offrait alors de face ; sa main libre – *une main fastueuse* – se leva étonnamment pour dessiner un geste d'adieu, m'indiquer une direction qui balayait tout l'espace supérieur – ici et partout, et n'importe où d'ailleurs –, et l'emplir enfin d'une présence adéquate. Ses lèvres remuaient au-dedans, je ne perçus aucune de ses paroles. Le mouvement de la main retomba ; de son corps menu cassé sur la poignée de métal froid, elle avait déjà poussé la vaste porte vitrée. Elle disparaissait dans le dehors, estompée par les reflets qui jouaient dans la vitre qu'elle pénétrait pour être rendue à elle-même et se perdre au grand air[232].

La communication qui s'instaure entre le narrateur et la femme passe par des canaux qui transcendent le verbal. Les lèvres de la femme remuent, mais l'homme ne perçoit pas les paroles prononcées. De fait, c'est le geste qui porte toute la communication : au silence du narrateur répond le mouvement du bras de la femme. Il dessine un geste d'adieu, indique une direction, et emplit l'espace d'une présence adéquate. En remplissant ces trois fonctions, le geste se substitue à la parole : il salue, il oriente, il rassure. Comme le montre l'extrait suivant, son pouvoir est plus important encore, puisque c'est lui qui rend la parole au narrateur :

> Une parole m'était adressée ; depuis quand m'était-elle préparée, et devait-elle me conduire quelque part ; vers un point infinitésimal, une sagesse à découvrir, un espace universel ? Et ce geste, était-il le geste d'une seule parole ? Je ne pus répondre ; pourtant je gardais deux petites certitudes que rien n'a infirmé depuis : cette main dans l'air, autant qu'un salut, dessinait deux guillemets ouverts, comme pour signifier que son silence retenu devait me rendre la parole à moi, et j'aurais donc eu quelque chose à dire. Et puis, un instant très bref, ses yeux se sont fermés ; juste avant qu'elle ne disparaisse, ses lèvres se sont éclairées, et elle a souri[233].

Le geste, perçu comme parole dans cet environnement silencieux, dessine en l'air deux guillemets ouverts. Ce faisant, non seulement il remplace avantageusement les mots, mais il devient libérateur de parole, puisque c'est lui qui permet au narrateur de recouvrer le langage. Par le geste de sa main, l'apparition réalise ainsi la prophétie empruntée à la *Divine Comédie* : elle « (ra)mène autrui [= le narrateur] directement à [la] destination » la plus inaccessible qui soit : *la parole*.

[232] Adrien Pasquali, « Icare en Nicodémie », p. 56.
[233] Adrien Pasquali, « Icare en Nicodémie », p. 57.

Malgré les pistes dégagées ici, le titre demeure problématique, tant la référence à Icare et à la ville de Nicodémie[234] étonne. Partant du fait qu'il existe un Adrien de Nicomédie[235], faut-il procéder au rapprochement Adrien Pasquali / Icare / Adrien de Nicomédie (malgré l'inversion des consonnes « m » et « d ») ? La coïncidence ne peut manquer d'interpeller. Si aucune réponse ne peut se déduire du texte lui-même, il ne reste au lecteur que l'interprétation personnelle d'un homme perdu dans un labyrinthe, à qui l'on donne des ailes de cire pour s'élever au-dessus des murs qui l'enferment. Le mythe ferait-il écho au douloureux enfermement vécu par l'exilé face au sempiternel questionnement linguistique, auquel aucune réponse ne peut être trouvée du fait d'une connaissance irrémédiablement tronquée des langues ? Comme pour le personnage de la mythologie grecque, il ne reste une chance de rémission que dans l'élévation du personnage pasqualien, esquissée dans le geste de la femme. Le « point infinitésimal » de l'horizon que montre cette main gracieuse (dessinant dans l'air des guillemets ouverts) est source d'espoir. Mais grisé par la parole ainsi retrouvée, le personnage ne risque-t-il pas, comme son auteur, de se déconnecter du réel au point d'en rendre toute vie impossible ?

Du fait de la présence de la mystérieuse Mlle B.[236] présente dans le texte de Pasquali, une hypothèse peut être formulée : elle renvoie à Sainte Barbe, dont le récit hagiographique raconte qu'elle fut enfermée par son père dans une tour construite à son intention dans sa ville natale, à Nicomédie. Là également, la conjonction de références (Mlle B., ville de Nicomédie, motif de la tour de laquelle il n'est possible de s'enfuir que par les airs) fait sens.

La référence à l'Antiquité grecque offre une dernière hypothèse, en lien plus étroit avec la figure d'Icare présente dans le titre. Elle part du mot « dème », contenu dans Nicodémie. Division territoriale et unité administrative, le dème était, dans la Grèce antique, le lieu dans lequel tout citoyen devait revenir pour exercer ses droits civiques.

[234] « Nicomédie » (actuelle Izmit, sur le Bosphore) est plus courant. L'orthographe « Nicodémie » n'apparaît qu'ici, sous la plume de Pasquali.

[235] Adrien – ou Hadrien suivant les sources et les langues – est un martyr chrétien mis à mort entre 303 et 306 (la date de 303, contrairement à ce qu'avançait l'hagiographie ancienne, semble avoir la préférence des spécialistes actuels) à Nicomédie, en Asie Mineure. Selon les témoignages dont nous disposons (*acta*, *passiones*, etc.), il se dessine la légende suivante : officier de la garde rapprochée de l'empereur Dioclétien, Adrien l'accompagne à Nicomédie. Il assiste au procès et au supplice de vingt-trois chrétiens. Impressionné par leur foi, il se déclare chrétien sur le champ et est jeté en prison avec ses nouveaux compagnons d'infortune. Leurs membres furent broyés et ils furent livrés aux flammes.

[236] Les noms inscrits sur les différentes salles ne correspondent plus aux personnes enseignant dans celles-ci. Le narrateur l'explique : « Si j'avais dû m'en référer à cette nomenclature, j'aurais dû m'appeler Mlle B. : je ne sache pas avoir porté ce nom-là dans une de mes quelques vies antérieures. » (Adrien Pasquali, « Icare en Nicodémie », p.°52.

L'allusion au lieu d'origine peut également fournir une piste dans le cas de Pasquali – tant on connaît la douleur pasqualienne de se sentir nulle part chez soi.

Au vu de l'immense culture (tant antique que chrétienne) de Pasquali, le jeu sur la collusion des différentes références est certain. Aussi n'est-il probablement pas nécessaire de choisir l'une d'entre elles. Au contraire, la conjonction des sens s'appréhende comme une richesse, ouvrant de multiples perspectives dont joue l'auteur, invitant le lecteur à faire de même.

2.8.2 L'italien pour définir l'indéfinissable ou la dérobade du sens : l'exemple de « L'œuvre d'une vie »

Dans « L'œuvre d'une vie »[237] aussi, l'italien joue un rôle particulier. Consultant une monographie consacrée au peintre Antonello da Messina, le professeur Samuel J. Gottseidank, protagoniste du récit, s'arrête brusquement sur une reproduction du *Portrait de marin inconnu*[238] :

> Confortés par une sévère mais radieuse capacité de travail, les dons naturels de cet homme auraient pu lui assurer un succès qui devenait définitif. Mais consultant une monographie consacrée à Antonello da Messina, le professeur Samuel J. Gottseidank fut arrêté par le portrait dit « du marin inconnu » dont le sourire (« Tutta l'espressione di quel volto era fissata, per sempre, nell'increspatura sottile, mobile, fuggevole dell'ironia, velo sublime d'aspro pudore con cui gli esseri intelligenti coprono la pietà. Al di qua del lieve sorriso, quel volto sarebbe caduto nella distensione pesante della serietà et della cupezza, sull'orlo dell'astratta assenza di dolore, al di là, si sarebbe scomposto, deformato nella risata aperta, sarcastica, impietosa o nella meccanica liberatrice risata comune a tutti gli uomini. ») lui apparut venant comme du revers de son propre visage ; son esprit jusqu'alors caustique fut comme illuminé par ce trait d'ironie dont il ne devait plus se départir. La question qu'il se posa allait infléchir toute la suite de sa vie : au fond, se disait-il, mes collègues, directeurs de revues pour la plupart, au fond me lisent-ils vraiment ?[239]

Le lecteur l'apprend : Samuel J. Gottseidank aurait pu s'assurer un succès « définitif » au vu de ses nombreuses qualités, mais la rencontre de ce spécialiste de biochimie vocale avec l'inconnu du tableau en décide autrement. Le « mais » adversatif qui débute la deuxième phrase de l'extrait l'annonce : face à lui, le professeur se pose la question qui « allait infléchir toute la suite de sa vie » : « au fond me lisent-ils vraiment ? »

L'expression ironique fascine le professeur. A la fois fixe (« era fissata, per sempre ») et mobile (« nell'increspatura sottile, mobile, fuggevole dell'ironia »), l'ironie perceptible dans le sourire et dans les traits de l'inconnu l'interpellent. La mouvance de l'expression, l'impossibilité d'arrêter un sentiment définitif sur ce visage en font tout l'intérêt,

[237] Adrien Pasquali, « L'œuvre d'une vie », *Ecriture 41*, 1993, p. 113-125.
[238] Peint aux alentours de 1470, ce tableau de Messina s'admire au musée *Mandralisca* de Cefalù.
[239] Adrien Pasquali, « L'œuvre d'une vie », p. 115.

l'empêchant de tomber dans la platitude du sérieux, la tristesse renfrognée ou l'apparente absence de douleur. Ce qui fascine Gottseidank, c'est l'entre-deux, le fait justement que le sentiment ne bascule ni dans un sens ni dans l'autre. Ce sourire énigmatique[240] lui semble refléter son propre visage. Ne dit-il pas qu'il « lui apparut venant comme du revers de son propre visage » ? Ici, le statut du texte italien demeure problématique. Marqué à la fois par la parenthèse et par les guillemets, il paraît doublement retranché du reste du texte, en s'insérant pourtant au milieu d'une phrase. Ainsi mis en scène, il opère justement à la manière d'une parenthèse, amenant un complément d'explication. De fait, il vient précisément définir le mystérieux sourire qualifié d'indéfinissable. L'interpellation de l'italien figure-t-elle l'impossibilité de le saisir, la dérobade d'un sens qui toujours s'enfuit ? En recourant à l'italien, la narration renforce le mystère que dégage le portrait, ses sentiments se perdant à la fois dans les différentes expressions de son visage et dans les différentes langues qui l'expriment.

2.8.3 Juxtapositions

Dans *Passons à l'ouvrage*, la troisième partie[241] offre une illustration intéressante de l'interpellation de l'italien. D'entrée, le texte convoque Jacopo da Lentini, auteur courtois du Duecento.

> Poi no mi val merzé né ben servire inver'mia donna in cui tegno speranza e amo lealmente. A ne considérer que les parois intérieures du vaste hall, et cela est vrai, sans mensonge, certain, très vrai, il semblait bien que rien ne pût advenir de vraiment nouveau[242].

La citation est donnée sans guillemets ni italique et s'insère naturellement dans le texte. Mais quelle est cette Dame que le narrateur aspire à servir, en qui il porte tout espoir et qu'il aime loyalement ? Le lecteur se laisse surprendre, et la suite du texte ne lui apporte pas le secours qu'il espérait. Le procédé demeure longtemps obscur. D'autres auteurs italophones du XIII^{e} siècle sont cités (Jacopone da Todi, Guido delle Colonne, Rinaldo d'Aquino, Guittone d'Arezzo, Jacopo Mostacci, Francesco de Sanctis, Francesco Landini) ainsi que plusieurs extraits anonymes. Les faits évoqués réveillent des souvenirs anciens, tous orchestrés autour de la rencontre d'une femme dans les couloirs du bâtiment[243]. Mais à cette histoire s'en rattache une plus ancienne, à même d'expliquer la relation conflictuelle

[240] Certains ont voulu voir dans ce portrait une source d'inspiration de la *Joconde* de Léonard de Vinci !
[241] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 151-203.
[242] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 153.
[243] Le même épisode est raconté dans « Icare en Nicodémie », étudié ci-dessus.

d'un homme au monde de son enfance, évoquée par les souvenirs esquissés dans les préambules du récit.

Dès le début, il flotte un parfum d'irréel, au point de mettre en doute la réalité de ce souvenir central (le narrateur lui-même le suggère : « Rencontrai-je quelqu'un dans ces couloirs ? »[244]) – le doute s'immisçant du fait d'un décalage perçu entre les extraits cités et la réalité décrite. La rencontre approchant, le décalage s'atténue : les citations épousent davantage le texte français et les sentiments exprimés par les poètes courtois rendent compte de la dualité des sentiments inspirés au narrateur par la femme en question[245]. Le déclic se perçoit au moment où le narrateur introduit le « tu »[246], fréquent dans la poésie courtoise[247]. A chaque apparition du « tu », l'apaisement se fait plus grand et la remontée dans le souvenir gagne en sérénité. La redécouverte du passé apaise le narrateur, comme si le fait de retrouver d'autres souvenirs lui permettait de mieux se connaître et de mieux se comprendre, puisqu'ils sont à l'image de « ce souvenir central, dont l'évocation doit tenir en quelques mots sans doute dispersés, çà et là, aux confins de l'arène, cet épisode crucial qui signa une de mes morts antérieures et par quoi tout a commencé ? »[248]

Ces événements trouvent leur origine dans la scolarité de Bruno. Ils l'imprégnèrent durablement, même si jusque-là ils demeuraient oubliés. Est-ce le travail opéré sur la mémoire par le souvenir de la rencontre et de la poésie courtoise (étudiée à l'école ?) qui les fait resurgir ? C'est en tout cas au fil de la narration qu'ils remontent à la surface :

> Il y avait eu aussi, – et c'est plus ancien, et peut-être eût-il fallu commencer par là, n'est-ce pas Bruno ? – il y avait eu cette première semaine d'école primaire dont Bruno ne se souvenait pas d'ailleurs, mais qui se recompose comme malgré lui dans les voiles du souvenir[249].

Le narrateur met en évidence le caractère fondateur de certains événements scolaires. Le fait que Bruno ne s'en souvienne pas conforte l'hypothèse du déclic opéré par le récit et sous-tendu par l'interpellation de l'italien : le souvenir remonte du fait de la prolifération

---

[244] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 158.

[245] Citons un extrait : « Et c'est elle qui vient, amore quanto a morte val a dire.
L'interrogation suppose une réponse, mais il n'est pas certain que cette dernière soit vivable ; il n'est pas acquis que cet unique souci conjure l'incurie d'un passé qui m'eût appartenu tout à fait depuis le jour où tu apparus. Qu'advint-il ? qu'est-ce qui me fut accordé ?
Etait-ce le printemps, che'l cor fa rallegrare ? Comme si, pour tous les bonheurs, et plus tristes aussi, pour toutes les obscurités, il ne dût y avoir qu'une seule saison. » Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 165.

[246] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 164.

[247] Par exemple dans l'extrait suivant : « Più che le mele hai dolce la parola, saggia e onesta, nobile e insegnata » (Tu as les mots plus doux que des pommes, [dame] sage et honnête, noble et cultivée). Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 175. Le « tu » sert aussi à s'adresser à l'Amour (p. 169), à Dieu (p. 168, p. 171), au cœur ou aux yeux du poète (p. 171).

[248] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 179.

[249] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 172.

de souvenirs amoureux (la rencontre avec la femme), littéraires (la poésie courtoise) et scolaires.

> Pourquoi suis-je si souvent arrêté par ces images qui prolifèrent et multiplient les sens possibles jusqu'à introduire d'apparentes contradictions, jusqu'à faire croire au non-sens de cette entreprise, dans le permanent surcroît d'informations dont je suis le médiateur et dans lesquelles je ne parviens pas à mettre de l'ordre ?[250]

Débordé par cette remontée de souvenirs qui semblent soudain pulluler, le narrateur poursuit sa tentative d'« atteindre ce souvenir central, dont l'évocation doit tenir en quelques mots sans doute dispersés, çà et là, aux confins de l'arène, cet épisode crucial qui signa une de mes morts antérieures »[251]. L'absence d'ordre lui fait craindre la ruine de l'ouvrage qu'il serait alors contraint de refaire, « comme le brouillon d'un texte ». Mais la peur d'être dépassé par une mémoire qui s'emballe le tenaille :

> Voilà qui aurait de quoi m'égarer encore et de façon définitive : l'unique mémoire à laquelle je pensais pouvoir accorder quelque confiance, quand les domaines de ma race furent pillés, ma mémoire individuelle me leurre encore[252].

Au fond, quel est ce souvenir central ? S'agit-il de la rencontre ? ou de cette première semaine d'école primaire au cours de laquelle le maître donna pour devoir d'apprendre par cœur le *Credo* pour finalement n'interroger que ceux qui n'avaient pas levé la main ?

> Bruno devait tirer de cet épisode un enseignement déterminant : ceux qui savent peuvent se taire et alléguer leur silence à la sanction bénie d'un maître dont l'enseignement repose sur un acte de foi et une alliance, non mi mandar messaggi, che son falsi. Ceux qui allaient être forcés de parler étaient les ignorants ; il allait se mêler à cela un bonheur et une disgrâce inextricable, qui se nourriraient l'un et l'autre jusqu'à une rupture dont il importerait de déterminer le lieu, les causes étant d'ores et déjà connues[253].

L'événement marque durablement Bruno, et induit une relation au langage toute particulière :

> Désormais le langage comportait la douleur d'édifier son adresse sur rien quand l'interlocuteur nécessaire hantait encore les mauvaises heures du jour et les fatigues de la nuit, le langage qui accroissait l'opacité, tout en redoublant sa nécessité. A cette parole de l'ignorance se suspendaient toutes les affections, toutes les bienveillances dont Bruno manifestait l'urgence désespérée, più chiara che l'acqua di fontana[254].

A la découverte de la « parole de l'ignorance » que fait Bruno ce jour-là, l'enfant ajoute bien vite celle de l'expérience fondamentale du mensonge : alors que le maître leur avait donné pour devoir de remplir leurs lignes d'écriture, Bruno, qui n'avait pas accompli

[250] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 178.
[251] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 179.
[252] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 179-180.
[253] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 175.
[254] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 177.

sa tâche, allègue une histoire pour justifier son oubli. « Avait-il menti ? così divenn'io, al ver parlando »[255]. Avouant sa nature de mystificateur par le détour de la langue italienne, le narrateur signe son aveu tout en s'esquivant, dans une attitude toute pasqualienne.

La rencontre racontée reprend celle d'« Icare en Nicodémie »[256]. Dans *Passons à l'ouvrage*, la scène est plus longue et parasitée d'autres souvenirs qui n'apparaissent pas dans le premier texte. Dans cette nouvelle version, la langue étrangère se fait systématique, comme l'illustre le passage qui voit la femme partir :

> Je ne percevais aucune parole, mais parlait-elle seulement, piangente ed amorosa per biasciare ? Son geste de la main retomba, – *farewell, farewell to you* ; de son corps menu et penché, brisé presque sur la grande poignée de métal froid, elle avait déjà poussé la pesante porte vitrée. Elle disparaissait au-dehors, estompée par les reflets qui jouaient dans la vitre qu'elle pénétrait, pour être rendue à elle-même et ne pas se perdre tout à fait au grand air, pareille à Repensedejoie portant le vase sacré[257].

On le voit dans l'extrait, les propos en anglais sont donnés en italique – contrairement à l'italien. Absents d'« Icare en Nicomédie », ils formulent explicitement l'adieu. Mais de qui sont-ils le fait ? L'italique tendrait-il à prouver que mis à distance de la parole du narrateur, ils sont à attribuer à la Dame ? Dans ce cas, le poète serait-il en mesure de lire dans ses pensées ? Un précédent extrait déjà lui accordait ce don :

> Avais-je perdu mon temps ces dernières semaines à tenter l'inventaire de tout ce qui avait forme et fonction dans le bâtiment, des moises métalliques soutenant le plafond, aux pesons gradués des salles de laboratoire ? […] J'allais tout abandonner, tenter de me lever, marcher quelque quarante pas et pousser la porte vitrée, ne laissant rien derrière moi, une fois de plus, ché dentr'al core sta si imaginato c'altro non penso mé mi par vedere. Dans ce mouvement même de me mettre sur mes jambes, alors que je forçais mon visage à une immobilité horizontale, je *vis* en face de moi, au-delà de l'immense plaine ajourée de gris et de blanc, un peu à l'oblique de mon regard. Je crus entendre le silence d'une lumière bienheureuse qui portait et rythmait une respiration et son pas : or come pote si gran donna entrare per gli occhi mei, che si piccioli sono ? e nel mio core come pote stare, che 'nentrlesso la porta laonque i'vone ?[258]

Le premier recours à l'italien le dit, le narrateur « ne pense pas voir autre chose que ce qui est imaginé à l'intérieur de [s]on cœur », tendant à prouver que l'épisode raconté n'est que le fruit de son imagination. La seconde interpellation de l'italien corrobore l'interprétation : le fait qu'une si grande femme puisse entrer dans ses yeux qui sont si petits témoigne de la capacité démiurgique du personnage – son imagination étant susceptible de « lui ouvrir la porte où qu'[il] aille ».

[255] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 181.
[256] Adrien Pasquali, « Icare en Nicodémie ». Voir ci-dessus, p. 206.
[257] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 202.
[258] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 194.

Au terme de l'évocation magique de la rencontre, l'italien offre une nouvelle ressource et permet au narrateur de renouer avec la réalité.

> Une douleur aiguë me piqua près de l'oreille droite, comme sous l'effet d'un trait qui m'eût atteint. Mon buste s'affaissa de nouveau ; je faillis basculer de cette première marche d'escalier de laquelle je me sauvai d'un pas incertain. Là-bas, sur la paroi d'en face, les deux arbres n'avaient rien à se dire, e puoi si seccano infino a le radici[259].

Comme dans un rêve, les arbres représentés sur les parois du bâtiment soudain se dessèchent (« Et puis ils sèchent jusqu'aux racines », dit la phrase italienne). Le temps, suspendu pendant le récit de la rencontre, reprend son cours, mais sans rompre tout à fait avec l'illusion onirique. Comme dans « Icare en Nicodémie », le geste de la femme adressé au narrateur lui a donné la parole. Mais cette parole arpente d'autres territoires que ceux de la nouvelle, puisqu'elle emprunte deux langues – trois si l'on compte le bref passage en anglais. Non seulement l'italien offre une nouvelle voie par le biais de la poésie courtoise, seule capable d'exprimer la dualité des sentiments du narrateur amoureux, mais il permet également de mettre en évidence une fascination pour la dualité. Comme le montre l'extrait suivant, le don de parole octroyé par la rencontre se voit compléter par un emprunt à l'italien :

> Cette main dans l'air, autant qu'un salut, dessinait deux guillemets ouverts et jamais refermés, comme pour indiquer que son silence retenu devait me rendre la parole, dans une langue qui serait sans doute mon expérience durable et sans fin d'une autre douleur enfin mienne, niente vale amor senza penare[260].

Le recours à l'italien enrichit la langue. L'écriture bilingue de Bruno exprime l'expérience d'une douleur fondamentale. « L'amour ne vaut rien sans douleur » ? la langue non plus, nous souffle Bruno. Sa démarche en témoigne : par le recours à l'italien, Bruno dit sa part d'être traversé. La dualité de la poésie courtoise ne fait que souligner cette réalité déjà double. Dans la poésie courtoise comme dans le récit pasqualien, l'élaboration de la langue se fait dans la douleur de la quête d'un trésor inaccessible, poursuivi jusqu'à la mort.

2.8.4 Le français avec le souffle de l'italien

Comme nous l'avons vu dans la partie consacrée aux écrits critiques de Pasquali, la renégociation du lieu de l'origine (du fait d'un décentrement bienfaisant) permet la réécriture du lieu de départ. En enfreignant les règles du français par le biais de l'influence de l'italien, Pasquali ne fait pas autre chose, la prise de distance l'aidant à s'affranchir de la

[259] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 202.
[260] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 202-203.

contrainte qui pèse habituellement sur l'invité d'une langue, tout en lui donnant l'occasion de renouer avec ses origines. Aussi, l'affranchissement d'avec les normes du français n'est-il pas de l'ordre de la révolte, même si rupture il y a. La volonté de renouer avec ses origines s'incarne dans la tentative d'inscrire dans le français le souffle de l'italien, déclinée de différentes manières dans les œuvres qui recourent à la langue étrangère.

Soliloque d'un narrateur saisonnier d'origine italienne, *Eloge du migrant* raconte le déracinement d'un homme en constant va-et-vient entre l'Italie, où il laisse sa famille, et la Suisse, où il travaille. La structure du récit illustre la circularité à laquelle il est contraint (le livre commence par le chapitre 2 et se termine par le chapitre premier !), tout comme la récurrence du motif du train (symbole du déplacement et de l'entre-deux) et du tunnel à travers lequel il passe pour aller d'un pays à l'autre. Novatrice, la langue n'est pas celle d'un saisonnier maîtrisant mal le français. Soutenue, voire difficile, elle se nourrit de l'origine étrangère. Lexique désuet (proche de l'italien) et régionalismes romands le disputent aux tournures italianisantes, illustrant le mariage de diverses facettes d'une identité morcelée. Le début du récit en rend compte :

> Je loge à quelques lieues seulement du centre du village ; un ensemble de mazots et de débarras agglutinés comme pour se protéger de l'étendue trop vaste de l'adret compose un lieu qui n'est pas sans rappeler la maison du sage à l'orée des villages d'autres pays ; une fontaine de pierre marque l'encroisement où la route amorce son parcours en buttes et en combes ; les ceps blanchis et durs, à peine quitté l'hiver tenace et beaucoup trop rigoureux pour mes langueurs, attendent de gonfler leurs venelles. Ma case servait d'antique réduit, de débarras commode ou de chambre frivole, et peu à peu ne restèrent que les graines domptées des richesses futures[261].

D'emblée, le narrateur attire l'attention sur la marge dans laquelle il vit. La distance qui le sépare du centre du village se donne par le terme vieilli de « lieues », à travers lequel la longueur ainsi désignée se heurte à l'adverbe « seulement »[262]. Entourée de mazots (le terme indiquant dès la première ligne la localisation helvétique) et de débarras, son lieu d'habitation laisse entrapercevoir la mise à l'écart dont le personnage fait l'objet. Dans ce pays-ci, ce n'est pas le sage qui vit en marge de la société, mais le migrant, dont l'origine est rendue présente par les italianismes « case » et « encroisement ». Le migrant étant celui qui a quitté sa maison, le terme de « case » se révèle particulièrement évocateur. Au foyer du pays d'origine s'oppose la cabane du pays d'accueil, baraquement sommaire évoquant d'autres contrées plus lointaines encore. Exclue du centre du village, la case du narrateur n'est pas un lieu de rencontre. Les « encroisements » (de l'italien *incrociaménto*,

[261] Adrien Pasquali, *Eloge du migrant*, p. 11.
[262] Une lieue équivalant à environ quatre kilomètres.

croisement) qu'elle marque se déterminent non en fonction de maisons ou de rues, mais d'une route qui se perd dans la campagne, et qui ne marque le contact qu'avec les ceps et les combes. Pourtant, le fait que sa case se tienne au lieu de stockage des graines se révèle annonciateur, l'exclusion et le déracinement obligeant le saisonnier à l'élaboration d'une langue capable de dire une identité en plusieurs morceaux qui portera, si Dieu le veut, une récolte fructueuse.

2.8.5 Une langue de l'intime

S'ils recouvrent différents domaines, les italianismes évoquent le plus souvent le quotidien du personnage en exil. Comme nombre de ses semblables, il travaille dans le bâtiment : il fouille la terre, et construit des maisons. Evoquant sa charge[263], le personnage se décrit comme un « murateur » (de l'italien *muratòre*, maçon). Son travail, il le qualifie de « contadin » (*contadìno*, paysan) : établi sur le rythme de l'année et voué au perpétuel recommencement. Travaillant à partir du « malte » (*maltà*, mortier) et de la « cassole » (*cazzuola*, truelle), le murateur ne trouve repos que le soir dans sa « case » (*casa*, maison), où la fouille de la terre cède la place à celle de son intériorité d'homme déplacé – le dimanche étant quant à lui réservé à la « partie de calce dominicale » (*calcio*, football). Mais si les italianismes relatent la vie diurne et laborieuse du saisonnier, ils expriment également le manque et la perte, dont la plus douloureuse est sans conteste celle du foyer et de la famille. On le ressent à l'évocation des fêtes de fin d'année :

> Il ne manquait rien aux réjouissances traditionnelles de fin d'année : nous avions installé dans l'angle ouvert du séjour un présepe de circonstance aux personnages en terre cuite finement peints ; la sainte famille dégageait une profonde sérénité dans l'immobilité de ses attitudes, son langage muet suffisant à inviter rois et bergers à peine visibles sur un étroit chemin pratiqué derrière un pan de papier rocher[264].

Plus que la nostalgie des fêtes de Noël avec les siens, le « présepe » (*presepio*, crèche) offre le modèle familial offert par la Bible, les parents réunis autour de l'enfant, dans un silence religieux pourtant éloquent, rappelant au narrateur le silence et le bonheur de vivre dans la langue maternelle[265]. Mais outre le passé en famille, la crèche annonce la possibilité d'un futur, de tout autre nature. A la lecture de l'« étroit chemin pratiqué

[263] « Je pensais qu'il n'y avait rien à faire sortir de terre pour un murateur comme moi ; peut-être dans le travail contadin rythmé sur l'année et chaque année qui recommence la précédente, car la mesure est alors donnée par un temps à dimension humaine dans la célébration d'un culte au rite et au temple amovibles. » Adrien Pasquali, *Eloge du migrant*, p. 49.

[264] Adrien Pasquali, *Eloge du migrant*, p. 92.

[265] « Auparavant le silence avait pu satisfaire tous les besoins de communication familiale ou personnelle, et une espèce de bonheur – oh ! si loin d'être parfait, mais le savait-on alors ? – nous avait ôté jusqu'à la pensée ; nous avions vécu, aimé tout autant, le savions-nous ? » Adrien Pasquali, *Eloge du migrant*, p. 34.

derrière un pan de papier rocher », le lecteur ne peut s'empêcher de relier la sérénité des personnages au décor de papier dans lequel ils se *meuvent* : comme toujours chez Pasquali, le monde du papier est un monde où la sérénité est enfin possible.

Les italianismes disent l'intime. Ils touchent le narrateur au plus près de ses émotions, comme la « canottière » qui enveloppe son corps et touche son cœur (*cannottiera* est en effet le tricot de corps). La dimension tactile fait écho à tout ce qui relève de la nourriture : la boutique de la « panetière » où il achète son pain quotidien et où les douces effluves d'un repas mijoté de « la cuisine familiale »[266], la « pentole farineuse » (*pentola*, casserole), les « fournelles » (*fornello*, fourneau) auxquelles retournent les femmes, tout lui rappelle que sa « cène » à lui se vit dans la solitude :

> Bah ! Je n'ai pas besoin de m'inventer des personnages ou des gestes obligés afin de peupler mon espace : je les conserve en moi, gravés du bout de ce stylet qu'aiguise sa mémoire. La séduction du modeste confort des belles maisons d'ici n'a pas prise sur moi : je conserve ces samedis soirs au creuset de ma survie comme mes seuls moments de représentation, solitaire parfois, autre et non contrainte. Dans la nuit étourdie qui nous baigne, pourquoi ne sifflerais-je pas ? Une assiette creuse, une cuiller, un couteau ; ma cène à moi ne s'embarrasse d'aucune trahison, je tremperai mon pain de soupe fumante et le mangerai : a-t-on tellement besoin de cet autre pour se donner la mort ou la vie ?[267]

Dans son environnement austère, le narrateur se suffit à lui-même. Il vit loin des siens, sans besoin de s'inventer des convives. Son monde (né du stylet qui « aiguise [sa] mémoire ») est de mots. Faisant allusion au dernier repas du Christ, il met en évidence le pouvoir dont il dispose : sa vie tenue au bout de son stylet, il ne requiert aucune « aide » extérieure pour vivre ou mourir. Il décide seul de sa vie de papier.

2.8.6 Richesse expressive

Les termes créés à la rencontre du français et de l'italien ne font pas qu'exprimer la nostalgie de la patrie perdue. Parfois, leur invention exprime bien davantage que les besoins essentiels, remplis ou non : créés à cheval sur deux langues, les termes nouveaux réalisent un sens double, contradictoire parfois, ludique souvent.

> J'en étais là dans ces vagations que je percevais à peine comme un souffle, quand le long convoi s'immobilisa sous les couleurs d'un panneau de la gare de M : ses lettres énormes m'écrasaient. Je descendais du carrosse de tête et me retrouvais encore plus petit[268].

Le terme inventé de « vagations », construit sur le verbe italien *vagare* (errer), voit la vie intérieure du narrateur répondre à sa condition d'errant, la pertinence du terme étant

[266] Adrien Pasquali, *Eloge du migrant*, p. 34.
[267] Adrien Pasquali, *Eloge du migrant*, p. 70.
[268] Adrien Pasquali, *Eloge du migrant*, p. 36.

soulignée par la localisation du narrateur (il est dans le train). Plus qu'éloquent sur sa situation, l'italianisme créé porte la quintessence de la condition d'un narrateur exilé, dont les réflexions sont précisément entraînées du fait de l'exil.

Le terme « carrosse » aussi illustre une prouesse néologique : saisonnier, le personnage représente l'exil sous sa forme la plus dure. Le saisonnier, travailleur sur appel au gré des saisons, incarne la position la plus basse de l'échelle sociale, et ne dispose même pas du droit de réunir sa famille autour de lui. Si, sous le terme français, l'on perçoit la résurgence italienne (*caròzzo,* voiture, wagon), c'est l'ancienne voiture hippomobile que le lecteur entend, le caractère luxueux de celle-ci entrant violemment en contradiction avec la condition du narrateur. La dimension ironique n'est pas loin, soulignant la gravité du sujet.

Au-delà de la richesse expressive *stricto sensu*, il convient de s'arrêter un instant sur un exemple mettant en évidence une conjonction de sens jouant sur la dimension littéraire. Racontant le travail de fouille du migrant, le récit explore métaphoriquement la quête d'une langue recherchée aux confins de soi. Fort de cette constatation, le lecteur se voit en droit d'interpréter dans ce sens de nombreux passages, à l'instar de celui-ci :

> Ici, je ne suis pas dans l'endiguement des matières, mais dans l'embellissement de la digue ; je ne suis pas dans la construction de ces appartements – petite cuisine, deux chambres étroites pour dormir à quatre et se tenir au chaud –, ces stances qui sont de la première transformation des mains de l'homme, ces baraquements de planches entrecroisées et qui tiennent mal aux pieux bitumés dans angles laissant apparaître dans leur élancement vertical les veines fauves et noires d'un ferraillage[269].

Dans l'extrait, c'est précisément l'italianisme « stance » qui permet l'interprétation, le sens français (strophe ou poème lyrique d'inspiration grave) entrant en concurrence avec l'italien (*stánza*, pièce). A ces stances mal faites dans lesquelles s'entassent les familles de peu de moyens s'opposent les stances que le narrateur compose en français, dans le récit qui se déroule sous les yeux du lecteur, où le saisonnier raconte son exil, ses souvenirs, les goûts, odeurs et sonorités de son enfance. Privé de tout, il ne lui reste que sa langue pour faire revivre ce monde laissé derrière lui, de l'autre côté du tunnel :

> Je me disais cela et les phrases claquaient au passage, car les mots venaient d'eux-mêmes et voulaient comprendre davantage et plus profond que mon esprit ne le pouvait […] Des sonorités grosses et rondes amoncelaient des trésors et filtraient un espace où je ne me sentais plus ; j'étais du voyage et les mots même me le permettaient. […] Des mots pour eux-mêmes, sans vanité, pour eux-même et pour moi, et qui avaient quelque chose à offrir à ce moment-là. […] Se laisser faire par les sons, afin de dire les secrets du toi et du moi séparés, en éternelle instance de réconciliation. Et ce n'est que d'être là, ni écoute ni babille, et seulement porte-voix sourd et non étouffé. Un don pouvait m'être accordé ; je

[269] Adrien Pasquali, *Eloge du migrant*, p. 49-50.

> m'efforcerai à l'entrevoir au cœur de moi-même pour le restituer à ceux que j'aime ; voilà une des grâces du voyage et de l'exil, où seules les paroles confortent un renoncement incomplet, inconstant, oublieux des grâces tues de là-bas où un murmure pouvait tout déranger. Oserais-je m'introduire ainsi doublement dans ma maison ?[270]

L'exil lui a donné la parole. Il se laisse faire par les sons. Ceux-ci viennent de loin, leurs « sonorités grasses et rondes » évoquant la vie d'avant l'exil, et charrient leur lot de « trésors ». Immédiatement, le lecteur pense aux italianismes, résonances des sonorités italiennes, et pourvoyeurs de richesses expressives : seraient-ils en mesure de cristalliser « les secrets du toi et du moi séparés, en éternelle instance de réconciliation » qu'évoque le migrant ? La réponse s'entend dans la question : l'italianisme, grâce à sa faculté de rendre présentes deux réalités culturelles par le biais d'un mélange opéré au niveau de la langue, incarnant dans le corps même de la langue la capacité de dire les tensions sans les résoudre, en tirant profit d'une douloureuse condition par l'invention d'une forme expressive nouvelle.

3 Le salut dans l'écriture

3.1 L'enfance retrouvée

En prenant la plume dans la lettre à ses parents évoquée en début de chapitre, Bruno retrouve l'enfance qu'il n'a pas eue en même temps qu'il réinvente son ascendance. (Re)devenant « l'enfant de quelqu'un », il réécrit son histoire familiale, ce qui lui permet de naître au langage : en donnant la parole à ses parents (qu'il imagine lire la lettre à haute voix), il se dépossède des paroles qu'il met dans leur bouche[271]. Paradoxalement, cette dépossession lui donne la parole en retour, réparant les manques du passé. Mais les dés sont pipés : s'il peut désormais découvrir le monde, ce ne sera qu'à travers le papier. La grâce qu'il espère ne peut lui être octroyée en dehors de l'écriture ; le monde, Bruno doit se le construire à l'aide des mots – comme l'illustre le passage des Robinsons.

Si Bruno cherche à réinventer son ascendance en donnant voix à ses parents par le biais d'une lettre réparatrice, c'est que le traumatisme est rattaché à l'enfance. Les premières années pourtant furent heureuses. Au cours de celles-ci, Bruno grandit sur le chantier de son père. A quatre ans, il parle toutes les langues du chantier ; il vit la plus belle période de sa vie, comme l'apprend le lecteur de *L'Histoire dérobée* :

---

[270] Adrien Pasquali, *Eloge du migrant*, p. 34-35.

[271] « Cette lettre que vous lisez à haute voix, ces paroles que je mets dans votre bouche ne m'appartiennent déjà plus ; elles n'ont plus de secret *pour moi*. Je me demande dans quelle mesure cette lettre n'est pas, *après tout*, l'unique raison, l'unique souci de ce voyage : être à mon tour l'enfant de quelqu'un en même temps que l'enfant que je fus ; il n'est pas trop tard pour cela. » Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 85. (C'est Pasquali qui souligne.)

> La langue, les langues étaient l'instrument (au sens musical) du bonheur. Oui. Et de l'harmonie, au-delà des contraintes d'isolement des lieux de chantier. Et de vie tout court, car la communauté des ouvriers n'existait qu'en fonction de ces lieux[272].

Un jour, Bruno quitte la Babel heureuse que constitue le chantier, et découvre le monde de la plaine et de l'école. Les deux mondes s'opposent en tous points : alors que l'italien « permettait une coexistence somme toute sereine avec les autres langues parlées » et manifestait « une capacité d'accueil et une tolérance accommodante » à une réalité pré-babélienne, le français et l'école imposent un modèle unique et exclusif :

> A l'entrée à l'école, la langue française (que Bruno parlait très correctement) devenait mieux qu'un instrument, le véritable outil du savoir scolaire et de l'exercice d'un pouvoir inconscient. Les autres langues devenaient inadéquates dans le cadre de l'institution : l'orthographe du mot *exemple* obligeait à considérer comme absolument fausse une forme telle que *esemple*, « et sans explication ». Pourtant si cette erreur était liée à l'apprentissage de l'écriture, il n'eût pas été difficile de faire apparaître dans un bref éclaircissement le terme italien « esempio » qui contaminait le mot français. Bref, les langues ne se servaient pas mutuellement ; elles marquaient des différences[273].

Là, non seulement la connaissance de l'italien ne sert pas le français, mais lui nuit véritablement. Dans ce monde échoit à l'enfant « l'autorité du langage »[274], qui échappe au contrôle parental. De cette époque date son besoin de vivre séparé de tout : à partir de cet instant, Bruno n'aura de cesse de faire « comme s'il n'était pas là »[275]. Etre italien devient une « tare »[276], une « bévue »[277]. Au monde horizontal des relations harmonieuses entre les hommes s'est substitué un monde vertical, avec une distinction par le haut ou par le bas. Son rapport problématique à la langue entraîne une relation conflictuelle à l'existence et à l'être, privant Bruno de toute relation harmonieuse avec lui-même ou avec autrui – le français l'exposant à la mise en évidence de ses propres faiblesses.

Le personnage d'Ilaria, double féminin de Bruno, incarne également la douleur de l'entre-deux et l'impossible survie qui en résulte. Son histoire est contée à Bruno dans *L'Histoire dérobée*. Petite fille heureuse jusqu'à l'âge de sept ans, Ilaria commence à marquer des troubles « au moment où il fallut apprendre par cœur des passages de la *Divina Commedia* ». Très tôt, elle refuse de se soumettre à l'exercice. Parallèlement, elle se montre vite « capable de réciter des passages considérables d'un texte presque

[272] Adrien Pasquali, *L'Histoire dérobée*, p. 133.
[273] Adrien Pasquali, *L'Histoire dérobée*, p. 133-134.
[274] Adrien Pasquali, *L'Histoire dérobée*, p. 135.
[275] « Il avait tendance à faire comme s'il n'était pas là, redoublant le sentiment qu'il ne *devait* pas être là ». Adrien Pasquali, *L'Histoire dérobée*, p. 149.
[276] Adrien Pasquali, *L'Histoire dérobée*, p. 134.
[277] Adrien Pasquali, *L'Histoire dérobée*, p. 156.

incompréhensible »[278], ressemblant à un mélange de latin et d'italien. Deux ans passent et Ilaria continue de réciter son texte à la demande des touristes en pension chez ses parents. Un jour, l'enfant est retrouvée inanimée et blessée à la tête suite à une chute. Elle meurt quelques heures plus tard sans avoir reconnu les siens, mais en continuant de répéter son texte étrange « comme si elle expirait en même temps que sa version d'une œuvre possible »[279]. Le narrateur en est persuadé : le texte d'Ilaria n'est autre que le fruit de la version latine de l'*Inferno* de Dante, composé en parallèle de la version en langue vulgaire et exposé oralement au frère Ilario, du monastère surplombant le village de la petite fille. Est-ce le fait de parler une langue hybride qui a tué Ilaria ? Demeurée à un stade « doublement inachevé »[280] (tant du point de vue de la langue que de la structure de l'œuvre), l'enfant ne pouvait survivre : elle n'avait pas conscience qu'un *Paradiso* succéderait à l'*Inferno*.

Pour Bruno comme pour Ilaria, le traumatisme trouve son origine dans l'enfance. Tous deux sont condamnés dès le début, illustrant l'impossibilité de se construire une identité entre les langues. Pourtant, si l'entre-deux langues s'avère mortel pour eux, il arrive que du traumatisme originel éclose quelque bienfait. Pasquali l'évoque à son propos dans « Un devenir dans la langue »[281] :

> D'une période de l'enfance, j'ai gardé le souvenir d'un désarroi, d'une désorientation devant l'incompatibilité d'une langue et d'un monde déréalisé, non transmis (la Suisse d'alors ; le français familial de bric et de broc) ; désarroi et désorientation que j'avais cru surmonter, dépasser par un goût effréné de Mario Lavagetto, cette stratégie inconsciente de dispersion s'est trouvée comme abolie rétrospectivement, et dotée de sens, dans l'attention requise par les textes italiens, allemands, anglais, etc. cités, et dont je dois parcourir les originaux, à défaut de versions françaises disponibles. Ce qui naguère était éprouvé comme le désastre sans fin d'une exclusion irrémédiable, se trouve maintenant retourné en une faveur, une chance immodérée de rencontres possibles : au manque d'une origine, vécu comme une douleur, se substitue l'attention aux multiples devenirs ; à l'impossible inscription dans une langue, fait place une invitation dans la diversité des langues. Le défaut d'héritage se mue en usage joyeux ; si le savoir ne sera jamais exhaustif, la joie, elle, devient expansive[282].

Pour paraphraser le narrateur d'*Eloge du migrant*, du manque et de la souffrance un don peut être accordé. Par un travail sur la langue s'est opéré un retournement. L'allégresse remplace la souffrance et l'angoisse, et la diversité devient source de joie. Elle porte une promesse d'avenir sur laquelle Pasquali ne veut pas conclure :

[278] Adrien Pasquali, *L'Histoire dérobée*, p. 212.
[279] Adrien Pasquali, *L'Histoire dérobée*, p. 214.
[280] Adrien Pasquali, *L'Histoire dérobée*, p. 216.
[281] Adrien Pasquali, « Un devenir dans la langue », p. 48-57.
[282] Adrien Pasquali, « Un devenir dans la langue », p. 57.

> Il n'y a pas à conclure sur ce qui ne cesse de me mouvoir, de m'émouvoir, de me construire et de me déconstruire dans le même temps, acceptant comme une chance et comme un risque d'être là à la fois « ce que je suis et ce qui me manque » (Valéry). Traduire contribue-t-il à une guérison, comme j'ai pu le supposer ? A voir. Il est de fait que m'est offerte, là, une manière d'être : si, ailleurs et en un autre temps, je me suis pensé comme « un Italien de langue française », j'ai perçu récemment la possibilité d'être « un Italien *dans* la langue française ». Le déplacement, le supplément entrevus m'apparaissent tout autres que négligeables[283].

Si, comme le suppose l'extrait, la traduction offre à Pasquali la possibilité d'un apaisement du vertige identitaire[284], l'interpellation de l'italien ou l'imprégnation italienne de la langue française y contribuent grandement. Plus que « non négligeables », il est évident qu'elles incarnent une dimension expressive exceptionnelle, dans leur capacité de réunir pour un instant les parts vécues comme inconciliables. Elles contribuent à l'élaboration du lieu de parole capable de se substituer un instant à l'origine toujours dérobée.

A l'aube de sa carrière littéraire et par le biais de son patronyme, Pasquali brossait, on s'en souvient, un portrait de ses origines. A partir de la dualité inscrite au cœur de son nom, il s'esquissait un avenir entre mort et résurrection. En faisant entendre dans son nom « la chute *et* le relèvement »[285], il affirmait la capacité du nom à influer sur le destin de la personne qui le porte, et assumait la part de prédestination que lui imposait le sien. Par l'italique, il évoquait leur dimension concomitante – la chute et le relèvement étant donnés non seulement comme intrinsèquement liés, mais comme totalement indissociables, le relèvement ne pouvant exister que dans la chute. En mettant fin à ses jours, Pasquali achève de donner raison à son interprétation onomastique élaborée dix-sept ans plus tôt : en même temps que s'achève sa vie réelle, une résurrection lui est promise – donnant raison, une fois de plus, à la vie de papier.

3.2 La promesse de résurrection

Une mise en abyme de la situation linguistique de Pasquali découverte dans *Le Veilleur de Paris* éclaire de façon particulièrement pertinente le drame d'un auteur condamné à l'écriture – qui plus est bilingue. Elle se glisse dans les propos de Luca, qui, dans le cadre de son récit, évoque deux récits en cours de rédaction.

> Dans la matinée, je tentai de reprendre deux courts récits, sans parvenir à rien écrire. Il s'agissait de l'histoire d'un homme qui ne peut que se tenir assis, toute autre position – debout, couché –, lui procurant d'insupportables vertiges et nausées. Et puis cette autre histoire d'un écrivain souffrant de douleurs articulaires incurables dans les deux bras, et

[283] Adrien Pasquali, « Un devenir dans la langue », p. 57.
[284] Ce que démontre Mathilde Vischer dans son article « Adrien Paquali et la traduction », cité p. 158.
[285] Adrien Pasquali, « Qui je lis », p. 21.

> soulagé seulement quand il écrit ; sur les recommandations de son médecin, il se met à écrire avec les deux mains à la fois, de gauche à droite avec la main gauche, et de droite à gauche avec la main droite, chaque main ignorant ce qu'écrit l'autre, dans une sorte d'écriture bicéphale et binoculaire[286].

Au cœur de la fiction, les deux récits de Luca témoignent de la difficulté d'être au monde. Pour le premier personnage, seule la position assise – qui est aussi la position de l'écriture – permet le soulagement. L'image est claire : il n'y a pas de salut hors de l'écriture. Quant au second, il se voit obligé, pour atténuer ses douleurs, d'écrire des deux mains, dans un sens différent. Le procédé illustre une écriture qui se présente en miroir, du fait de la convergence des points de fuite.

Les deux situations mises en avant par Luca dans son récit attirent l'attention du lecteur. Elles font bien plus qu'éclairer la production littéraire du personnage : elles mettent en scène, au cœur de l'œuvre, le projet d'une écriture vécue comme une nécessité, un moyen de survie. L'écriture offre ce que la vie n'a pas donné à Bruno, au narrateur du *Pain de silence*, au migrant du premier ouvrage – sa réalisation se devant d'accorder les deux parts de soi. Comme l'illustre le récit du second personnage, cette écriture *traverse* véritablement son auteur. Les deux mains du personnage renvoient aux deux langues de l'auteur. Métaphore d'un lieu de parole construit sur deux voix, cette écriture ambidextre simultanée rend sensible le constant tiraillement induit par le mouvement opposé des deux mains. Alors que la main gauche écrit de gauche à droite, regarde vers l'avenir, la main droite, qui écrit de droite à gauche, opère à la manière de l'œuvre qui cherche à retrouver le chemin de son origine. A chaque ligne les deux mains se rapprochent, jusqu'au point de contact ultime qui ne dure qu'un instant, et dont la quête doit sans cesse être recommencée[287] – à l'image du narrateur pasqualien obligé à sans cesse réévaluer les différentes données de son malaise identitaire afin de réinventer son lieu de parole.

Comme le personnage de Luca écrit à deux mains dans deux sens différents, la langue de Pasquali puise à deux sources, le français et l'italien, comme le montrent ses archaïsmes, ses italianismes ainsi que ses insertions de phrases ou de passages entiers en

[286] Adrien Pasquali, *Le Veilleur de Paris*, p. 77.

[287] L'idée de l'écriture perçue comme un supplice sans fin trouve plusieurs échos dans les textes de Pasquali. Un passage du récit de Bartolomeo en rend compte de façon particulièrement exemplaire : « J'écris ces notes comme se débat un mauvais nageur tombé à l'eau : ses mouvements sont désordonnés, sans grâce et portés par cette seule énergie qui lui ferait souhaiter de ne pas sombrer […]. [Enfin arrivé épuisé sur la terre ferme], il se sent soulevé par des bras puissants qui le déposent dans une barque et le ramènent au large où il est à nouveau jeté à l'eau. Le supplice recommence plusieurs fois, et finalement le mauvais nageur ne souhaite même plus savoir nager correctement ; n'est-il pas préférable de se laisser enfoncer dans l'eau, effaçant du même coup la fatigue, dans la fascination enfin consistante et complice de la mer ? » Adrien Pasquali, *Un amour irrésolu*, p. 121.

italien – le quotidien l'obligeant déjà à un exercice de traduction constant[288]. Dans l'œuvre de Pasquali, cette traduction permanente s'incarne de différentes façons. Pour le migrant – qui affirme « Je suis de rue et d'où je viens est le but de ma course »[289] – elle prend la forme de l'aller-retour entre la Suisse et l'Italie et se cristallise dans le motif du train. Témoin de ses déplacements de part et d'autre des Alpes, celui-ci donne corps, par son mouvement pendulaire, à l'oscillation perpétuelle supportée par le migrant. Dans *Les Portes d'Italie*, ce sont les pensées d'un narrateur qui traverse des maisons qu'il ne peut habiter qui incitent au parallèle entre la maison et la langue / la culture de l'exilé : déraciné, il ne se sent nulle part chez lui – que ce soit dans une maison, un pays ou une langue.

Le niveau narratif répercute les perspectives thématiques (omniprésentes) de l'exil. Dans *Eloge du migrant*, la circularité du récit fait écho au balancement perpétuel, en donnant au constant va-et-vient une structure narrative. Le niveau linguistique les répercute également : par la reprise de leitmotivs, d'italianismes, par l'inclusion d'une langue dans l'autre, l'aller-retour s'inscrit au cœur même de la langue.

Ces divers stratagèmes, qu'ils soient d'ordre thématique, narratif ou linguistique, se voient secondés par les procédés visant à mettre en doute la fonction auctoriale : dans *L'Histoire dérobée*, Bruno se fait voler son histoire par différents écrivains romands, alors que l'identité du véritable narrateur dans *Un amour irrésolu* vacille. Chez Pasquali, tous les procédés illustrent l'impossible construction identitaire. A chaque récit, ils diffèrent mais participent du même travail de sape visant à décevoir le lecteur en lui faisant emprunter à rebours un chemin qu'il connaît déjà ou en l'entraînant sur une voie qu'il lui était facile de prévoir. La déception induite n'est pas une fin en soi : elle est un moyen d'illustrer l'inconfort issu du déracinement. Elle incarne une quête des racines perdues et figure la difficile construction de soi. Chez Pasquali, l'identité se conquiert par l'écriture : si le déracinement a précipité l'écart entre les mots et les choses, une solution existe. Elle consiste à rendre les mots autonomes. La maison que Pasquali se construit est de papier. Pour ses personnages, les mots sont une promesse de renaissance, à l'image de cette « graine de sable »[290] évoquée par le narrateur d'*Eloge du migrant* – « l'erreur »[291] indiquant la promesse d'une germination : de cet entre-deux, peut éclore une langue.

[288] « Je crois avoir toujours dû *traduire*. Non seulement, lorsqu'enfant, mes parents ne comprenaient pas ceci ou cela, traduire *de l'italien en français*, ou *du français en italien*. Mais encore *du français en français*, quand il me fallait déchiffrer les expressions paternelles telles que : "faire la mour", ou "sens dessous dessous", voire, par contamination d'un lexique spécialisé, "malaxer la salade". » Adrien Pasquali, « Un devenir dans la langue », p. 49.
[289] Adrien Pasquali, *Eloge du migrant*, p. 98.
[290] Adrien Pasquali, *Eloge du migrant*, p. 14.

Avant l'écriture, la lecture accorde un don, évoqué par Bruno dans la missive à ses parents[292]. Ce « *primo scritto in italiano* »[293], ces « *queste prime parole* »[294] qu'il présente au lecteur au détour de sa lettre annoncent le renouveau succédant à la mort annoncée au début[295]. Faut-il mourir au monde pour naître au livre ? Tout dans la description de la chambre des époux donnée par Bruno à ses parents y fait allusion :

> Ma rimango ancora stupefatto dalla perfezione dell'oculare nel soffitto che ti guarda ovunque tu ti trovi nella Camera, come è scritto sul libro appena acquistato. Immagino proprio di essere volato lassù, di diventare uno di quelli otto putti alati che appoggiano alla balaustra, avendo ai loro lati dei pavoni bianchi. Forse posso ancore identificarmi con il putto alato che non guarda in giù, ma gira la testa e tiene alzata una corona d'alloro come se potesse offrire alla scena la divina ricompensa, divinizzando niente meno che se stesso nelle stesso gesto. Questo si potrebbe avvicinare agli otto lacunari che comprendono ciascuno un busto d'imperatore romano, Cesare ed i suoi sette successori, a modo di medaglione marmoreo, o stucco su finto mosaico a tessere d'oro, compreso entro una ghirlanda, pure simulata a rilievo[296].

S'identifiant à l'un des huit points ailés de la voûte dans l'entourage immédiat de l'œil du plafond qui, par un effet d'optique, suit partout le regard du spectateur, Bruno fait preuve de vanité, témoignant d'une présomption en opposition avec la discrétion dont il témoigne ailleurs jusqu'à l'effacement. Entouré de séraphins, il s'imagine orné de la couronne de lauriers, accompagné de paons blancs et recevant une récompense divine. Incarnation de l'orgueil et de la vanité, le paon redouble l'effet des lauriers. Symbolisant dans la peinture religieuse la chair imputrescible du Christ, le paon est promesse de résurrection. La proximité du point ailé – dans lequel Bruno se reconnaît – avec l'être divin (représenté par l'œil) de la voûte de Mantegna témoigne d'une volonté démiurgique évidente entrant en résonance avec les propos du narrateur d'*Eloge du migrant* :

---

[291] L'emploi de « graine » en lieu et place de « grain ».
[292] Lettre étudiée dans les premières pages du présent chapitre, p. 7.
[293] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 76.
[294] Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 79.
[295] On s'en souvient, il écrivait à ses parents : « Mantenermi a distanza non vuole dire domesticare questa distanza, ma farla esistere fino a quel punto dove posso morire senza essere colpito ; morire con l'immenso desiderio che mi travolge di rientrare a casa nostra, a casa vostra, di non crescere più, di correre, giocare, cantare, e senza fine sapere esprimere il mio affetto. » Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 77-78.
[296] « Mais je reste encore et toujours ébahi par la perfection de l'œil dans le plafond qui te suit partout où que tu te trouves dans la chambre, comme c'est écrit dans le livre que je viens d'acheter. Je m'imagine voler là-haut, d'être devenu un de ces huit anges ailés qui s'appuient à la rambarde, ayant à leurs côtés des paons blancs. Peut-être puis-je même m'identifier à cet ange qui ne regarde pas vers le bas, mais tourne la tête et soulève une couronne de lauriers comme s'il voulait offrir à la scène une divine récompense, se divinisant ainsi par le même geste. Cela pourrait se rapprocher des huit alcôves qui comprennent chacune un buste d'empereur romain, César et ses sept successeurs, en guise de médaillon marbré, ou stuc sur une imitation de mosaïque à pièces d'or, entouré par une guirlande en relief trompe-l'œil. » Adrien Pasquali, *Passons à l'ouvrage*, p. 79-80. Le terme *lacunari* (alcôves en italien), n'ajoute-t-il pas du sens, quand on connaît la place des « creux », tant dans la critique que dans l'œuvre romanesque pasqualienne ?

> N'est-ce pas moi qui souffle sur les corps et la terre endormis ? N'est-ce pas moi qui ce matin fais tourner les aiguilles d'autres éveils, couler l'eau tiède aux lavabos d'autres yeux de brume ? N'est-ce pas moi qui prononce l'office dans une langue étrangère et tue, une langue de l'exil et de la condition qui aiguise les sédentaires ?[297]

Par les mots, le narrateur pasqualien s'invente non seulement une langue (« un don pouvait m'être accordé »[298] dit le saisonnier d'*Eloge du migrant*), mais il se forge un lieu où vivre dans un monde créé à son image.

[297] Adrien Pasquali, *Eloge du migrant*, p. 44-45.
[298] Adrien Pasquali, *Eloge du migrant*, p. 34.

Chapitre II : Daniel Maggetti ou l'écriture entre les langues

> Lorsque j'écris, je mélange les langues, […] je m'assieds face au monde et je vois toujours la tour de Babel. Ça ne tient pas seulement à la réalité quotidienne, au cours de laquelle mon fils aîné me parle le dialecte des Centovalli, tandis qu'avec ma femme nous discutons en français, que mon fils puîné mélange les deux langues, et que le benjamin en est encore aux borborygmes. C'est une histoire qui vient d'avant[1].

Né le 24 janvier 1961 à Intragna au Tessin, Daniel Maggetti a toujours vécu dans un contexte de diglossie, où l'expression vernaculaire (le dialecte tessinois) se confrontait à la langue officielle (l'italien). Au fil des années et au gré de son parcours, d'autres « langues »[2] s'y sont ajoutées : latin d'église, français, suisse allemand, auteurs lus dans le texte original, particulièrement en français ou en italien. Chacune d'entre elles renforce progressivement le mouvement de sédimentation du mélange obtenu, aussi bien dans un cadre quotidien que littéraire :

> Je suis incapable de mettre des mots sur le monde en dehors de cet univers intérieur où ces langues et ces registres s'interpénètrent, et où je puise non seulement lorsque j'écris, mais déjà lorsque je pense[3].

Chez Maggetti, cette sédimentation conditionne toute forme d'expression. Constituant « l'expérience originelle et première du rapport au langage et aux langues », la diglossie entraîne deux prises de conscience qui ne cesseront de nourrir son style d'écriture. Alors que la première fonde le doute « quant à la possibilité de parvenir à une correspondance sûre entre le mot et la chose », la seconde dégage une mise en perspective établie sur le constat de puissances expressives variables, certaines locutions ou certains termes étant dotés d'une force unique, impossible à rendre parfaitement dans une autre langue. Du fait de leur force expressive propre, ils sont convoqués au gré des circonstances. Derrière le procédé, nulle intention de « "coller" au spectacle du monde en privilégiant la VO » dans un but réaliste : il s'agit de trouver une expression en adéquation avec la « singularité irréductible » de la perception de chacun. De fait, le procédé répond à une expérience personnelle des langues : parce qu'il n'a jamais connu d'univers monolingue, Maggetti ne « peu[t] réduire la perception multiple qui est la [s]ienne à aucun commun dénominateur, parce qu'aucun commun dénominateur n'est suffisant ou satisfaisant ». Aussi son

---

[1] Daniel Maggetti, « Lorsque j'écris », *www.culturactif.ch*, 2003 ; page créée le 10 janvier 2003, http://www.culturactif.ch/invite/maggettidaniel.htm.

[2] Maggetti utilise indistinctement le mot « langues » : pour lui, elles sont « toutes sur le même plan, alors même qu'il s'agit de réalités bien différentes entre elles ». Daniel Maggetti, « Lorsque j'écris ». Cette façon de faire, qui nous semble pertinente, sera aussi la nôtre dans le chapitre qui lui est consacré.

[3] Daniel Maggetti, « Lorsque j'écris ».

expression nécessite-t-elle le recours à plusieurs langues comme mode essentiel de fonctionnement.

Outre l'expérience personnelle d'un auteur entre les langues, la prise de conscience selon laquelle « la langue ne peut dire l'expérience du monde que de manière imparfaite, partielle, approximative »[4] renouvelle plus qu'il n'y paraît les perspectives littéraires : car pour Maggetti, convoquer plusieurs langues, c'est multiplier les chances de saisir la réalité. Il l'affirmait déjà dans les colonnes de *Feuxcroisés*, abordant le cas de trois auteurs bilingues publiés par la revue, Clo Duri Bezzola, Vince Fasciani et Beat Christen[5]. De son point de vue, l'installation entre les langues encourage à « viser une sorte d'"infinitude", en évitant d'*épuiser* le sens »[6]. Le recours à une écriture plurilingue rendant compte de la « relativité de tout idiome », le procédé encourage une triple remise en cause, tant « philosophique », expressive que stylistique : philosophique, parce qu'il s'oppose aux lectures essentialistes et entraîne la multiplication des points de vue ; expressive, parce qu'il offre un moyen d'exprimer une réalité problématique spécifique, liée à l'expérience personnelle de l'auteur ; et finalement stylistique, dans la mesure où il illustre la quête de tout écrivain à la recherche de son style, de sa langue. Comme le suggère Maggetti, la recherche d'une langue d'écriture chez les auteurs bilingues peut prendre divers chemins – au gré de la convocation ou non des différentes langues dont dispose chacun.

Les réflexions critiques de Daniel Maggetti sur les auteurs bilingues (par exemple dans les colonnes d'*Ecriture*) comme le regard critique porté sur lui-même dans l'article de *Culturactif* éclairent sur les bienfaits espérés de l'interpellation de langue(s) étrangère(s). Mais c'est surtout en étudiant les textes de *La Mort, les anges, la poussière*[7] ou de *Chambre 112*[8] que nous chercherons à montrer les potentialités du procédé. L'interpellation des langues étrangères chez Daniel Maggetti répond-elle, comme pour la Thérèse Volland d'Adrien Pasquali, à une mythologie des langues, en fonction des sentiments ou des émotions que l'on cherche à exprimer ? Ou exprime-t-elle des mouvements émotionnels d'une autre nature ? Au-delà du bénéfice de chaque occurrence, il s'agit de porter un regard d'ensemble sur les fruits de tels procédés afin de mettre en lumière la nature de l'emploi de langues *étrangères* dans le texte français, avant de rendre

[4] Daniel Maggetti, « Lorsque j'écris ».
[5] Chez qui l'éloignement de leur région géographique d'origine n'entraînait pas non plus le tarissement de l'expression dans la langue maternelle. Cf. Daniel Maggetti, « Ecrire en deux langues », *Feuxcroisés*, 3, 2001, p. 9-14.
[6] Daniel Maggetti, « Ecrire en deux langues », p. 14.
[7] Daniel Maggetti, *La Mort, les anges, la poussière*, Vevey, L'Aire, 1995.
[8] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, Vevey, L'Aire, 1997 (Prix Dentan en 1998).

compte du gain expressif de la technique consistant à les multiplier au sein de l'instance narrative.

1 Un bouquet de fleurs séchées

Le titre de la première nouvelle de *La Mort, les anges, la poussière* donne le ton : Daniel Maggetti compose ses nouvelles comme « Un bouquet de fleurs séchées »[9] – alors que la dédicace déjà évoquait « la petite fille aux tournesols ». Au fil des treize récits, l'auteur évoque les revenants d'une vallée tessinoise. Dans une temporalité qui a perdu toute linéarité, il les suit à divers moments de leur existence. Les souvenirs se racontent au gré de la mémoire du narrateur. Mais si les visages de cette vallée suspendue entre terre et ciel se sont effacés depuis longtemps, mangés par la terre de leurs ancêtres, « les fleurs des samedis d'antan, elles embaument encore »[10]. Leur souvenir inspire à la mémoire son cours, à l'image des gerbes déposées sur l'autel de la petite chapelle du village :

> Juchés sur les autels de l'église, nous composions les bouquets qui trônaient entre les chandeliers, en mars les jonquilles de Saint-Joseph, en mai le lilas blanc, puis les iris violets et les mauves, début juin les pivoines s'effeuillaient sur les nappes brodées, en juillet c'étaient les callas et les lys de Saint-Antoine, placés de façon à être vus par les dames généreuses et susceptibles qui en avaient fait l'aumône. Maintenant qu'enfin je suis parti, j'ai remplacé les fleurs par les mots qui sous ma plume se détériorent, les paroles qui s'alignent au chevet des morts, s'enchevêtrent dans les coiffes des mariées, s'envolent devant ceux qu'on prétend aimer, mensonges gâtés de l'intérieur, mais les fleurs aussi croupissent dans les vases, et quoi de plus fétide que l'eau où les marguerites et les chrysanthèmes se défont ?[11]

Dans le souvenir du narrateur, les années se suivent et se superposent, et les fleurs des différentes saisons s'organisent en un herbier atemporel. Au-delà de leur pouvoir d'évocation à même de raviver à tout moment la senteur de leurs corolles, les mots fixent leur parfum dans un instant d'éternité, et cela même s'il demeure difficile de les mener où il convient. Car les mots sont rétifs tant ils « se détériorent » et « s'envolent devant ceux qu'on prétend aimer ». Cependant, même si souvent ils mentent, ils demeurent en tout point préférables aux fleurs qui ne durent qu'un temps, puisque jamais ils ne se flétrissent. L'évocation du souvenir entraîne la prise de conscience de la rupture symbolique, du passage du monde des fleurs vivantes à celui des mots :

> Et pourtant, c'est ce jour qu'agenouillés sur le sol maculé de cire de la sacristie nous ramassions les pétales fripés, on attendait papa qui était chez la Lücrezia, c'est ce jour-là, je m'en souviens, que j'ai choisi les mots, « asphodèle », « pervenche », « ellébore », tous les noms miroitants dont le parfum ne s'évente jamais. Leur tige peut être pourrie, ils

[9] Daniel Maggetti, « Un bouquet de fleurs séchées », *La Mort, les anges, la poussière*, p. 9-18.
[10] Daniel Maggetti, « Un bouquet de fleurs séchées », p. 17.
[11] Daniel Maggetti, « Un bouquet de fleurs séchées », p. 17.

> ne se flétrissent pas, et comment ne pas les préférer aux corolles passées à la fumée des encensoirs qui monte droit au ciel ? S'échappant des missels, imprégnant étoles et dalmatiques, emplissant les patères, alors déjà leur senteur flottait dans l'air. Elle entraîne encore des figures dont les traits, croyait-on, s'étaient estompés ; insoutenable et très douce, elle m'enivre toujours[12].

Souligné par deux fois (« c'est ce jour », « c'est ce jour-là »), ce souvenir inaugural incarne un moment capital dans l'histoire du narrateur. Alors qu'il ramassait les pétales éventés jonchant tristement le sol, il fut frappé par cette évidence : les noms des fleurs, contrairement aux fleurs elles-mêmes, gardent intacte la pureté de leur parfum. Leur senteur ne se laisse pas contaminer par des odeurs plus fortes ni ne s'estompe. De fait, c'est tout un monde que les fleurs convoquent, ravivant en même temps que leur parfum le visage des figures enfouies.

Pour dire que les fleurs ont toujours le dernier mot, plusieurs récits se terminent sur leur évocation, tels « Un bouquet de fleurs séchées »[13], « La balorda »[14] et « Mes oncles d'Amérique », où sont mentionnées des pivoines rouges léguées par l'un des oncles et qui fleurissent chaque année à la Pentecôte[15]. « La Parisienne », où il est question d'une stèle où sont gravés les noms de quelques absents, souligne que

> ce n'est que dans nos illusions de vivants que leur mémoire est perpétuée par la stèle à côté de laquelle se dessèche un buisson de roses pompon[16],

alors que « Velia » s'achève également sur le motif du rosier. Ce récit raconte l'histoire d'une jeune femme considérée comme simple d'esprit par les villageois, mais respectée des enfants pour ses connaissances minéralogiques exceptionnelles et sa passion pour les crapauds. Quelques années après son départ (pour l'asile, puis le home), son souvenir reste vivace devant la pinte :

> Au village la vie continue, Nina la polyglotte a pris sa retraite, l'ancienne pinte lui appartient et elle arrose d'immenses bacs de pétunias insolents ; mais, juste en face de ses fenêtres, le rosier grimpant qui s'accroche aux pierres du porche fait la nique à ces fleurs vulgaires, et les soirs d'août lorsque gronde le tonnerre, c'est toujours d'un trou près de sa racine que sort un bon gros crapaud. C'est encore le même que jadis ; eux aussi, ils mettent long à mourir[17].

[12] Daniel Maggetti, « Un bouquet de fleurs séchées », p. 17-18.
[13] Comme l'atteste l'extrait précédent, donnant à lire les dernières lignes de la nouvelle.
[14] « Sur la paroi rocheuse qui surplombe le pont se balançaient encore quelques cyclamens au parfum entêtant ; les derniers de l'année, sans doute ». Daniel Maggetti, « La balorda », *La Mort, les anges, la poussière*, p. 19-26, citation p. 26.
[15] Daniel Maggetti, « Mes oncles d'Amérique », *La Mort, les anges, la poussière*, p. 67-82, p. 82.
[16] Daniel Maggetti, « La Parisienne », *La Mort, les anges, la poussière*, p. 105-113, citation p. 113.
[17] Daniel Maggetti, « Velia », *La Mort, les anges, la poussière*, p. 125-133, citation p. 133.

Exprimant le caractère des humains qui les soignent[18], les plantes rappellent un certain temps leur mémoire. Omniprésentes, elles ensemencent tout le récit. Elles relativisent toute appréhension humaine de l'écoulement du temps, disent l'éphémère et la suprématie de la nature : car les hommes meurent et les plantes restent, comme le rappellent les pivoines des oncles d'Amérique ou la montre d'Innocente, « avec ses clés minuscules et son cadran orné de myosotis, [qui] fonctionne encore, dans un tiroir »[19]. Associé au temps qui passe par sa représentation sur l'instrument qui en dit la fuite irrémédiable, le myosotis – qui s'appelle également « ne m'oubliez pas »[20] – incarne la nécessité du souvenir, même si la mort rattrape tout le monde, comme le fils de la Passera, à qui sa mère donne un nom qui diffère de la tradition familiale :

> N'est-ce pas parce qu'elle s'était écartée de cette coutume que la Passera avait vu mourir son aîné pompeusement appelé Federico ? Frileuse, la mort s'enroulait sans cesse autour du berceau en bois de sapin trop souvent mis à contribution (et c'est peut-être une chance que Rosa, après en avoir hérité, l'ait rempli non de poupons mais de plantes vertes)[21].

En ne donnant pas la vie, Rosa rompt avec la tragédie des morts enfantines. Repiquées dans leur cercueil, les plantes vertes supplantent son caractère funèbre. La vie prend le dessus, sans pour autant annihiler l'effet du symbole.

En remémorant la réalité de ce monde disparu, les plantes rappellent aussi bien le village lui-même que la soixantaine d'âmes qui l'habitaient. Rattrapé par la nature sauvage, ce village où se goûtait « le meilleur raisin américain, de cette sorte dont la saveur framboisée nous enchante au mois d'octobre »[22] a disparu, la « pente autrefois herbeuse »[23] à laquelle il s'accrochait étant « aujourd'hui couverte de forêt ».

Le recours à l'image des plantes sert l'intention satirique quand elles soulignent la personnalité de certains personnages, à l'exemple d'Eufemia, considérée avec distance. Mais au final, Eufemia n'est pas jugée plus cruellement que les villageois médisant sur son compte en prétendant que ses bégonias sont moins vigoureux que par le passé du fait qu'autrefois « elle utilisait les excréments de ses deux pauvres diables en guise

[18] Aux pétunias insolents de Nina et aux roses de Velia s'ajoutent les bégonias d'Eufemia (Daniel Maggetti, « Amor di fratelli, amor di coltelli », *La Mort, les anges, la poussière*, p. 45-55, p. 54), les roses blanches de Catarinon (p. 63) mais aussi les branches d'acacia que Marta porte chaque dimanche dans ses bras (« Velia », p. 130). On apprend également que Catarinon, fille du curé défroqué, « a hérité de toute sa sève, à vingt ans sous les ponts elle se donnait aux charrons, et que de fois en se rendant aux vêpres c'est le chemin des granges qu'elle a pris ! » (p. 60).
[19] Daniel Maggetti, « Mes oncles d'Amérique », p. 81.
[20] En allemand, il s'appelle *Vergissmeinnicht*, en anglais *forget-me-not*.
[21] Daniel Maggetti, « Mes oncles d'Amérique », p. 70.
[22] Daniel Maggetti, « Une tricoteuse », *La Mort, les anges, la poussière*, p. 83-93, citation p. 86.
[23] Daniel Maggetti, « Mes oncles d'Amérique », p. 71.

d'engrais »[24], car si tout le monde ricane derrière son dos, tous se battent pour lui devenir indispensables, attirés par l'appât du gain. Comme nous le verrons plus tard, il est moins question chez Maggetti de régler des comptes que d'évoquer avec bienveillance ce monde oublié. De manière générale, au-delà des figures particulières, c'est davantage avec la pauvreté et la misère que le narrateur en découd. Et si le regard porté sur ces revenants s'avère parfois sans complaisance, il demeure profondément humain, particulièrement quand il décrit les plus fragiles et les plus humbles, comme l'illustre le récit consacré à Lia, « la femme de journée ». Méprisée de tous, Lia incarne, sous son apparence misérable, le personnage le plus noble de la chronique villageoise. Travaillant dans la famille du narrateur pour subvenir aux besoins de son fils, elle marche tous les jours dix-huit kilomètres pour aller et revenir de son travail afin d'économiser les frais de train, prête à tout sacrifier sur l'autel de la dévotion maternelle.

> Elle avait eu une fille, aussi, morte à quinze mois d'une pneumonie foudroyante ; d'où les précautions qu'elle prenait avec le survivant. Elle aimait à montrer le portrait de sa petite, une photo prise sur son lit de mort, elle y était ensevelie sous des fleurs blanches probablement artificielles[25].

Les fleurs naturelles étant probablement trop chères pour ses maigres revenus, ce sont des fleurs artificielles qui entourent le visage de la petite morte. Au-delà du kitsch de la photo, le lecteur repense aux personnes qui ont conseillé aux parents du narrateur, par écrit et de façon anonyme, de la rejeter : par crainte de cette étrangère qui parle la même langue et habite à quelques kilomètres de là dans une région qui ressemble beaucoup au Tessin – la seule différence étant la pauvreté encore plus grande qu'on y rencontre –, tous l'accablent. Violée par les « affamés » de la région, humiliée par les enfants, personne ne la comprend quand elle raconte ses rencontres avec « une vilaine bête »[26]. Le curé lui-même, engoncé dans les écritures bibliques, n'entend pas sa détresse. Selon lui,

> Lia habitait une vallée où les sorcières pullulaient, des sabbats s'y tenaient encore, il le savait positivement, et il n'était dès lors pas étonnant qu'on la persécutât lorsqu'elle devait quitter ces lieux d'abomination pour venir parmi nous où la bonne parole, on était en droit de l'affirmer, avait dissipé les ténèbres du mal[27].

Si Lia est le seul personnage pour lequel les fleurs sont artificielles, elle est aussi l'âme pure de la chronique, en décalage par rapport à tous les autres. Les fleurs qui entourent le visage de sa petite fille ont l'avantage d'être moins éphémères. Finalement,

[24] Daniel Maggetti, « Amor di fratelli, amor di coltelli », p. 54.
[25] Daniel Maggetti, « La femme de journée », *La Mort, les anges, la poussière*, p. 35-43, citation p. 39.
[26] Daniel Maggetti, « La femme de journée », p. 40.
[27] Daniel Maggetti, « La femme de journée », p. 41.

qu'importe qu'elles n'exhalent aucun parfum du moment que leur image sur la photographie – et dans le texte – demeure.

2 Le récit de « retrouvailles »

Quelques figures de *La Mort, les anges, la poussière* se retrouvent dans *Chambre 112*, centré sur la figure du barbu. Le récit raconte l'adieu d'un fils à son père. Il débute sous le signe de l'évocation de la poésie italienne, même si le narrateur s'en désolidarise immédiatement tant les premiers mots sonnent comme un verdict d'exclusion. En affirmant d'emblée « Je déteste depuis toujours la poésie de Giovanni Pascoli »[28], le narrateur[29] ouvre le texte sous le signe du rejet – même si ce sont bien les mots du poète qui lui viennent à l'esprit, de la première à la dernière page[30] :

> Aujourd'hui néanmoins à la sortie de l'hôpital, aujourd'hui que les dernières brumes de l'âge tendre se sont évaporées, que le maître qui nous faisait apprendre par cœur du Leopardi expurgé, mais qui plaçait au-dessus de tout les chants sentimentaux de Castelvecchio, somnole lui aussi dans une chaise roulante, ce sont bien les vers de Pascoli qui me sont revenus à la mémoire subitement, pour juguler l'angoisse ils étaient là comme un moule tout fait[31].

Le narrateur se remémore alors les grands chevaux sombres que dessinaient son frère et sa sœur dans leurs cahiers « pour illustrer la tragédie de "La cavallina storna" *che portava colui che non ritorna* ». Mais pour l'heure, c'est son propre père qui s'en va et qui ne reviendra pas, puisqu'il est en train de mourir dans la chambre 112. Le fils, qui a effectué le trajet pour venir à son chevet, se sent comme le chardonneret qui pleure sur la branche dans la poésie de Pascoli[32]. Le père est à l'image du chêne tombé de ce dernier : ce n'est qu'une fois couché qu'il apparaît au narrateur dans toute sa grandeur (« Or vedo. Era pur grande ! »[33]). Entre le père et le fils, la distance s'est creusée. A celle qui sépare

[28] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 11.
[29] L'autofiction, qui incarne une position intermédiaire entre le roman et l'autobiographie, repose sur l'emprunt de pactes de lecture contradictoires, à la fois fictionnel, factuel et référentiel. Selon Marie Darrieussecq, l'autofiction est un « récit à la première personne se donnant pour fictif mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples 'effets de vie'». Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, 107, p. 369-370. Pour définir les contours de la personne qui dit « je », nous privilégierons l'aspect fictionnel et opterons pour un narrateur qui, même s'il partage de nombreux aspects biographiques avec l'auteur, n'en demeure pas moins un personnage.
[30] Si la première citation de Pascoli se découvre à la première page du récit, c'est également lui qui le clôt (exception faite de la citation succédant aux derniers mots du récit). Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 83.
[31] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 11.
[32] « *Piange la cardellina sul ramo* », écrit le narrateur. Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 11.
[33] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 12.

Lausanne du Tessin s'est ajoutée la différence de destin des deux hommes, la langue, les références culturelles[34].

2.1 Combattre le sentiment de trahison

Ayant quitté son Tessin natal, le narrateur se sent en décalage complet avec son père. S'il ne sait comment s'adresser à lui, c'est que la distance qui les sépare ne lui a jamais semblé si grande. L'abandon de sa terre natale et de son dialecte tessinois lui renvoie l'image du traître, ravivée par le souvenir de ses lectures bibliques :

> En tout cas, tu ignores la chance que tu as d'habiter à trois cents kilomètres d'ici, et si tu trouves lourde l'atmosphère de la chambre 112, obsédant le ronronnement des appareils pour les inhalations de 16h45, n'oublie pas que c'est ton tour de ressentir la honte, ne fût-ce qu'en souvenir de ce que jadis tu proclamais à la légère devant l'assemblée des fidèles dans l'église mal chauffée, assis sur le banc à gauche de l'officiant le sacristain m'écoutait, il ne se rappelle pas mais c'est pire car toi, tu te ronges davantage, « enfant, prends soin de ton père dans sa vieillesse », écoute, fils, « même s'il a perdu la raison, aie patience », et toi, oui, toi, ne te fie pas au sable de ta jeunesse et aux apparences de ta force, que la malédiction résonne dans tes oreilles, « il est comme un blasphémateur, celui qui délaisse son père », tu as été celui-là, tu l'es aujourd'hui dans ce train qui te ramène à Lausanne, loin des yeux loin du cœur, ne te le cache pas, tu es un traître, et cette faute-là ne sera pas lavée[35].

La vulnérabilité du père réveille le souvenir des reproches que le narrateur formulait naguère aux fils infidèles après avoir remplacé son père dans sa charge de sacristain. A la sortie de l'hôpital, c'est contre lui que ses mots se retournent. Il prend conscience des griefs dont il s'est rendu coupable en ajoutant à l'éloignement kilométrique l'abandon du terreau social et culturel : en quittant le Tessin, le narrateur s'est non seulement éloigné de la terre de ses ancêtres, mais il a coupé avec le rythme de la vie des champs et des rites bibliques, rompant avec la logique de perpétuation établie depuis toujours. Le barbu lui-même n'avait-il pas toujours refusé de quitter son coin de terre par fidélité, malgré la promesse d'un avenir plus douillet ? Plus qu'une terre, c'est une culture que le narrateur a abandonnée, en se distanciant d'une culture populaire locale imprégnée aussi bien de

[34] *Chambre 112* nous retiendra davantage que *La Mort, les anges, la poussière* du fait d'une plus grande adéquation avec notre problématique. En évoquant le destin d'un homme qui a quitté la terre de ses origines, le narrateur questionne l'origine. En sondant en même temps le rapport au père et celui à la (aux) langue(s), l'auteur met en œuvre une polyphonie plus marquée, par l'insertion dans le texte narratif de propos émanant de diverses instances (personnages, citations de différentes œuvres en plusieurs langues). Dans *Chambre 112*, ces propos venant de l'extérieur non seulement ne sont plus mis à distance par le recours systématique aux guillemets ou parenthèses, mais, plus fréquents, ils structurent activement l'élaboration du récit. Nous ferons par ailleurs l'impasse sur *Pleins-vents*, recueil de poèmes dans lequel la langue étrangère n'apparaît qu'épisodiquement dans la première partie, « Marées ». Daniel Maggetti, *Pleins-vents*, Moudon, Empreintes, 2000.

[35] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 43-44.

motifs religieux que de souvenirs de bistrot. Au fil des ans, la divergence est telle que plus rien ne les réunit. Même leur nom ne semble plus le même :

> La question est vaine, tu le sais bien que tu l'as trompé et que tu ne peux pas te racheter, plus rien ne vous réunit si ce n'est un nom, et ce signe-là est lui aussi devenu tellement ténu, il faut le voir sur le papier pour constater l'identité que l'oreille ne peut plus percevoir, estropié comme il est, au-delà des Alpes, par la prononciation étrangère et par le recours, de la part de tes interlocuteurs, à de cocasses réminiscences phonétiques, derniers vestiges de quelque séjour en Italie[36] […].

Si tout sépare le père et le fils, c'est au niveau de la langue que se manifeste le plus directement la trahison du fils à l'égard de son père – le français, que le narrateur parle à Lausanne, l'influençant jusque dans sa façon de prononcer son patronyme. Alors que celui-ci n'est reconnaissable qu'à l'écrit, son évocation suffit à rendre éloquente la trahison d'un fils reniant jusqu'au nom de son père. Considérée comme un refus d'héritage, la prononciation francisée ravive la culpabilité induite du désaveu.

Aux dissemblances de caractères s'ajoutent les différences de comportements face à des situations similaires, comme l'illustre le passage de la frontière : alors que le père, sûr de lui, bombe le torse en racontant à tous sa visite au *pinin* devenu professeur, accompagnant son explication d'un journal brandi où figure le nom de celui-ci, le fils joue de la plus grande discrétion, se plongeant dans son livre afin d'éviter d'avoir à affronter le regard des douaniers qui reconnaîtraient son nom sur sa carte d'identité. Pour lui, il s'agit de « se tenir coi jusqu'à ce qu'on ait enfin passé la frontière et rejoint l'Italie »[37].

2.2 Superpositions des voix

Chambre 112 est un récit touffu, où les souvenirs se chevauchent sans cesse. Alors que le narrateur se donne le projet de faire la chronique de son père mourant[38], il s'interroge sur la façon de s'y prendre, tant la peine qu'il ressent est grande. Une voix lui souffle la solution :

> Ne comprends-tu pas qu'il faudrait arrêter avec ces visions d'hospice, ça devient morbide, c'est son histoire que tu veux raconter, cesse donc de tricher, suis-le de près, point de fioritures, prépare-toi à brûler le chêne et ses rameaux, à déterrer ses racines imposantes, à souffler les brindilles que des oiseaux, ou peut-être était-ce le vent, ont déposées tout là-haut, et qui s'enchevêtrent dans le feuillage. Remonter le courant, dépasser le vieillard barbu qui tous les jours se voûte un peu davantage, effacer le déclin en même temps que les taches de café au lait, de bouillon, de purées de légumes qui

[36] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 63.
[37] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 64.
[38] « Voilà le chêne devenu roseau, et c'est sa chronique que je veux commencer, maintenant qu'à nouveau me berce le roulis du train qui m'emporte ». Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 13.

> maculent ses tricots de coton, puis cerner pour mieux l'oublier ce modèle d'homme qui s'en va, et nous ne l'avons pas perpétué[39].

En suivant les images au gré des caprices de sa mémoire, des événements que la chronologie sépare se chevauchent. Par cet habile stratagème de mise en écriture d'une mémoire, le temps est aboli, et les différentes facettes du père se superposent : le vieillard mourant côtoie le séducteur des soirées dansantes et le fêtard de la Saint-Sylvestre. La vie et la mort s'appréhendent simultanément, l'homme à la faux ruisselant de sueur dans son pré augurant le destin du barbu :

> L'homme à la faux, pourtant, j'aurais dû y penser, il portait en lui l'allégorie de ce qui à cette heure le menace, mais nous sommes aveugles quand des signes nous sont envoyés, j'ai souvent frissonné devant la fresque de la chapelle datée de 1668, personne ne faisait halte sous le porche dont la peinture rappelait à chacun l'imminence inéluctable de la dernière heure, *ero come sei tu, sarai come son io*, par ces mots griffonnés sur la paroi la faucheuse admonestait les passants […][40].

Débordé par une digression religieuse sur la perfection de la création divine, il est rappelé à l'ordre :

> Mais que vient-elle faire ici, ta philosophie à la petite semaine, si c'est son histoire que tu veux raconter, celle de cet homme qui a exercé plusieurs métiers, tâté de la politique, engendré maints enfants, vécu la Mob, parcouru des milliers de kilomètres à bicyclette, fait son vin, son fromage, ses saucisses ? Il suffit de mettre de l'ordre dans tout ça et de respecter la chronologie, ce qui est sûr c'est qu'il n'y aura plus rien à ajouter, à un détail de date près la biographie est close, pas de surprises de dernière minute ni de cadavre dans les placards, on les a tous vidés, c'était quand on profitait du ramassage des déchets encombrants pour se débarrasser des objets hétéroclites qu'il avait accumulés au fil des ans […][41].

Le narrateur s'adresse-t-il à lui-même, ou entend-on la voix de Claire, visiteuse de la chambre 112, si critique envers tout ce qui relève du discours religieux ?

> Depuis plusieurs années, la date où l'on était autorisé à se défaire de ce type de fardeau était pour nous tous synonyme d'un ou de deux jours d'activité forcenée, on nettoyait les écuries d'Augias, c'est incroyable ce que vous êtes arriérés, comment peut-on vivre dans un tel désordre, regarde-moi cette saleté, faut bien être catholiques, maugréait Claire, née à Yverdon-les-Bains, qui s'était finalement déplacée pour les grandes manœuvres […][42].

A chaque voix son domaine de prédilection. Aux mouvements de mauvaise humeur de la mère jalouse s'ajoutent les pointes sociologiques ou ethnologiques de Claire, ou les dires de Flora, autre visiteuse régulière, qui assène ses vérités philosophico-médicales teintées d'ésotérisme avec autant d'aplomb que Claire se déchaîne contre le catholicisme.

[39] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 14.
[40] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 16.
[41] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 16-17.
[42] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 17.

> Flora, elle s'appelle Cristina mais elle a changé de prénom après son baptême cosmique, Flora est formelle, elle qui a passé des heures à lui masser les pieds et à lui scruter l'iris, les vrais coupables, ce sont l'alcool et le tabac, quoique dans cette entreprise de destruction le sucre blanc ait peut-être joué un rôle que les médecins de l'hôpital, ces imbéciles, sous-estiment, il en ajoutait deux cuillerées supplémentaires dans son bol de café au lait […][43].

De fait, le chemin qui mène à l'élaboration de la chronique du père passe par une « piste broussailleuse »[44] soumise à de très nombreux discours auréolant la figure du père, constitués en un véritable chœur familial. Flora, Claire, la mère, Hélène, autant de visions du monde se côtoient autour du mourant – les différents propos offrant une mise à distance des autres discours dont le fils n'est pas épargné. Bousculé par ces voix diverses qui lui évitent de basculer dans le lyrisme, il est sans cesse rappelé à l'ordre, le plus souvent sous l'impulsion de Claire, « l'oracle du nord vaudois »[45]. Entre éloge ému et caricature saillante tirés des mémoires des uns et des autres, les multiples portraits du père enrichissent la vision du lecteur ; pourtant, c'est bien l'écriture de l'auteur qui en récolte les fruits. Riche, complexe, elle s'organise sur un mode musical, jouant du leitmotiv de certains thèmes et de certaines images, entre variations et reprises, se dévoilant éminemment polyphonique : sans cesse, le fil des rêveries du narrateur est traversé par un flux intérieur, composé de références culturelles diverses et des voix du chœur féminin qui entourent la figure mythologique du père, évoquant chacune un domaine particulier (Flora la santé, Claire la raison, Hélène la beauté).

Contrairement à ce qu'avançait Claire, ce n'est pas dans le respect de la chronologie que la solution réside. Finalement, c'est le contraire qui se passe, puisque le reflux des souvenirs s'opère de manière analogique, par association d'idées. Le passé côtoie le présent, les discours antagonistes des uns et des autres s'affrontent. Comme dans *La Mort, les anges, la poussière*, les événements racontés sont évoqués au gré des caprices de la mémoire de leur narrateur – composant ce bouquet de fleurs séchées qui mêle roses estivales, cyclamens automnaux et anémones printanières.

[43] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 18.
[44] Jean Kaempfer, « Prix Dentan 1998 : Daniel Maggetti pour *Chambre 112* », http://www2.unil.ch/fra/Dentan/Discours98.htm.
[45] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 49.

3 Multiplicité des références

L'œuvre de Daniel Maggetti se nourrit d'un terreau culturel diversifié. Puisant de part et d'autre des Alpes, il construit une œuvre aux influences multiples, de Plinio Martini[46] (qu'il considère comme un auteur à lire absolument[47]) à Catherine Colomb (qu'il définit comme son auteur romand préféré[48]) : dans la lignée de Martini, il réinvestit le genre de la chronique sociale et politique en exposant – de façon bien différente – la pauvreté des vallées italophones, alors que les revenants de son enfance apparaissent sous le bruissement de voix à travers une écriture du souvenir rappelant Colomb. S'y ajoutent une très forte imprégnation biblique, la présence marquée de la poésie lyrique de Giovanni Pascoli, de Virgile, de Brahms ainsi que des rockers bernois Patent Ochsner. Aussi hétérogènes que les voix qui s'amalgament au cours du récit de *Chambre 112*, ces références se donnent en français, en allemand, en latin, en dialecte tessinois ou bernois. Elles contribuent à façonner une poétique originale et une écriture personnelle dont il s'agit de rendre compte, tant la confrontation des éléments peut être marquée[49]. Les références culturelles s'y trouvent convoquées de différentes manières : allusion (référence à Baudelaire – dont le nom est cité lors du récit des visites du père et du fils à la belle Praxède[50] –, à Leopardi[51], à la chanson populaire allemande[52]), citation en français (La Fontaine[53], la Bible[54]) ou en langue étrangère[55], thématisation (motif Enée-Anchise, auquel recourt très souvent le narrateur pour parler de son père[56]). C'est quand les extraits ou les allusions collent au plus près de la réalité de la chambre 112 que leur emploi se fait le plus éloquent. A ce titre, les propos de l'Ecclésiaste trouvent dans le récit un écho tout particulier. A la veille de la mort du père, ils aident le narrateur à trouver un sens à l'épreuve qu'il s'apprête à traverser : il comprend en effet qu'« une génération s'en va, une génération vient et la terre à perpétuité subsiste »[57]. Au fil des souvenirs, il se prépare à assumer la place qui lui incombera bientôt dans la chaîne des générations. La vie continue. Quand il sera vieux à son tour, son fils Noé prendra le relais, défenseur de l'arche et de la mémoire familiale.

[46] Evoqué nommément : « Une lutte pour la survie sans surprise, Plinio Martini nous en a raconté d'autres ; pour l'anecdote, sachez que c'est à trente mètres de la maison où habite le futur Don Giuseppe du *Fond du sac* que vivent passerine et passereaux, dans "l'une de ces terres des Centovalli que les gens ont ensuite laissées aux orties". » Daniel Maggetti, « Mes oncles d'Amérique », p. 71.
[47] Axel Broquet, présentation des nouveaux enseignants, « Personalia », *Uniscope*, 498, 16 janvier 2004, p. 3.
[48] Axel Broquet, « Personalia », p. 3.
[49] Telle l'image du père en Christ agonisant donnée en parallèle à celle du personnage de Hansel : « Gardera-t-il son air de Christ rustique approximativement sculpté par un artisan andalou, aura-t-il encore maigri, et ne trouvera-t-elle que ses cuisses et ses bras décharnés, la sorcière venue le ravir, comme dans la fable qu'il

3.1 Cohabitation de sédiments culturels variés

La première façon de mettre en contact des éléments de cultures différentes consiste à les confronter les uns aux autres, parfois sous forme brutale. Nombreux, ces heurts possèdent un double avantage : il font coexister plusieurs systèmes de références en introduisant une certaine distance et constituent une ressource humoristique. Au choc provoqué par le contact succède la détente, offrant au lecteur un terrain de complicité et d'amusement en partage avec l'auteur. Ces mises en contact relèvent de modes de fonctionnement divers, procédant par confrontation, par emprunt ou par rapprochement.

Le premier mode, celui de la confrontation, rappelle les inventions humoristiques dont regorgent les récits de Nicolas Bouvier[58]. Dans *La Mort, les anges, la poussière*, on découvre des perles dignes des plus délicieuses comparaisons de l'écrivain voyageur disparu :

> Depuis belle lurette mon Amérique avait volé en éclats sous les assauts des westerns, des bandes dessinées, de la pensée anticapitaliste, du ketchup et des premiers discours de Reagan, lorsque d'un bahut à moitié défoncé et aux ferrures rouillées où dormaient les restes de leurs aventures sont sortis non pas mon, mais mes oncles d'Amérique, dont voici le pauvre roman[59].

Dans l'extrait, l'effet liste ajoute à la surprise créée par le rapprochement des références. En mettant sur un même plan des éléments matériels (les bandes dessinées), philosophiques (la pensée anticapitaliste), politiques (les discours de Reagan) et culinaires (le ketchup), l'énumération se révèle explosive. Par son effet simplificateur – le procédé donne une image raccourcie et simplifiée de la réalité américaine –, la liste aiguise le regard critique sur la réalité qu'elle décrit. Réduit à quelques images d'Epinal, le vernis de l'Amérique se craquèle et le mythe saute, sous le sourire amusé du lecteur, invité à investir

---

nous contait devant la cheminée, de toute façon, plus de ruse qui vaille, n'est-ce pas, *o magro o grosso, ti mangerò lo stesso* ? » Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 82.
[50] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 72.
[51] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 11
[52] Par la chanson « Schneewalzer ». Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 33.
[53] « Parbleu, dit le meunier, est bien fou du cerveau qui prétend contenter tout le monde et son père ». Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 64.
[54] Notamment de nombreuses citations de l'Ecclésiaste. Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 36, 79, 81 et 85.
[55] Elles seront étudiées dans la section traitant de l'interpellation de langues étrangères, p. 243.
[56] Outre les citations de l'Enéide (p. 9, p. 46) figurent les cas où le père se voit directement appelé « l'Anchise de la chambre 112 », comme dans l'extrait reproduit ci-dessous, p. 253.
[57] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 79.
[58] Maggetti a consacré son mémoire de licence à Bouvier. Cf. Daniel Maggetti, *L'Odyssée baroque : pour une lecture du* Poisson-Scorpion *de Nicolas Bouvier*, Université de Lausanne, 1985.
[59] Daniel Maggetti, « Mes oncles d'Amérique », p. 70.

à son tour la place laissée par l'auteur à la distance critique afin de s'amuser des effets ainsi produits.

Contrairement à la confrontation, plus directe, les stratégies d'emprunt ou de comparaison sont plus discrètes, sans que leur efficacité en soit toutefois altérée, comme l'illustre l'exemple suivant :

> Nous nous attendions à des révélations, car c'est inutilement que nous avions questionné don Lelio et le maître d'école pour apprendre quelque chose sur Paris : les voyages de contemporains n'étant pas encore à la mode, l'instituteur ne connaissait pas Pigalle ; quant au curé, il avait fait la sourde oreille, le chemin qui mène à Lourdes ne passe pas par la capitale, la Sainte Vierge prône la décentralisation, vous n'avez qu'à établir une carte des apparitions pour vous en convaincre[60].

Ici, l'emprunt de termes d'organisation du territoire dans un contexte religieux provoque un mouvement de surprise. Le choc est à la mesure de l'écart, porté par la désinvolture du narrateur, parlant d'une « carte des apparitions ».

Le rapprochement entre deux figures distinctes (et qu'initialement tout sépare) entraîne aussi sa part d'humour :

> Pauvre Jeanne en proie aux flammes, pourquoi le purgatoire et l'enfer avant la mort, à elle qui était juste ? Nous attendons encore la réponse, les curés eurent beau s'abriter derrière la providence et les voies du Seigneur qui sont impénétrables, ils ne nous ont pas convaincus. Par chance, il nous restait le roman-photo, sur les pages mal imprimées de la *Famiglia cristiana* l'interprète de Jeanne avait l'expression et la coiffure d'Ingrid Bergman[61] ;

En mettant le doigt sur la réponse toute faite que donne l'église en réponse au questionnement des enfants visant à comprendre pourquoi Jeanne d'Arc, si juste, finit de la sorte, le narrateur porte un regard au vitriol sur la réalité religieuse de son village. Comme la poésie du chêne tombé de Pascoli pour le narrateur de *Chambre 112*, la réponse donnée par tous les curés (les voies du Seigneur sont impénétrables) relève du moule tout fait duquel ne peut être espéré aucun bienfait : des années se sont écoulées, le narrateur devenu grand attend encore la réponse – comme en témoigne l'indicatif présent.

Si le rapprochement Jeanne d'Arc / Ingrid Bergman laisse planer un doute quant à l'origine de la constatation dans l'extrait précédent (sont-ce les enfants ou le narrateur qui se moquent ?), les lignes suivantes éclairent une volonté auctoriale résolument ironique :

> Adèle, qui s'intéressait exclusivement aux femmes malheureuses et vouait un véritable culte à Dalida, avait punaisé au-dessus de son lit, dans la chambre qu'elles étaient quatre à se partager, le poster de la sainte attachée au poteau, tête rasée et regard extatique. Elle

[60] Daniel Maggetti, « La Parisienne », p. 110.
[61] Daniel Maggetti, « La mort, les anges, la poussière », *La Mort, les anges, la poussière*, p. 135-145, citation p. 142.

> aussi disparue, engloutie par les ténèbres sans début et sans fin ; au moins, dans son cas, il était évident que l'homme n'est que poussière […][62].

Dans ce cas, le rapprochement n'est pas le fait d'Adèle mais bien du narrateur, qui associe la passion de la jeune fille pour la sainte et la chanteuse d'origine égyptienne. Dans l'esprit du lecteur, les images des deux femmes se bousculent, le cuir rasé et le regard extatique de l'une s'opposant en tout point aux ondulations lascives de la chevelure de l'autre, dans le contexte éminemment sérieux de la finalité de la vie humaine. Le dernier trait est cinglant : en prenant comme exemple le tas de cendres, unique vestige des restes de la mise à mort de la sainte, pour illustrer le principe selon lequel tout homme retournera à la poussière, le narrateur se cache derrière le regard enfantin pour régler quelque compte avec les préceptes religieux appris dans son enfance, tout en ironisant sur la valeur du souvenir.

3.2 Les comparaisons

Aux diverses cohabitations culturelles s'ajoute un autre type de procédé, l'usage fréquent des comparaisons. Le récit visant à cerner la figure du père, c'est lui qui en inspire le plus grand nombre[63]. Le début du texte rend compte de la multiplicité des références possibles :

> Certes les références ne manquent pas, les pères, c'est à la mode depuis la nuit des temps, on a l'embarras du choix, Abraham, Jacob, Œdipe, Saint Joseph, Henry IV, les ogres, les *padri padroni*, les réfutés, les pasteurs, les professeurs, les hommes tragiques, les trop tôt disparus à qui on dédie son premier livre, les pères, on ne parle que de ça, mais leur ronde de plus en plus large ne m'est d'aucun secours lorsque comme cet après-midi je passe le seuil de la chambre 112 […][64].

Ces références, trop courues – car trop proches elles aussi des moules tout faits vus précédemment ? –, ne l'aident en rien. Aussi n'est-ce pas à elles que le narrateur va recourir, préférant éviter les figures les plus balisées (comme celle d'Œdipe, citée dans sa liste) en puisant à de multiples traditions (sources antiques ou bibliques, catholiques ou protestantes, etc.). Successivement, le père devient Augias (quand il s'agit de débarrasser les amoncellements d'objets récupérés sur divers chantiers[65]), Anchise, le fils d'Esaü, quand il n'est pas décrit comme un Christ peint par un artiste andalou[66]. De toutes ces

[62] Daniel Maggetti, « La mort, les anges, la poussière », p. 142-143.
[63] Mais il n'est pas le seul, sa femme étant aussi définie par comparaison : alors que le *pater familias* est « enfant d'Abel ou plutôt d'Esaü, dont il porte la barbe » et s'occupe d'élevage, elle est « fille de Caïn », attachée aux travaux de la terre. Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 75.
[64] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 13.
[65] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 17.
[66] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 82.

comparaisons, celle qui substitue Anchise au père est la plus présente. La citation en exergue ouvre ainsi la lecture sous le signe de l'*Enéide*, et place tout le récit dans son sillon :

> Venisti tandem, tuaque exspectata parenti vicit iter durum pietas ?[67]

En invoquant les propos d'Anchise qui exprime à son fils la joie de le voir le rejoindre[68], l'auteur du récit fait plus que rendre hommage à l'un des éléments essentiels de la culture européenne. En établissant un parallèle entre son père et Anchise, il s'octroie la difficile mission d'incarner Enée, sur laquelle nous reviendrons. Outre Anchise, le père devient aussi saint Christophe, connu pour porter pèlerins et voyageurs à gué sur son dos et évoqué pour protéger de la mort subite. Est-ce aussi pour cette raison que le narrateur s'y réfère, comme pour conjurer le sort, refusant de voir l'imminence de la mort de son père ?

Le procédé visant à comparer le père à différentes figures pour mieux affirmer la complexité du personnage est sous-tendue par le recours à des tableaux de genre rendant compte du barbu dans une activité particulière à même de cerner tant ses diverses occupations que ses mœurs. Attitudes, faits et gestes aident à la peinture d'un caractère en nuance. Les diverses facettes sont interpellées, contribuant à élaborer le portrait d'un homme insouciant et sûr de lui : sacristain dans son village, il est aussi le faucheur colossal qui se désaltère et dont les perles de transpiration scintillent sous la lumière du soleil déjà puissant[69], le collectionneur d'objets de chantiers[70], le chasseur-cueilleur parti « en prévision d'un festin de venaison extraordinaire »[71], mais aussi le chevrier bucolique qui apprend à son fils à nourrir les chevreaux[72] ou l'inspecteur du bétail amoureux des bêtes[73]. Les nombreuses représentations viennent compléter l'image du mourant, en donnant à voir un homme et la force qui fut la sienne. Comme le montrent de nombreuses scènes, sa stature et son aura imposaient le respect des hommes et l'admiration des femmes :

> Encore une gorgée de bière et on y va, semblait-il dire, mais celui qui aujourd'hui divague dans la chambre 112 ne lui en laissa pas le temps, tout à coup il fut à côté de Théodora, lui fit une révérence, la saisit dans ses bras et l'emmena sur la piste improvisée pour un tango ma foi langoureux, sous nos yeux stupéfaits ils dansaient comme danse chaque samedi au Château d'Ouchy Hélène qui enserre de toutes ses forces son dernier bel amant, épatés par eux-mêmes, éperdus, portés par ce rythme de pampa dont les

[67] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 9.
[68] « Tu es enfin venu et, comme l'attendait ton père, ta piété a triomphé de l'âpre route ! », trad. Jacques Perret, Virgile, *Enéide*, livre 6, Paris, Belles Lettres, 1977, v.687-688.
[69] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 16.
[70] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 16-17.
[71] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 62.
[72] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 27.
[73] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 76.

> volutes les collaient l'un à l'autre. Une mazurka suivit, ils ne se lâchèrent pas, les doigts de Brunetto couraient de plus en plus rapidement sur le clavier, et à minuit, lorsque les lumières se rallumèrent après que bombes, ovations et vivats eurent salué la nouvelle année, Théodora et le barbu étaient toujours enlacés, ils trinquèrent, s'embrassèrent et se firent prendre en photo par Antonio, ma mère eut ainsi à sa disposition un document irréfutable pour étayer ses plaintes et pour alimenter sa rage, car la réaction que nous redoutions, bien sûr, nous n'y coupâmes pas[74].

Le portrait du danseur offre un contrepoids à celui de l'homme « qui aujourd'hui divague dans la chambre 112 », et les images qui se télescopent font oublier un instant la silhouette amoindrie, en redonnant vie à celui qui fut bien plus qu'un père et qui ne cessa d'incarner la désinvolture d'un homme « naturellement insouciant, vif et souverain »[75].

4 Jouer avec les langues

Si le mélange des langues préside à l'écriture de Daniel Maggetti, il s'agit de mettre en évidence comment celles-ci lui permettent de multiplier les voies d'accès au sens – comme il l'expliquait dans « Lorsque j'écris » : quelles sont les potentialités expressives de certains termes ou expressions ? peut-on les rattacher à des domaines différents ? expriment-elles une émotion de l'auteur, réveillent-elles une dimension émotionnelle particulière pour le lecteur ? Permettent-elle au contraire de garder une distance plus grande avec la réalité décrite ? L'étude des deux ouvrages de Daniel Maggetti offre l'avantage de réponses variées. Comme le but poursuivi dans chacun d'eux varie, la capacité expressive des segments en langue étrangère diffère en fonction des circonstances. Si les modalités se ressemblent, l'effet produit et le but poursuivi changent.

4.1 Règlement de comptes avec les origines

La Mort, les anges, la poussière remémore le monde disparu de l'enfance du narrateur. Saisis avec humanité, les revenants sont appréhendés à travers leur grandeur et leurs petitesses. Si le regard qui se pose sur eux les détaille sans complaisance, c'est surtout la trop grande indigence socioéconomique de la vallée tessinoise qui est soulignée : misère matérielle et humaine de ses habitants, mainmise de l'Eglise sur la communauté et invasion touristique germanophone auront raison d'elle.

La pauvreté matérielle et morale des habitants de la vallée se révèle la première cible des pointes ironiques de l'auteur, souvent par le biais de la langue étrangère. Parlant de l'appât du gain poussant les habitants à quelques gentillesses envers Eufemia qu'ils critiquent chaque fois qu'ils en ont l'occasion, le narrateur écrit :

[74] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 35.
[75] Jean Kaempfer, « Prix Dentan 1998 : Daniel Maggetti pour *Chambre 112* ».

> Ils sont plusieurs à attendre qu'elle quitte enfin notre *lacrimarum vallem* : un tel lui propose sa voiture pour la moindre course, tel autre lui apporte ses repas tout chauds, un troisième s'occupe de ses placements et écarte les associations de bienfaisance qui comme lui courtisent sa fortune […][76].

En recourant à l'expression latine, le narrateur met en opposition la noblesse de la langue classique – et la présupposée pureté du texte biblique – et les sordides motivations des bienfaiteurs de la vieille Eufemia, dont ils espèrent la mort prochaine. Le récit de la mort de l'oncle Innocente reprend à peu près le même motif :

> En octobre 1921, la nouvelle leur a été transmise par un télégramme que le Guildo de la poste leur a remis tout essoufflé. On a ramassé Innocente couché sur une marche de l'escalier qui monte à la Madonna del Sasso, *via Crucis*, a-t-il glissé, a-t-il eu un malaise, l'a-t-on poussé, ce qui est sûr c'est qu'il est mort, les premières ombres du soir tombaient lorsqu'il est sorti du sanctuaire où il avait été commander aux capucins un chapelet de messes *in memoriam* de feu sa femme, pas question de les confier à sa propre paroisse lorsqu'on a une réputation de radical à soutenir. Tout l'argent de la vente du fromage et des veaux étaient dans ses poches, ça la famille accourue n'a pas tardé à le constater, et sa montre pas cassée, et ce sourire narquois, Matteo a eu envie de tuer le cadavre tandis que sa sœur lui enlevait vite fait bien fait la veste en gros drap qui serait tellement plus utile à son mari. Selon la *vox populi*, la Sainte Vierge a envoyé une vision d'effroi pour punir l'Américain mécréant ; même la presse cléricale s'en est mêlée, on en a fait un franc-maçon, et il est fort probable que cette fin solitaire, mystérieuse et pitoyable, ait nourri plus d'un sermon et inspiré plus d'un *exemplum*[77].

Dans l'extrait cité, les quatre expressions latines mettent en lumière le décalage entre l'évidence du fait divers et l'interprétation faite par l'Eglise : récupérant la mort de l'oncle pour mettre en garde les membres de la communauté contre les dangers d'une trop grande distance d'avec la communauté catholique, on raconte la mort de l'oncle sur le mode de l'exemple. On met l'interprétation dans la bouche du peuple (*vox populi*) par le détour de phrases latines, alors que le plus souvent celui-ci demeure inculte et ne connaît que le dialecte tessinois. La langue étrangère dénonce le poids de l'Eglise sur les habitants qui acceptent avec soumission et respect tout ce qui vient d'elle, répétant au mieux des phrases latines sans les comprendre pleinement, et sans pousser jusqu'au bout la réflexion qu'elles inspirent, par méconnaissance du latin ou par incapacité de raisonnement philosophique. L'enjeu expressif apparaît derrière l'effet obtenu : le contraste opéré entre les phrases latines (qui donnent une certaine hauteur au récit) et les faits narrés (qui relèvent du fait divers) entraînent un effet humoristique incontestable. Par la confrontation des langues, Maggetti joue de l'effet polyphonique ; en faisant entendre simultanément plusieurs voix, il met en scène l'affrontement de deux discours, amenant le lecteur à prendre conscience de l'écart qui les sépare. Au final, l'ironie vise tant la pauvreté du village que la soumission

[76] Daniel Maggetti, « Amor di fratelli, amor di coltelli », p. 54.
[77] Daniel Maggetti, « Une tricoteuse », p. 79-80.

dans laquelle la religion entretient sa population, afin de lui faire tout accepter jusqu'au plus intolérable :

> [Saint Roch] protège la vallée des épidémies que lui seul parvient à juguler. Il a beaucoup à faire, la Petronilla ne lui en veut même pas d'avoir eu à enterrer trois enfants en dix mois, don Emiliano a dit que le faux croup ne fait pas partie des affections que le pèlerin canonisé peut guérir[78].

Dieu aurait-il abandonné ce coin de terre, comme l'illustre l'inutilité de toutes les prières qui lui sont adressées ?[79] Les enfants meurent, les hommes boivent, la pauvreté et la mesquinerie règnent. La déchéance de ses représentants en rend compte : Don Lelio, le curé qui rejette Lia, s'amuse à des mises en scène folkloriques propres à satisfaire son orgueil[80] quand il n'est pas débordé par des tendances sexuelles répréhensibles[81].

Quelle que soit la cible (situation socioéconomique de la vallée, religion, personnages réels, etc.), la nature du « règlement de comptes » ou de l' « ironie »[82] doit être mise en lumière : chez Maggetti, il n'est nullement question de porter un jugement moral, ni de viser une quelconque réforme : ici, le règlement de comptes n'est qu'une voix parmi d'autres, n'ayant ni plus ni moins de poids. Plutôt que dénoncer avec rage, le narrateur cherche avant tout à raconter les anecdotes les plus cocasses, à décrire la réalité burlesque de ce monde disparu. Ayant quitté le village, il a pris du recul par rapport aux situations qu'il décrit. L'ironie ou le sarcasme perçus par le lecteur participent d'une diversité des registres souvent génératrice d'humour. La nostalgie n'est jamais loin. Le lecteur le comprend : le léger décalage qu'il ressent à la lecture reflète l'ambivalence des sentiments éprouvés par le narrateur vis-à-vis du monde qu'il décrit, entre tendresse et distance critique. Les situations comme les hommes inspirent de la bienveillance du narrateur (et du lecteur), quelles que soient les circonstances. Il ne se place pas au-dessus de la mêlée : il regarde les êtres se débattre dans un quotidien qu'il connaît, en leur préservant toujours une grande part d'humanité.

---

[78] Daniel Maggetti, « Mes oncles d'Amérique », p. 72.
[79] « Au cours d'un pèlerinage diocésain, elle [Eufemia] avait mené Petronio dans la sainte grotte, mais le miracle n'avait pas eu lieu ». Daniel Maggetti, « Amor di fratelli, amor di coltelli », p. 53.
[80] « Son moment de gloire annuelle restait la Semaine Sainte, pendant laquelle il mettait en scène la Passion avec lui-même dans le rôle principal et Adelina [sa sœur] dans celui de Judas Iscariote. » Daniel Maggetti, « Le petit Monsieur de Magadino », *La Mort, les anges, la poussière*, p. 27-34, citation p. 32.
[81] « Même l'enquête officielle n'a pas pu préciser pourquoi on avait dû recourir à la force pour immobiliser Don Lelio qui, dans un débraillé peu édifiant, poursuivait à travers les fourrés, en proférant des obscénités, l'un des jeunes gars qui avaient porté la statue de la Vierge en procession. » Daniel Maggetti, « Le petit Monsieur de Magadino », p. 33.
[82] Ces termes, certes un peu forts, doivent être perçus avec nuance dans la mesure où la vision qui les inspire ne se départit jamais d'une certaine tendresse.

A cet égard, la langue étrangère lui permet de cristalliser des pointes d'ironie, sans attaquer les personnages qu'elles concernent, comme le montrent les extraits suivants. Le premier exemple est celui de l'oncle Matteo et de son insulte ramenée des Amériques :

> Une pipe rousse qui a franchi les mers, quelques anecdotes trop rocambolesques pour qu'on y prête attention, la formule magique et prestigieuse, « son of a bitch », devenue « sanababicc » entre les dents de l'oncle : c'est désormais tout ce qui reste pour impressionner les enfants[83].

Si l'expression se voit rongée par la mâchoire édentée de l'oncle, elle garde intact son pouvoir d'impressionner les enfants ; ne comprenant pas l'anglais, ils ne voient pas la différence entre l'insulte originelle et celle qui sort de la bouche du vieux Matteo. « Formule magique et prestigieuse », elle amuse le lecteur, sans pour autant se moquer du vieil homme. Pour les enfants qui l'entendent, elle est un trésor ramené d'un pays lointain, qui nourrit les rêves les plus fous, quand bien même la réalité de l'exil est tout autre, alors que pour le lecteur et le narrateur elle scelle une complicité partagée : en donnant au lecteur la « traduction » du « sanababicc », le narrateur partage avec lui sa connaissance, lui permettant de s'amuser de l'ironie mise en jeu.

Si le latin et l'anglais servent l'ironie, l'allemand ne demeure pas en reste. Il s'actualise dans deux types de cas : celui des villageois recourant à la langue étrangère et celui des étrangers affluant au Tessin. L'extrait traitant du voyage de l'instituteur en Suisse allemande dans le but de préparer une excursion du chœur villageois qu'il dirige relève du premier. Se retrouvant nez à nez avec Clorinda qu'il ne reconnaît pas, il demande « combien elle prenait pour un *Augenblick* de tendresse »[84]. Vestige de son interpellation à la prostituée, le terme « Augenblick » revêt le rôle d'indice de discours indirect libre : derrière les propos du narrateur, c'est la maladroite phrase de l'instituteur qu'entend le lecteur. La langue étrangère fait ici office de révélateur, le caractère euphémique de la formule d'autant plus marqué qu'elle se dit en allemand, sa reprise exacte (soulignée par l'italique) ayant pour effet d'intensifier la mise en évidence du caractère sexuel de la démarche.

Alors que le but du voyage du maître est « culturel », celui d'Agostino, parti également en Suisse allemande, se révèle beaucoup plus vital – la pauvreté de sa région l'ayant contraint à l'exil pour trouver du travail. Le périple permet au narrateur de jeter un regard sur la réalité de la région des Centovalli :

[83] Daniel Maggetti, « Mes oncles d'Amérique », p. 77.
[84] Daniel Maggetti, « Une tricoteuse », p. 91.

> Aux Grisons, en Argovie, le long des routes nationales du canton d'Uri, pendant une quinzaine d'années il [l'oncle Agostino] a loué ses bras à diverses entreprises confédérées, ponts, barrages et chantiers, pas besoin d'aller au Portugal ou en Anatolie pour trouver de la main-d'œuvre susceptible de s'adapter aux baraques insalubres et aux horaires continus, il suffisait de passer les Alpes et voilà, *in diesen schönen Tälern leben schon Leute, die arbeiten müssen*, et le tour était joué. Au moment de rentrer au bercail, il avait expérimenté les effets variés que produisaient sur lui la bière brune, la bière blonde, le *gewürztraminer*, le *pflümli* et le *kirsch*[85].

L'éclairage est alors porté de façon particulièrement éloquente sur l'une des régions les plus pauvres de Suisse, où nombre d'habitants furent contraints à l'exil, comme en fait état la vie d'Agostino en Suisse allemande, ou celle des frères Matteo et Innocente aux Etats-Unis, employés

> dix années dans différentes fermes appartenant à des Helvètes plus précocement américanisés, qui emploient une main d'œuvre fraîche et moins chère dont ils apprécient le label d'origine[86].

Par la marque du sceau de leur provenance (« le label d'origine »), le narrateur rend compte de la faible valeur accordée aux deux frères et accroche le lecteur par l'utilisation d'un vocabulaire relatif à la vente de marchandise. Le rêve américain dévoile son revers plus sombre, mis au jour à travers les lettres lues par le narrateur : écrites sur un papier de si mauvaise qualité que l'encre se diffuse, elles dévoilent la pauvreté de deux destins que l'exil n'a pas aidés.

A la langue étrangère qui reflète une réalité extérieure aux frontières tessinoises, il arrive également de s'insinuer dans la vie locale et souligner une forme d'empiètement – par exemple l'afflux des germanophones et ses conséquences sur la vie des habitants[87] : elle dévoile une langue de plus en plus parlée et souvent citée au point d'en paraître un peu moins étrangère. Parfois, les indigènes eux-mêmes se mettent à l'allemand, tel Milio, « s'improvis[ant] guide ou porteur, *Meine Geliebte, siehst du wie hier alles merkwürdig ist* »[88]. Dans *Chambre 112*, Théodora, « munie d'une sorte d'Alpenstock »[89], incarne tous les clichés de son origine et se voit décrite avec une ironie bien réelle[90] :

> Enorme plus encore que grosse, large d'épaule comme un bûcheron du Vorarlberg, évidemment qu'elle était là, Théodora, l'Autrichienne sexagénaire surgie d'on ne sait où et venue s'établir juste en face de la gare dans une maison récemment refaite, elle avait

[85] Daniel Maggetti, « Agostino », *La Mort, les anges, la poussière*, p. 95-103, citation p. 98-99.
[86] Daniel Maggetti, « Mes oncles d'Amérique », p. 73.
[87] On apprend par exemple dans *Chambre 112* qu'Eusebio « avait recommencé à travailler comme maçon dans les *rustici* que des germanophones venaient d'acheter », Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 50.
[88] Daniel Maggetti, « Amor di fratelli, amor di coltelli », p. 53.
[89] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 31.
[90] Sa fille, « au délicat prénom de Waltraud », ne demeure pas en reste et subit les foudres de l'ironie du narrateur à son arrivée « d'Herzogenbuchsee avec son mari Herr Schlimmer », le jour de la mort de sa mère. Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 41.

> été la seule, marmonnait-on, à répondre à l'annonce insérée dans une *Südschweizzeitung*, […] Mme Wasserflut est d'une haute extraction, il n'y a qu'à voir l'exactitude avec laquelle elle règle ses factures[91].

Dans le bistrot du village, on écoute la « Schneewalzer »[92] en buvant de la « Jägermeister »[93]. Dans l'évocation de ces fêtes d'autrefois, il arrive que l'italien en vienne à sonner comme une langue du passé, attachée à un temps révolu[94]. L'italien – ou plutôt le dialecte tessinois – sonnerait-il bientôt comme une langue étrangère ? L'âme du Tessin est comme le pont en dos d'âne marquant l'entrée des Centovalli qu'observe le narrateur à chacun de ses voyages en train entre le Tessin et la Suisse romande, et qui l'illustre parfaitement :

> Il n'y a point aujourd'hui, avantage de la morte saison, de groupe alémanique s'extasiant à chaque tournant, juste deux dames cuivrées et sèches et un jeune homme à sandales et à berger appenzellois, sans être dérangé on pourra donc admirer, là en bas, très en dessous de la ligne de chemin de fer, le pont à dos d'âne, une adroite méprise lexicale le fait remonter aux Romains, il enjambe une eau d'émeraude et il est coiffé, en son exact milieu, d'une chapelle dont les fresques maladroites retracent les faits et gestes d'un saint voyageur. Point de mire des peintres du dimanche et des photographes amateurs qui chaque été disputent aux touristes adamites le droit d'occuper les quelques blocs de gneiss caressés par la rivière, le pont résiste, insensible aux attaques du temps et au déferlement des modes, il semble même profiter de la fin de l'hiver pour reprendre des forces[95].

S'il relève du typique pour les touristes allemands, il ne perd pas son âme, comme l'atteste son humble apparence au retour de l'hiver – à l'image du barbu qui, lui aussi, incarnait cette typicité du sud aux yeux des touristes allemands « qui voulaient le prendre en photo avec sa hotte, *so typisch* »[96]. Au temps où s'achève le récit, le narrateur rend compte du changement opéré : dans la maison des oncles Matteo et Innocente, « c'est maintenant une ancienne hôtesse de l'air de chez Swissair qui y séjourne l'été, elle parle volontiers de ses *Aufenthalte* aux *States* »[97].

Le latin, l'allemand, l'anglais : comme les exemples le démontrent, les langues convoquées s'avèrent souvent porteuses d'une charge humoristique évidente. Offrant l'avantage d'un regard critique tout en évitant le règlement de compte, les procédés

[91] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 31.
[92] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 33.
[93] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 32.
[94] Les termes italiens évoquent le plus souvent le monde de la fête et de l'ivresse, au temps où le pouls du village battait encore. Ils racontent la boisson (le *grappino* et le *nostrano* du père, Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 19), les airs chantés (*L'emigrante dal volto bruno*, p. 30, la *Paloma*, p. 35) dans le bistrot de la « *diletta* titubante » (p. 32) ou de la « *donna slovaca* » (p. 43), ainsi que l'« algarade *coi fiocchi* » de la mère que lui valut une Saint-Sylvestre restée dans les annales. Mais le village de ce temps n'existe plus : il n'est plus qu'un arrêt sur demande, « *fermata a richiesta* » (p. 62), que seule peut raviver la mémoire.
[95] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 56.
[96] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 37.
[97] Daniel Maggetti, « Mes oncles d'Amérique », p. 81.

plurilingues s'accompagnent d'un effet comique perceptible pour le lecteur. Cet effet découle des phénomènes hétérolingues eux-mêmes qui, en donnant à entendre plusieurs registres dans la citation du mot étranger, produisent différents niveaux de lecture. Le contraste opéré entre une situation souvent grave – prostitution de Clorinda, récit de la mort d'Innocente, exil vers les Amériques de l'oncle Matteo – et l'usage de langue étrangère produit un effet « bric-à-brac » détonnant, porteur d'une ironie bien réelle poussant le lecteur à sourire du fait de l'intrusion de termes étrangers dans un contexte émotionnellement chargé. La fidélité du discours rapporté le disputant à la citation de type irrévérencieuse, il s'amuse des différentes connotations mises en jeu : alors que l'euphémisme « *Augenblick* de tendresse » actualise simultanément la pudeur gênée de l'instituteur dans une rue chaude de Zurich et le manque d'assurance linguistique d'un Tessinois en visite en Suisse alémanique, les « *Aufenthalte* aux *States* » donnent un aperçu du snobisme (pseudo)cosmopolite d'une ancienne hôtesse de l'air allemande établie au Tessin ; quant au fameux « sanababicc » de l'oncle Matteo, il télescope diverses réalités : celle de la pauvreté contraignant la jeunesse à chercher ailleurs la prospérité que la vallée ne peut leur apporter, celle de la vieillesse face aux enfants qui la chahutent. La locution étrangère cristallise le décalage entre les aspirations du jeune Matteo, parti dans la fleur de l'âge trouver la fortune de l'autre côté de l'Atlantique, et le trésor effectif qui lui reste, au seuil de sa vie : une insulte, déformée par une machoire édentée, mais qui conserve malgré tout le pouvoir magique d'impressionner les enfants.

Ce désir de cumuler les registres sans avoir à trancher entre la critique et la tendresse dépasse les procédés hétérolingues, qui en rendent compte de manière particulièrement exemplaire. Le regard porté sur le village de son enfance aussi le reflète, inspirant au narrateur une foule d'émotions variées. Si le monde évoqué semble perdu, le Tessin d'autrefois n'est pas mort et continue d'exister dans le souvenir du narrateur et sa découverte par le lecteur :

> Je vous ai conduits jusque là, mais ce n'est pas fini : et la cueillette des noix vertes à la Saint-Jean, celles qu'après, plongées dans la grappa, on exposera au soleil un mois durant pour faire le ratafia ? Et le visage et les yeux de la fille née à la saison où fleurissent les tilleuls et les châtaigniers, qui dans sa chevelure portait comme les forêts en juin les reflets dorés de ces grappes claires et bourdonnantes d'abeilles ? Et les courses endiablées, à en perdre haleine, dans l'air coupant de l'hiver, lorsque la troupe des écoliers s'en allait « bannir Janvier » en agitant sonnailles et toupins ? J'entends même les chansons que l'on entonnait à la maison après les repas de fête, où la *piccola vagabonda* donnait la main à l'*emigrante dal volto bruno*, tandis qu'à l'enseigne de l'*osteria dal fil da fer* on célébrait les étonnantes fiançailles de *la mula di Parenzo* et d'un *alpino* d'importation. Et les mûres de la Pezza Granda, les indigestions de baies de sureau, les griottes maraudées sur le chemin de la Madonna della Segna, les lucioles qui

> illuminaient les soirs de la neuvaine de Sant'Antonio, quand s'en retournant à travers bois on sentait monter les effluves de l'arnica ?[98]

Même si l'ironie semble parfois percer, elle rend davantage compte d'un regard amusé que d'une réelle volonté critique. Les choses changent, et alors ? semble nous dire le narrateur. Car à travers la brume du souvenir, les visages et les fleurs se distinguent encore. D'un coup, des mélodies surgissent du passé, faisant résonner les chants d'un temps où il se fêtait encore des mariages. Les instants de vie villageoise s'appréhendent alors à la manière des lucioles admirées par les enfants les soirs de la neuvaine de saint Antoine : les images, les sons, les parfums et les accents scintillent comme des taches lumineuses dans la nuit du souvenir. Elles clignotent, rappelant le temps d'un rêve, un passé enfoui ravivant les émotions ressenties sur ce coin de terre oublié – les faisant exister au-delà du temps.

4.2 L'inscription dans une histoire

Dans la tentative de brosser un portrait des multiples facettes du père, la convocation de plusieurs langues poursuit le même but que le chœur polyphonique des femmes déjà mentionné. On se souvient des propos de Maggetti en introduction : non seulement la sédimentation progressive de diverses langues préside à son expression mais elle incarne la promesse de multiplier les voies d'accès au sens. Fort de cette révélation, il incombe au lecteur de se pencher sur les diverses occurrences d'emprunts de ces langues étrangères langue par langue – poésie italienne de Pascoli, latin, allemand, suisse allemand –, afin de mettre en lumière les sentiments et les émotions qu'elles expriment et les effets qu'elles produisent.

4.2.1 La poésie italienne de Giovanni Pascoli

Poète italien (1855-1912), Giovanni Pascoli est principalement décrit, dans *Chambre 112*, comme l'auteur du *Quercia caduta* (le chêne tombé) – poème qui offre au narrateur une comparaison entre l'arbre coupé et le barbu étendu dans son lit d'hôpital. Déboussolé par la douleur qui l'assaille, le fils se laisse envahir par les vers d'inspiration pastorale et le ton élégiaque des anthologies scolaires de son enfance. Les citations de Pascoli cherchent toutes à exprimer la douleur qui l'anéantit. Pourtant, les émotions dont elles rendent compte expriment aussi bien la situation qui les provoque – le départ imminent du père («"La cavallina storna" *che portava colui che non ritorna* ») – que la douleur du narrateur, pleurant comme le chardonneret sur la branche (« *Piange la*

[98] Daniel Maggetti, « La mort, les anges, la poussière », p. 143-144.

cardellina sul ramo »[99]). Comme le chêne qui rivalisait autrefois avec les éclairs, le père gît dans son lit d'hôpital, le souvenir de leur prestance s'évoquant conjointement par la réminiscence de la poésie de Pascoli. Et même si le résident de la chambre 112 – contrairement à l'arbre – n'est pas encore mort, le travail de deuil, lui, a déjà commencé :

> Mais qu'est-ce que tu radotes, espèce de fils prodigue, c'est son histoire que tu veux raconter, ne perds jamais cela de vue, tu ne peux pas porter la croix et suivre la procession, *ognuno loda, ognuno taglia, a sera ognuno col suo grave fascio va*, qu'ai-je ramassé jusque là, quels rameaux déchirés, quelles feuilles arrachées, quel bout d'écorce ?[100]

Les deux premiers vers du *Quercia caduta* résument à merveille ce qui se passe dans la chambre 112, où « chacun loue, chacun coupe, le soir chacun rentre avec son fardeau ». Le fils, les filles, la mère, la cousine, chacun glane quelques-unes des images égrenées dans la chambre 112 et se compose sa part d'héritage de la vie qui s'achève. Les images, comme les sentiments qu'elles provoquent, sont infiniment personnelles, ainsi que l'atteste la réaction de Claire quand le narrateur s'exprime à son père en latin[101]. Le soir venu, chacun trouve son réconfort où il peut, et c'est avec soulagement que le narrateur s'engouffre dans le train qui le ramène en Suisse romande. Par les mots, il remonte le temps – à l'heure où Hélène file se consoler dans les bras de son nouvel amant pour oublier que la vieillesse la rattrape elle aussi. Mais dans sa tentative de faire la chronique du mourant, les citations de Pascoli ne suffisent pas. Elles ne sont qu'un moule tout fait qui, s'il exprime les impressions ressenties par le fils, ne lui permettent pas de renouer le lien au père, parce que ce dernier ne se résume pas à l'image du chêne tombé, symbole du déclin de sa vie. D'autres images et d'autres langues sont nécessaires afin de dire la multitude de facettes qui le définissent. En révélant le désespoir du narrateur, le « lyrisme larmoyant »[102] de Pascoli l'entraîne sur le chemin du souvenir. L'image du vieil homme en réveille d'autres, appelant d'autres voix et d'autres langues à rendre compte d'autant de sentiments.

4.2.2 Le latin ou le monde du père

Langue de l'Eglise, le latin résonne dans l'évocation du père en sacristain. Ainsi le passage du témoin à son fils résonne des voix des femmes récitant dans les travées la litanie du rosaire :

[99] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 11.
[100] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 25.
[101] « Pourquoi lui parles-tu latin de but en blanc, tu crois qu'ils organisent des cours, à l'hospice ? » Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 46.
[102] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 11.

> La procession du lendemain, il la suivit en fidèle ordinaire, sans chanter les litanies, il abdiqua ses dignités sans nous avoir prévenus, c'est dans la sacristie qu'il me fit signe, à toi le tour désormais, et je dus glisser sur mon complet le surplis aux manches en dentelle, m'avancer avec trois autres volontaires de ma taille et avec eux hisser le simulacre, le porter à travers le village de ruelle en escalier, *turris davidica, turris eburnea*, gazouillaient les femmes dans notre dos tandis que les cloches semblaient ne jamais devoir se taire, double mélodie qui noyait mon émotion et mon désenchantement, *foederis arca, ianua coeli*, voilà, je lui succédais, je prenais le relais, mais qu'étais-je par rapport à lui, avec mes certitudes présomptueuses, moi qui ne puis être son double et qui ne saurai prolonger sa durée, *refugium peccatorum*, fier et indigne d'être son fils, l'enfant de chœur passe le portail principal en baissant la croix ouvragée et le cortège entre à sa suite, *regina angelorum*, la fête est bientôt finie, après nous buvons du muscat, dans ma bouche seulement l'âpreté du désarroi, surtout ne rien laisser transparaître, libre cours à l'allégresse jusqu'à l'heure du train qui me ramène à Lausanne, je prendrai exceptionnellement celui de 19h45, il ne faut pas vous en faire, clame Flora avec beaucoup de conviction, cette défection n'est d'aucune gravité, d'ailleurs en est-ce vraiment une, à vous de jouer maintenant, vient un âge où la sagesse, c'est de se rendre compte qu'on n'a plus la force de faire certaines choses, on ménage davantage ses muscles et ses os ![103]

Précurseur dans la mesure où il anticipe la douloureuse prise de relais à la veille de la mort, l'épisode du passage de témoin dans la sacristie l'interroge au plus profond de son identité. Il questionne son lien de filiation, en cherchant à établir la réalité de celui-ci, à travers le douloureux « mais qu'étais-je par rapport à lui », en prenant la mesure de la complexité du devoir d'héritage et du paradoxe de prolonger sans pour autant reproduire. Le fils, qui se sent à la fois fier et indigne de la charge qui lui incombe, exprime la nature contradictoire de ses sentiments. Etape du processus de maturation d'un individu, l'épisode marque son entrée dans le monde adulte, à la manière d'un rite initiatique : en abandonnant au jeune homme ses attributs de sacristain (« le surplis aux manches en dentelle »), le père fait de lui son successeur : désormais, ce sera à lui de porter le simulacre à travers les ruelles du village. Au-delà des remarques de Flora – dont les propos résonnent en fin de citation –, le rite revêt une charge symbolique capitale. Le narrateur s'avoue déboussolé (« dans ma bouche seulement l'âpreté du désarroi »), alors que la litanie du rosaire psalmodiée par les femmes scande la scène et rythme le récit du fils[104]. Les versets cités tissent des liens avec le reste du texte : sont évoquées la tour de David (*Turris davidica*), la tour d'ivoire (*Turris eburnea*), mais aussi l'arche d'alliance (*Foederis arca*) et la porte du ciel (*Ianua coeli*). David, le berger devenu le roi le plus puissant d'Israël, rappelle la figure du père dans son champ, régnant paisiblement sur le monde familial et villageois alors que l'arche d'alliance rappelle celle qui sauva Noé, sa famille et les animaux du déluge. Mais

[103] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 40.
[104] Les versets sont donnés dans l'ordre de la récitation ; les versets omis participent d'une mise en perspective du temps qui s'écoule durant la réflexion du fils.

Noé est aussi le fils de l'auteur, à qui le récit est dédié[105]. On se souvient des propos de Claire, pestant contre les parents qui se détournent de la tradition biblique pour nommer leurs enfants[106]. Comme le dit Jean Kaempfer dans son éloge de Daniel Maggetti à l'occasion du Prix Dentan 1998 : par sa dédicace à Noé, l'auteur confie « à ce fils la garde de la *Chambre 112*, cette arche où il a serré la mémoire de sa tribu »[107] – à la veille de l'ouverture de la « porte du ciel » pour le père. Quand Noé sera assez grand pour assumer à son tour son rôle, son grand-père aura depuis longtemps rejoint la « reine des anges » (*Regina angelorum*), ainsi que tous les revenants de sa vallée peuplant les pages de *La Mort, les anges, la poussière*.

Définissant le monde du père sacristain, le latin permet au narrateur d'élargir sa réflexion quant à l'attache qui le lie à lui. Alors que le latin d'église décrit le monde du père, le latin classique cherche davantage à établir des modèles de relations père-fils. A cet égard, la citation donnée en épigraphe est éloquente :

> Venisti tandem, tuaque exspectata parenti vicit iter durum pietas ?[108]

Tirée de l'*Enéide*, elle annonce la victoire finale du fils sur les difficultés du voyage et la rencontre possible. De fait, elle soutient toute la portée et l'ambition du livre. La citation fait plus que dévoiler la réussite espérée ; elle rapproche la relation du narrateur à son père de celle d'Enée et Anchise :

> Enée de papier, j'avance, sur les épaules mon Anchise à moi, ses jambes vacillantes sont des mots, des mots sa tête qui déraille, sa bouche édentée, ses mains tordues, son cou où ses tendons font saillie, encore des mots sa transformation, il était Saint Christophe, il chargeait sur son dos tous les enfants et le voilà, vieillard impotent, agaçant, fini.
>
> *Iam pridem invisus divis et inutilis annos demoror*
> *ex quo me divom pater atque hominum rex*
> *fulminis adflavit ventis et contigit igni,*[109]
>
> sur son grabat il s'exprimait encore ainsi, définissait la situation, décrivait ses maux, et en hexamètres, le fils de Capys et de Thémisté, sans doute pouvait-il passer en revue ses souvenirs et laisser s'échapper un sourire presque coquin en se remémorant ses bonnes

[105] En l'instaurant comme protecteur de *Chambre 112*, Daniel Maggetti lui confie la mission de perpétuer une tâche assumée autrefois par son grand-père disparu : l'inspecteur du bétail, « enfant d'Abel, ou plutôt d'Esaü dont il porte la barbe […] s'est concentré sur l'élevage, il rassemble mentalement les troupeaux qu'il n'a jamais pu constituer, soigne ses vaches laitières qu'il étrille méthodiquement, et toute nouvelle bête est la bienvenue dans son arche en expansion constante » où chiens, mulets, taureau, brebis s'ajoutent à la basse-cour. Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 75.

[106] « Où va le monde je vous le demande, nommer c'est prédestiner, peut-on enfanter et ne pas en être conscient ? » Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 22.

[107] Jean Kaempfer, « Prix Dentan 1998 : Daniel Maggetti pour *Chambre 112* ».

[108] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 9.

[109] « Depuis longtemps, haï des dieux, inutile, je traîne mes années, du jour où le Père des dieux et roi des hommes m'a effleuré du vent de sa foudre et touché de son feu », trad. Jacques Perret, Virgile, *Enéide*, livre 2, Paris, Belles-Lettres, 1977, v. 647-649.

> fortunes, elle lui en avait fait voir, Aphrodite, sur le mont Ida, ce n'est pas donné à tout le monde de partager la couche d'une déesse ! Et la ville avait beau brûler, je le soupçonne d'avoir imaginé que pour sa progéniture, la gloire allait naître de ce bûcher-là, tandis que l'Anchise de la chambre 112, rien de ce qui arrive en lui et à côté de lui ne le concerne plus, et si l'un d'entre nous voulait l'emporter, si je me décidais à l'interpeller,
>
> *Ergo age, care pater, cervici imponere nostrae ;*
> *Ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit,*[110]
>
> même alors il regarderait sans comprendre, et on aurait l'air encore plus bête qu'avant, pourquoi lui parles-tu latin de but en blanc, tu crois qu'ils organisent des cours, à l'hospice ?, interfère Claire, très spirituellement[111].

L'Enée comme l'Anchise de la chambre 112 sont des êtres de papier, tissés par les mots du récit. La réalité d'un père mourant rappelle au narrateur la situation du fils de Capys et de Thémisté au seuil de sa mort. Illustrant son irrépressible besoin de pallier la communication impossible entre le barbu et lui, il se souvient de ses lectures de l'*Enéide* et des paroles d'Anchise à Enée. Alors que précédemment les vers de Pascoli étaient utilisés pour rendre compte du père gisant, ce sont les mots de Virgile qui sont soufflés au narrateur pour lui venir en aide. Comme Anchise, le barbu a été un séducteur, et s'il n'a pas séduit une déesse, il n'en a pas moins subi les foudres de sa femme jalouse. Mais il est loin le temps des « bonnes fortunes » à la mémoire desquelles un sourire coquin s'esquisse sur ses lèvres. C'est précisément parce que lui-même ne semble plus s'en souvenir qu'il incombe au fils d'en raviver la mémoire. Emu par la vulnérabilité et la décrépitude de son père au charisme naguère si fort, il cherche le moyen de le soulager. A la déploration d'Anchise succèdent les propos d'Enée, lui proposant de le porter. L'image se retourne, le barbu n'est plus le saint Christophe qui porte les enfants sur son dos. Désormais, c'est lui qui prend place sur les épaules de son fils. Peiné par le renversement des rôles, ce dernier ressasse ses souvenirs d'enfance à la veille d'assumer la charge incombant à la génération dominante. Avec elle, l'insouciance disparaît : elle appartient désormais à un temps révolu et s'évoque avec nostalgie.

4.2.3 Résurgence du présent

Malgré le projet du narrateur de se jeter dans le récit du passé en oubliant l'image amoindrie de l'homme de la chambre 112, il arrive que la langue étrangère cristallise la résurgence des douloureuses réflexions présentes dans l'évocation du souvenir :

> Referme donc la porte de la chambre 112, jette la canne depuis longtemps inutilisée suspendue à la clé du radiateur, reviens à ces matins d'été où tu partais le rejoindre à la

[110] « Allons, père chéri, place-toi sur notre cou; c'est moi qui te soutiendrai de mes épaules et cette charge ne me sera point lourde », trad. Jacques Perret, Virgile, *Enéide*, livre 2, Paris, Belles-Lettres, 1977, v.707-708.
[111] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 45-46.

> campagne, il avait commencé à faucher à l'aube et il attendait le casse-croûte de neuf heures, de loin j'entendais, et il devenait toujours plus net, le bruit de la pierre à aiguiser frottée sur la lame, puis je l'apercevais au milieu du pré, derrière son dos les foins couchés en vagues vertes et régulières, devant lui le front intact et dru de l'herbe destinée à tomber, *denn alles Fleisch, es ist wie Gras, und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen*, son maillot blanc était imbibé de sueur, et lorsqu'il s'interrompait pour attraper la bouteille de *Löwenbräu* encore fraîche des gouttelettes se répandaient tout autour, sa chevelure ruisselait comme celle, semblable à la fleur de jacinthe, d'Ulysse sortant de l'eau devant Nausicaa, la tête renversée en arrière il buvait, buvait, et au-dessous de la barbe la pomme d'Adam battait la cadence[112].

Alors que le narrateur cherche à fuir l'atmosphère pesante de la chambre 112 au profit de l'air plus pur de son enfance et que l'image de son père se précise dans l'atmosphère de ces matins d'été, ce sont les premiers vers de la deuxième strophe du *Deutsches Requiem* de Brahms qui lui viennent en tête, lui rappelant que toute chair est comme l'herbe, et toute magnificence et toute virilité (esquissée dans le mouvement de la pomme d'Adam) vouées à décliner. Le temps rattrape les corps les plus forts et les plus imposants, comme l'illustre la tragique déchéance du père, naguère comparable à Ulysse dévoilant ses formes athlétiques à Nausicaa.

C'est pour aborder la figure de l'Antonio de Théodora que le *Deutsches Requiem* est également cité. Fait révélateur, il intervient après le rappel de la fameuse Saint-Sylvestre – évoquant un temps où le gigolo avait, comme le père du narrateur, la fière allure des hommes dans la force de l'âge. Mais l'image conservée dans le souvenir du narrateur se flétrit au contact de la silhouette croisée dans les couloirs de l'hôpital :

> Il avait fière allure, Antonio, ce 31 décembre, et c'est ainsi que j'ai continué de me le représenter, voilà pourquoi aujourd'hui je ne l'aurais pas reconnu si mon frère n'avait rien dit lorsque, quittant quelques minutes la chambre 112, nous sommes allés nous chercher un café à l'automate de l'étage au-dessous, l'établissement n'est pas réservé aux vieillards, les alcooliques, les toxicomanes, les dépressifs y sont également accueillis, hôpital de zone, on ne croit pas si bien dire, il n'y avait pas grand chose du Tonio de Théodora dans la loque que nous avons croisée au bout du couloir, il en restera encore moins bientôt, à le voir, *das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen*, et je ne pense pas que les associations de donneurs d'organes se soient bousculées pour qu'il lègue son cœur, son foie ou ses reins. Parviendrait-il encore à ouvrir la danse, comme il le fit ce soir-là avec sa *diletta* déjà très titubante ?[113]

Pour Antonio comme pour le père, le temps a fui et la fin est toute prochaine. Alors que le passage racontant le barbu tentait de reconstituer de lui une image mythique, celui consacré à Tonio dévoile un ton plus cru. Détaché de tout sentimentalisme, le regard du narrateur se fait plus direct, du fait qu'aucune tendresse particulière ne le lie à son sujet. Les mots employés sont durs : c'est une « loque » dont il ne reste rien, n'intéressant pas

[112] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 14.
[113] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 32.

même les associations de donneurs d'organes. Le présent s'immisce dans l'évocation du passé et les images de la force, de la beauté et de l'insouciance se voient rattrapées par celles de la mort, du pourrissement et du dessèchement. Les éléments des différentes cultures se mélangent au gré de leur force expressive et l'effet de mise en évidence apporté par la citation (et souligné par l'italique) se voit amplifié par le recours à la langue étrangère. L'allemand appuie le caractère funèbre de l'œuvre citée, particulièrement approprié à l'épreuve de deuil que le narrateur se prépare à traverser. En citant le *Deutsches Requiem*, il profite de mots qui lui sont doublement étrangers (mots d'un autre, mots en langue étrangère) pour tenter de cerner une réalité difficilement acceptable qu'il appréhende pour la première fois, et qui s'impose à lui avec autorité jusque dans ses rêveries.

4.2.4 Le suisse allemand ou le dialogue renoué

Pour raconter son père tout en essayant de mettre à distance la peine qui l'accable, le narrateur se refuse à hiérarchiser les différentes références qui le traversent. Pour lui, toutes se valent. La culture populaire la plus banale et la culture la plus élitaire sont traitées de la même manière. Toutes les références sont possibles, du rock suisse allemand à la tradition classique germanique, comme le figure le recours aux propos des rockers bernois de Patent Ochsner, du nom des conteneurs à ordures bien connus en Suisse :

> De l'ouvrier infatigable et du convive chantant, il ne me reste que des bribes, pendant que dans la chambre 112 le gel fige sa langue et sa conscience, ses jours sont comme fétus de paille emportés par un courant contre lequel je suis impuissant, la rengaine interprétée par ce groupe qui a si bien choisi son nom, Patent Ochsner, comme les poubelles de Suisse, oui, car qu'engrange-t-on sinon des déchets, la chanson des rockers bernois avait beau me faire monter les larmes aux yeux hier soir, je m'étais étendu sur le tapis du salon et dans le noir je les écoutais, *hei vater, i hätt dir no so mängs z säge gha*, ça ne m'aide en rien, pourtant je repasserai le disque en sortant du train, et maintenant que tu es à des années lumière, toujours un peu plus loin, le pire c'est que tu es encore vivant, j'aurais eu, j'ai encore tant de choses à te dire et je ne le pourrai plus, m'as-tu vraiment reconnu aujourd'hui ?, *und jitz bisch liechjahr wyt äwäg*, aussi inaccessible que les pères des autres, déjà aussi mort que le professeur de théologie dont les enfants ont bradé la bibliothèque au marché aux puces, disparu comme le vieillard qui, lorsqu'on lui annonça le décès de son fils, répondit qu'il devait commander son repas avant de penser *à tout ça*, absent autant au moins que le commerçant malhonnête parti en Amérique latine pour éviter la prison, sa fille le cherche en vain, j'aimerais déposer une rose sur sa tombe, geint-elle, pas de nouvelles depuis vingt-deux ans, et s'il était encore vivant ?[114]

De toutes les musiques et de toutes les voix qui lui viennent en tête, c'est celle des rockers bernois qui lui apporte le plus grand soulagement. Même si le narrateur lui dénie toute utilité, c'est cette voix sortie des poubelles qui lui donne le moyen d'exprimer ses

[114] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 25-26.

émotions en laissant libre cours à son chagrin – comme l'atteste l'aveu qu'il réécoutera la chanson en sortant du train parce qu'elle lui parle et met des mots sur sa peine. Alors que la poésie de Pascoli et les vers de Virgile l'aidaient à exprimer la douleur du temps qui passe ou le motif du lien père-fils, aucune référence n'explicitait avec tant de justesse son désarroi. Pour la première fois, il n'est plus question du père des autres. Grâce aux rockers bernois, le fils évoque sa propre douleur de ne pouvoir communiquer avec son père, déjà « à des années lumière » (« *liechjahr wyt äwäg* »), au moment précis où il aurait eu tant besoin de le faire (« *i hätt dir no so mängs z säge gha* »)[115]. Malgré ses dires, les rockers bernois l'aident dans sa démarche, dans la mesure où leurs mots lui permettent de s'adresser à lui (« *hei, Vater* ») à la deuxième personne (« *dir* »). Le changement de pronom montre le basculement qui s'est opéré sous l'impulsion du suisse allemand. Jusque-là, le narrateur parlait de son père à la troisième personne : il était le père, le barbu, l'Anchise de la chambre 112, le fils d'Abel ou d'Esaü, toujours pronominalisé sous un « il » distant. Pour la première fois, le narrateur lui parle en en s'adressant directement à lui sous la forme du « tu ». Grâce à la chanson de Patent Ochsner, il s'ouvre enfin à lui. Par le détour de cette langue trouvée dans les poubelles, il peut lui parler véritablement :

> maintenant que tu es à des années lumière, toujours un peu plus loin, le pire c'est que tu es encore vivant, j'aurais eu, j'ai encore tant de choses à te dire et je ne le pourrai plus m'as-tu vraiment reconnu aujourd'hui ?

Désormais, le narrateur formule ses regrets et interroge son père pour prendre la mesure de son absence. Il ose exprimer ses émotions, pose la question qui le ronge. Et même si la réponse ne vient pas, quelque chose s'est passé : le lien a été rétabli. Grâce à lui, le narrateur se met à comprendre son père de manière rétrospective :

> Ce n'est qu'aujourd'hui que je comprends ce qu'il avait voulu nous dire alors, avec sa description des comparses du quartier, ce n'est qu'après avoir revu Tonio et entraperçu Eusebio dans les couloirs cet après-midi ; à l'époque, j'avais mis ses propos sur le compte de son malaise à se mouvoir dans un univers hostile, où il ne pouvait exercer aucune activité, dont il ne parlait pas la langue, d'où ses origines et toute sa vie étaient si éloignées qu'elles en étaient effacées. Maintenant qu'il est à la lisière du monde, maintenant que le fauteuil, dont la teinte suivant l'heure varie du merdoie au verdâtre, est sur le point de basculer dans un gouffre inconnu, et lui affalé dessus, il n'a plus besoin de distractions ni d'émotions fortes, pas besoin de chercher ses semblables, entraîné qu'il est comme une fourmi surprise par l'orage, et on ne sait pas jusqu'où ; jadis, par contre, il espérait que je lui préparerais un programme foisonnant, que je lui fournirais des repères à lui, hors de mes maisons de papier, que je lui offrirais, par-delà la boisson et les repas,

[115] Signalons au passage que si les propos ne sont pas traduits comme tels, la narration met en œuvre un type de *traduction implicite* : « *i hätt dir no so mängs z säge gha* » est ainsi traduit trois lignes plus bas par « j'aurais eu, j'ai encore tant de choses à te dire », « *liechjahr wyt äwäg* » étant à l'inverse traduit *à l'avance* par « maintenant que tu es à des années lumière ».

> un cadre susceptible d'abolir le temps, pour qu'il rêve, lui aussi, pendant un jour ou deux[116].

Le père se plaisait, durant ses séjours lausannois, à étudier les figures du quartier : il avait compris l'attrait de l'observation de ces petites vies croisées, dont il n'avait pas besoin de connaître la langue pour saisir la teneur. Ces personnages lui offraient l'occasion d'« abolir le temps ». En le racontant, le narrateur comprend qu'ils ne sont pas si différents qu'il le croyait, l'un comme l'autre aimant à rêver à la poursuite des petits destins considérés avec candeur et détachement. Aux rêveries du barbu sur son banc répondent celles du fils dans le train qui l'entraîne loin de la chambre 112 – qui, à leur tour, lui permettent d'abolir le temps. En se remémorant les images d'un film consacré au barbu par la télévision, le fils découvre qu'il procède dans son exercice d'écriture de la même manière que son père avec les objets de la sacristie :

> A la fin de trois quarts d'heure de film un gros plan le montrait, splendide icône barbue, enfermant dans les armoires spacieuses de la sacristie les bustes argentés des évêques à qui il enjoignait de dormir, maintenant, jusqu'à la Toussaint, n'en suis-je pas là moi aussi, en train de ranger mes idoles mal replâtrées, et il n'en subsistera que des débris superflus […]. En suis-je conscient pour de bon, avec mes notes et mes gribouillis, minables boucliers contre la perte, semblants d'armure anti-douleur, et son histoire, je ne l'aurai même pas racontée ?[117]

Comme le narrateur de *La Mort, les anges, la poussière*[118], celui de *Chambre 112* choisit les mots : il fuit la réalité de l'hôpital pour se réfugier dans l'écriture. En décrivant sa chronique comme un amas de « gribouillis » et de « débris superflus », il rend compte de la vanité d'une telle activité en comparaison de l'accompagnement et des soins réels apportés au mourant. Le choix de l'écriture est perçu dans toute son ambivalence, dans la mesure où l'activité littéraire illustre conjointement la vanité du procédé et le gain d'un artisanat possible. Car de fait, les mots ne sont pas uniquement de « minables boucliers contre la perte » ; non seulement ils offrent au narrateur de *La Mort, les anges, la poussière* la possibilité de réveiller un monde disparu depuis longtemps à travers la figure de quelques revenants, mais ils permettent au fils de *Chambre 112* de renouer avec son père : au terme du récit, la communication a été retrouvée, une nouvelle complicité est possible. A la veille de la mort, il perçoit désormais la véritable filiation qui les lie. Il a vu la fragilité et la rêverie qui se cachaient derrière l'apparence souveraine du barbu et prend conscience de liens secrets qui les unissent : il comprend les clins d'œil que semble lui faire son père

[116] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 69-70.
[117] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 81.
[118] On se souvient de la décision inaugurale d'écrire prise dans la sacristie lors du ramassage de pétales fanés, racontée dans l'extrait d'« Un bouquet de fleurs séchées » étudié plus haut (p. 229).

par-delà son apparente absence – à travers notamment ce « rire puissant et sonore »[119] imité de la belle Praxède, beauté noire sculpturale du petit troquet où le père aimait tellement se rendre lors de ses visites au *pinin*.

4.3 L'adieu au père

S'ils ne diffèrent pas tellement dans leur mode de fonctionnement, les phénomènes d'interpellation de langues étrangères incarnent, dans les deux ouvrages de Maggetti, des fonctions expressives distinctes. Si, dans l'un, ils permettent la prise de distance et le regard ironique au profit d'une vision plus critique du monde évoqué, le cheminement de *Chambre 112* se fait plus en nuances. Même si les deux récits racontent l'histoire d'un homme en quête de ses origines, l'approche et la tonalité changent. Alors que Maggetti se maintient à distance des personnages décrits dans *La Mort, les anges, la poussière*, il cherche à se rapprocher du père dans *Chambre 112*. A la question de la reconnaissance des origines, les deux ouvrages répondent de manière différente. Si dans ce second récit l'ironie est toujours présente, elle ne raille pas le passé de la même façon et donne à lire une palette d'émotions plus large. La mort est vécue d'autant plus douloureusement qu'elle le touche de façon plus intime : ce ne sont plus les figures cocasses du village de son enfance dont il est question, mais de son propre père. Les doutes réveillés au cours du récit interrogent l'identité du narrateur. La difficulté de l'exercice entraîne la réussite du projet, plus éclatante encore que dans le premier livre du fait d'une gamme de sentiments plus variée, exprimée par le recours plus soutenu aux phénomènes d'interpellation de langues étrangères. Grâce aux idiomes étrangers, le travail de réappropriation du lien au père s'est fait, et le narrateur peut enfin dire sereinement adieu au mourant – en l'appelant « *babbo* », terme affectueux reflétant simultanément le lien filial au barbu et à l'origine tessinoise :

> Tu peux y aller, *babbo*, si c'est le moment, mais jure-le-moi que cet été encore, même si, même si, et quoi qu'il arrive, jure-moi que ton esprit sera à nos côtés lorsque nous nous en irons le long de la route au cœur de la nuit d'août et que, couchés sur l'asphalte encore tiède, nous regarderons filer dans le ciel les traînées de feu des Perséides, c'est aussi beau que dans les roselières de Champittet, reconnaît Claire, satisfaite et souriante, les yeux soudain si paisibles qu'on dirait les tiens. Nous, c'est promis, nous ferons la nique à ceux du village d'en bas, comme tu l'as fait tant de fois ; et qu'ils le gardent, leur San Lorenzo agonisant sur le gril ! Ils ignorent, les imbéciles, que nous, en lieu et place des braises, nous avons les étoiles ; et que tu l'as appris, que nous le savons – sommes-nous les seuls ? les derniers à garder le secret ? –, que nous le savons, *perché sì gran pianto nel concavo cielo sfavilla*[120].

[119] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 71.
[120] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 83.

Même Claire a perdu son côté revendicatif. A la veille du décès du barbu, elle hérite elle aussi d'un peu de sa sérénité légendaire. L'harmonie est retrouvée et la tribu a resserré ses liens. Les images de décrépitude et de peur ont disparu ; l'acceptation sereine de la mort se perçoit sous l'évocation des bonheurs partagés du passé. Les enfants renouent avec la part de rêve et d'imagination de leurs primes années, vécues dans la proximité du père. Ils se souviennent de ses apprentissages et de ses espièglerie d'enfant, toujours prêt à se moquer de « ceux du village d'en bas ». Même s'il s'en va, il leur reste le secret qu'il leur a transmis, et dont ils sont les derniers dépositaires. Chacun est replacé dans sa généalogie, et la fin prochaine ravive l'appartenance des uns et des autres à la chaîne générationnelle, en sondant la question de la filiation et de l'héritage moral. En rétablissant le lien entre son père, ceux qui l'ont précédé[121] et ceux qui lui succèdent[122], le fils lui donne la possibilité de mourir en paix, tout en lui exprimant sa crainte de le perdre et d'avoir à vivre sans lui.

4.4 Bénéfice expressif de l'interpellation des langues étrangères

Le portrait de la figure paternelle élaboré par le narrateur remplit, on l'a vu, plusieurs fonctions : tout d'abord, il permet au fils de fuir le spectacle de la chambre 112 et l'aide à renouer le dialogue avec lui en restaurant un contact malmené par le temps et la distance géographique[123]. Le narrateur fait plus que donner une mémoire à son père : il l'inscrit dans une tradition littéraire, au croisement de nombreuses influences, en témoignant d'un héritage personnel doublé d'un héritage culturel, composé à la fois du substrat tessinois, avec ses coutumes et sa langue, de la culture chrétienne, de la tradition romaine, de la culture germanique classique et de la culture rock contemporaine. Car en acceptant « ce modèle d'homme »[124] qu'était le barbu, il fait plus que renouer avec son père : il assume la part d'héritage transmise par ce dernier, à qui pourtant il ne ressemble pas.

Marquée par le dialecte tessinois, la langue du narrateur reflète l'acceptation du legs de son père – et de ses ancêtres – auquel sont ajoutées de nombreuses autres langues. Venant d'un village où l'exode s'impose, le narrateur est le produit d'influences multiples, au carrefour d'un fond donné (langue et culture de son village tessinois) et d'un acquis

[121] « En face, le soleil qui nous aveugle, dans notre dos l'insecte qui inlassablement travaille, quel espoir là au milieu hors de toi qui me relies à la terre, et qui y rentreras pour rejoindre ceux qui t'y avaient appelé, qui te tendent des mains invisibles au-dessus de la potence de la chambre 112 ? » Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 83.

[122] Les visiteurs de la chambre 112 – la mère, le narrateur, les frères et sœurs, la cousine – mais aussi les générations à venir, tel Noé, petit-fils du barbu à qui est dédié le récit.

[123] Comme le français de l'injonction « Fais Papa… », permettait à Luca, dans *Le Veilleur de Paris*, de s' « attacher les services de [s]on père, [s]'attacher à lui par le langage ». Adrien Pasquali, *Le Veilleur de Paris*, p. 133.

[124] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 14.

(somme d'apprentissages linguistiques et culturels issus de sa « migration » et de sa culture). Son parcours littéraire reflète son cheminement personnel : assumant ses différentes influences, il les revendique toutes – en s'octroyant le droit de les maltraiter s'il en ressent le besoin. Comme le fils assume le fait de ne pas ressembler à son père ou de s'être choisi un parcours radicalement différent, le narrateur accepte la pluralité d'influences qui le caractérise selon le principe que l'on peut se référer à des traditions tout en leur tordant le cou : comme le démontrent les nombreuses allusions à la poésie de Pascoli, le récit s'élabore en un mouvement double d'identification et de rejet des moules et des modèles antérieurs. De fait, le texte assume sa composition polyphonique : le mélange des voix et des langues n'exprime d'aucune façon une forme de rébellion contre un style établi mais préside à son expression dans la mesure où il rend compte d'une culture construite entre les langues. L'effet produit par la conjonction des langues, des références culturelles et des registres évoqués souligne le caractère bricolé de son identité. Comme l'écrivait Olivier Beetschen,

> Peu importe que Daniel Maggetti ait renoncé au patois, la langue paternelle. Il a su créer un langage inédit et gorgé de réel, prouvant qu'un écrivain peut se situer aux avant-postes de la recherche littéraire, et offrir, à travers son audace formelle, une clé de compréhension de l'*ici et maintenant*[125].

En s'inventant un mode de composition personnel pour retrouver son père, le narrateur se forge un style à la croisée des voix et des langues capable d'exprimer les sentiments d'un fils sans tomber dans un lyrisme de mauvais goût. Il met au jour une écriture qui reflète la pluralité d'un bagage culturel de l'auteur, porteuse d'une dimension expressive évidente : de par les procédés plurilingues se créent dans le texte des effets d'échos. La langue étrangère joue de la mise en contact des différents registres (re)produisant des émotions fortes (du narrateur ainsi partagées avec le lecteur) souvent génératrices d'humour. Même si elle met le cœur du narrateur à vif, la plongée affective évite l'écueil lié à tout débordement sentimental : la fragmentation du rythme, provoquée par le changement de langue, distille à chaque fois un léger électrochoc, permettant d'éviter les dangers liée à immersion trop prolongée dans l'émotionnel.

[125] Olivier Beetschen, « Préface », Daniel Maggetti, *Chambre 112,* L'Aire, « Aire bleue », 1999, p. I-IV, citation p. IV.

5 Faire de son père un être de papier

Face à la mort inéluctable, l'écriture seule peut espérer triompher. Le narrateur s'en rend compte : écrire lui évite la confrontation du spectacle de son père mourant[126] en essayant de gagner du temps[127]. Grâce à l'écriture, la mort est remise à plus tard. Si elle ne peut être vaincue, on peut s'en gausser, dans un ultime espoir de la mettre en déroute :

> Les squelettes, c'est net, c'est propre, ils ont quelque chose de minéral, de solide, de presque éternel, pas besoin de sondes, pas de becquées ; les squelettes, c'est la mort déjà abstraite car depuis longtemps révolue, pas d'humeurs, pas de sécrétions malodorantes, pas de Parkinson, pas de capillaires qui éclatent ou d'orteils violacés, les squelettes sont des hymnes à la perfection de la nature, regardez ces charpentes magnifiques, cette symétrie, et jusqu'à ces rictus identiques qui, autant que les carcasses animales rassemblées au centre de l'estrade du Muséum, attestent que la création a du nerf, et que son auteur avait toutes les raisons chaque soir de voir que cela était bon[128].

Représentatifs de la mort, les squelettes s'avèrent démunis de toute particule vivante. Libérés à jamais de toute trace de dégénérescence, ils offrent un spectacle radicalement opposé à celui de la chambre 112. L'image parle au fils, qui ne supporte pas de voir la vie quitter le corps de son père et qui s'interroge sur la fugacité du temps qui passe. Mais ses propos dissonent, dévoilant leur charge d'ironie : alors que le squelette est minéral, la création divine « a du nerf »... L'extrait s'en prend au message religieux, dérisoire face à la douleur de voir partir un être cher : en détournant dans un contexte mortifère la phrase « Et Dieu vit que cela était bon » – phrase qui, dans la Genèse, scande les splendeurs de la création divine –, le narrateur manifeste son désespoir face à la mort. En se réfugiant derrière l'image du squelette, il anticipe la disparition de son père, comme pour éviter d'y faire face, et se projette dans une période où la décomposition du corps a déjà eu lieu, où le travail de deuil est achevé et la douleur adoucie. L'ironie met à distance la douleur qui l'assaille : comme le faisaient les langues étrangères, elle offre un moule pour juguler sa peine, détourne son attention et exprime son désarroi.

L'ironie soutient l'écriture dans sa tâche : elle met à distance le sujet, lui évite de sombrer dans le sentimentalisme ou le lyrisme larmoyant. L'alternance des tons et des voix œuvre à la justesse de l'ensemble. Mais au travers de l'écriture, Maggetti fait plus que fuir le spectacle qui le blesse : il redonne vie à son père. Il en fait un être de papier, lui faisant

[126] « Autrement plus agréable d'essayer de raconter son histoire en exhumant les scènes où il est beau, où il est drôle, où il est courageux, que de rester assis de deux à cinq au chevet du lit de la chambre 112. […] J'en conviens le premier, il est plus facile d'écrire que de le veiller des nuits entières comme on a dû le faire lors de la dernière pneumonie, quand il a failli y rester. » Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 44-45.
[127] « Mettre en forme un passé réinventé, nouvel exercice d'escamotage, sa tombe sera déjà ouverte qu'à ma table je disserterai encore pour gagner du temps ». Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 45.
[128] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 16.

partager avec les squelettes si parfaits la qualité de devenir « presque éternel ». La réussite du fils annoncée par Anchise (dans l'exergue) est confirmée : non seulement le fils a vaincu les difficultés du voyage comme le pressentait son père, mais il a trouvé une langue à même de raconter à la fois le voyage et le père. Au début du texte déjà le propos était suggéré :

> Maintenant dans la chambre 112 c'est lui qui attend d'être mis au rebut, sur ses mains la rouille du temps s'est déposée, la peau devenue si blanche se froisse comme du vélin[129].

Si le fils n'a pas su accompagner l'Anchise de la chambre 112, il lui donne ce qu'il est en mesure de lui offrir : alors qu'il voit la vie le quitter, il insuffle en lui une existence nouvelle par le biais de l'écriture. Comme l'illustre à merveille le vélin, la peau devient manuscrit, et la main blanche du père se confond avec le papier que le narrateur noircit dans le train, pour repousser la mort dont le corps du malade porte déjà les stigmates. Les mots résolvent la crise, puisqu'ils permettent au fils d'assumer la fin prochaine du barbu et rendent à ce dernier une identité. Le fils de paysan qui manie les mots assume désormais son choix. Au fil des pages le récit s'élabore, toujours plus dense, toujours plus riche, expose les nombreuses facettes du père agonisant et dit les sentiments et les peurs de ceux qui restent. Mais il affirme surtout la force d'une écriture qui assume la multiplicité de ses références et qui, plus que de subir les déchirures de son identité, en tire pleinement parti.

[129] Daniel Maggetti, *Chambre 112*, p. 18.

Chapitre III : Beat Christen, poète bilingue

1 Une poésie entre les langues

La quatrième de couverture de *Leer réel* l'affirme : alors que le dicton « Traduttore, traditore » met en évidence la trahison de l'œuvre originale par le traducteur, il s'opère chez Beat Christen[1] une magie particulière à même de prouver le contraire. Si « le cheminement d'une langue peut amener l'autre dans une impasse », il s'avère que les détours et les égarements ainsi suscités imposent un autre possible qui oblige « l'auteur à revoir son original, parce que le traducteur avait trop bien revu sa copie »[2]. Comme l'affirme Martin Zingg dans l'un des trois articles publiés en annexe aux poésies de Christen[3], ici l'auteur « fait équipe avec lui-même »[4]. Installé « *entre* les langues, dans un espace précaire et fécond, extensible mais aussi contraignant, immense tantôt, tantôt exigu », comme le dit Daniel Maggetti, l'auteur réalise la quête de sa langue, rendant sensible le travail de tout écrivain : pour lui, « toute véritable œuvre littéraire est une entreprise de questionnement et d'abolition des clôtures »[5], cherchant non à épuiser le sens, mais à multiplier les chemins qui mènent à lui.

Les poèmes de Beat Christen se présentent tous de la même manière, dévoilant sur les deux pages qui se font face deux versions d'un même texte, l'une en allemand, l'autre en français. Mais un titre, un aspect graphique attire l'attention : s'agit-il vraiment du même poème ? Le face à face rend visible l'irrémédiable écart qui sépare les deux langues. Car de fait, les traductions de Christen n'en sont pas vraiment : avec lui, le but n'est pas de faire passer un texte d'une langue à l'autre. L'opposition texte original / texte traduit tombe ; les deux poèmes, par leur réunion sur la double page, en créent un nouveau qui additionne les charges expressives de chacun. En recourant simultanément au français et à l'allemand, Christen prouve qu'un « chant »[6] est souvent mieux à même de formuler ce qui échappait à l'autre. L'approche de Christen, forte du principe selon lequel une même chose se dit avec

[1] De langue maternelle allemande, Beat Christen est né à Lucerne en 1965. Il suit des études de philosophie et d'allemand à Angers, Zurich et Lausanne, avant de devenir enseignant. Il est établi à Oron-le-Châtel.
[2] Quatrième de couverture, Beat Christen, *Leer réel*, Lausanne, Editions d'en bas, 2003.
[3] Beat Christen, « La récréation », *Leer réel*, Lausanne, Editions d'en bas, 2003, p. 79-82. Les autres articles publiés dans *Leer réel* sont les suivants : Martin Zingg, « Un auteur qui fait équipe avec lui-même », p. 85-88, et Daniel Maggetti, « Entre les langues », p. 91-94.
[4] Martin Zingg, « Un auteur qui fait équipe avec lui-même », in Beat Christen, *Leer réel*, p. 85-88.
[5] Daniel Maggetti, « Entre les langues », in Beat Christen, *Leer réel*, p. 91-94, citations p. 93-94.
[6] A propos de ses deux langues, Christen écrit qu'elles lui donnent la possibilité d'avoir « deux voix, deux chants ». Beat Christen cité par Dominique Kunz Westerhoff, Jérôme Meizoz, Mathilde Vischer, « La Poésie aux frontières des langues », compte rendu du colloque du vendredi 15 juin 2001, Université de Genève, *La Revue de Belles-Lettres*, 1-2, 2001, p. 105-123, citation p. 111.

des mots différents selon les langues, montre comment les poèmes imprimés côte à côte « s'efforcent tout ensemble de dire quelque chose qu'ils ne peuvent dire qu'en commun »[7]. En se faisant face, ils illustrent – par l'entre-deux pages – la fêlure rendue sensible dans ce que Maggetti appelait le « no man's land de l'expression »[8] et entérinent l'abolition de l'idéal d'absolu des langues. L'usage combiné de deux langues permet la combinaison de deux manières de dire la réalité. Par leur confrontation, les deux systèmes sémantiques offrent une troisième perspective, qui nourrit le tiers commun. Pour Zingg, se contenter d'un seul poème, c'est ne lire qu'à moitié, tant la seconde version relativise, « élargit et rétrécit » la première : pour lui, « il faut l'autre pour dire vraiment la même chose »[9].

2 L'écriture entre les langues ou rendre présent l'absent

La pratique de l'autotraduction de Beat Christen vise à montrer l'irréductibilité fondamentale existant entre les langues. Les différences entre les deux versions, infimes ou plus importantes, exposent l'irréalisable saisie du réel. En actualisant le manque et la perte, la récurrence de certains motifs fait écho à l'impossibilité de tout traduire. Paradoxalement, le fait même de témoigner de cette récurrente absence rend compte de son omniprésence, car Christen dit l'absent pour le rendre présent. En attirant l'attention sur la part de sens qui se dérobe dans le passage d'une langue à l'autre, il cherche moins à évoquer la perte qu'à mettre en lumière le gain possible : la seconde version entraîne le poète-traducteur et son lecteur où la première ne les emmenait pas. En insistant sur les dérobades du sens, le poète invite son lecteur à regarder ce que le second poème dit *en plus*.

Ce motif du manque s'illustre dans plusieurs poèmes. Dans « Le mal du mot / Wortweh »[10], le lecteur découvre le décalage entre les mots et les choses du fait d'un sens qui « se décale » ou se disperse (« verweht ») :

[7] Martin Zingg, « Un auteur qui fait équipe avec lui-même », p. 86.
[8] Daniel Maggetti, « Entre les langues », p. 93.
[9] Martin Zingg, « Un auteur qui fait équipe avec lui-même », p. 87.
[10] Beat Christen, « Le mal du mot / Wortweh », *Leer réel*, p. 36-37.

Le mal du mot	**Wortweh**
Le mal du mot.	Wortweh.
Aussitôt se décale ce qui vivement arrive.	Verweht ist sofort, was irgend lebendig sich äussert.
Fait défaut.	Abhanden.
Tout chose – aussi petite soit-elle –	Dem Kind, – das das Kleinste, was es tut,
l'enfant l'accomplit.	vollbringt –
Lorsque sur demande il étale ce qu'il fait,	kommt, wenn es vorzeigen soll, was es tut,
tout lui fait défaut.	das Grösste abhanden.

Comme le poème français le dit à deux reprises, tout « fait défaut ». Entre les deux poèmes, le sens se dérobe : toute chose, petite (« aussi petite soit-elle ») ou grande (« das Grösste ») finit toujours par manquer. Pour le rendre plus sensible, les derniers vers allemand et français diffèrent, et rendent compte d'un contenu déviant – faire défaut s'opposant à *abhanden kommen* (disparaître). La transposition ne suit jamais le même chemin que la version première.

Dans « Un mot ou deux / Über einem Wort »[11], la première strophe actualise également le motif du manque :

Un mot ou deux,	Über einem Wort oder zweien,
placés dans la bonne tournure,	gereiht in die rechte Wendung,
amplifient le silence	wird die Seele gerade so laut,
dans la maison de Dieu,	dass die Stille gedeihen
chaque son murmure	kann. An jeder Endung
son absence.	baut
	das Verstummen.

Tout y signale l'absence de Dieu – nommé au quatrième vers du texte français. De fait, non seulement son évocation ne parvient pas à attester sa présence, mais elle présentifie au contraire son absence. Chaque mot l'évoquant accuse cette carence, au point de l'effacer totalement de la version allemande, où il n'est même pas mentionné. Là, plus question de Dieu : il ne reste que le silence, construit par le langage (« An jeder Endung baut das Verstummen »).

Un autre procédé à même d'illustrer la difficile saisie du réel consiste à construire un poème sur une réalité qui n'existe pas, comme dans « L'herbe sous les pieds / Die Grasgrenze »[12] :

[11] Beat Christen, « Un mot ou deux / Über einem Wort », *Leer réel*, p. 42-43. Cette première strophe reproduit la mise en page originale (6 vers en français, 7 en allemand). Le participe passé du deuxième vers est au singulier.
[12] Beat Christen, « L'herbe sous les pieds / Die Grasgrenze », *Leer réel*, p. 32-33.

L'herbe sous les pieds	**Die Grasgrenze**
L'hiver enfin.	Endlich Winter.
S'il plantait au printemps des carottes avec elle,	Ob er mit ihr im Frühling Karotten pflanze,
demande ma femme à notre fils (deux ans et demi).	fragt meine Frau unseren Zweieinhalbjährigen.
Et des pâtes et des sous, renchérit-il.	Und Teigwaren und Geld, stimmt er zu.
Et moi ? Je planterai	Und ich? Pflanze,
ce qui en hiver te chatouille les plantes des pieds,	was im Winter, wenn barfuss
lorsque nu-pieds	Du über den Sommer gehst,
tu marches sur l'été.	Dich an den Sohlen kitzelt.
Cette herbe-là ne peut être coupée sous les pieds.	Darüber wächst kein Gras.

Le poème s'enracine dans l'imaginaire. Les particules si / ob ouvrent la rêverie du jardin fabuleux où pousserait tout ce dont on rêve. L'herbe que « Je » rêve de planter n'existe pas. Sans référent, elle est à considérer comme le pur signe d'une réalité rêvée. Elle permet au poète de dévoiler le véritable pouvoir d'une langue qui n'a pas besoin de la réalité pour exister, qui peut jouer toute seule. Le dernier vers souligne l'illusion : en affirmant que « cette herbe-là ne peut être coupée sous les pieds », le poète « traduit » l'expression figurée dans un sens propre, accentuant son caractère ludique. Cette herbe qui n'existe pas vit indépendamment de la réalité, nourrie par la langue, et ne peut être coupée sous les pieds de celui qui l'imagine.

Thématiquement, l'absence et le vide sont également évoqués par certains motifs récurrents[13] : la blancheur[14] (évoquant à de nombreuses reprises la page blanche ![15]), le vide[16], le silence[17] et l'invisible[18], le désert[19] et l'hiver[20] – qui apparaît comme la saison de prédilection du poète –, sans oublier la mort[21] (avec l'emblématique annonce mortuaire du poète ![22]) et l'absence[23]. La récurrence de ces motifs confirme une mise en scène particulière : ici, tout concourt à inventer une poésie qui se définisse comme la réalisation

[13] Toutes les références de poèmes qui vont suivre sont tirées de *Leer réel*. Les exemples, donnés à titre indicatif, ne prétendent nullement à l'exhaustivité.
[14] Notamment dans « Souris / Mäuse » (p. 30-31), « Rilke contemple / Rainer Marias Tempel » (p. 38-39), « Mouche / Fliege » (p. 48-49).
[15] Dans « Mouche / Fliege » (p. 48-49) et « Fentes de retrait / Versehen » (p. 72-73).
[16] « Windstille / Ramure muette » (p. 18-19), « Chaussures vides / Leere Schuhe » (p. 28-29), « Rilke contemple / Rainer Marias Tempel » (p. 38-39), « Le vase / Die Vase » (p. 44-45).
[17] « Le vers et le ver / Klein und Reim » (p. 8-9), « Ramure muette / Windstille » (p. 12-13), « Accord, corps et âme / Darmsaitenspiel » (p. 46-47).
[18] « Rilke contemple / Rainer Marias Tempel » (p. 38-39), « Un mot ou deux / Über einem Wort » (p. 42-43).
[19] Notamment « Zinzin / Fruchtfleisch » (p. 14-15).
[20] « Souris / Mäuse » (30-31), « L'herbe sous les pieds / Die Grasgrenze » (p. 32-33), « Saison / Jahreszeit » (p. 40-41).
[21] « Mélancolie / Traurigkeit » (p. 20-21), « Le tournant / Die Wende » (p. 24-25), « Fliege / Mouche » (p. 26-27), « Revenant / Wiederkehr »(p. 34-35), « Rilke contemple / Rainer Marias Tempel » (p. 38-39), « Accord, corps et âme / Darmsaitenspiel » (p. 46-47), « C'est la fin de l'été / Maiglöcklein » (p. 52-53).
[22] [Sans titre] (p. 58-59). Dans la version française, c'est la société LETROM Sarl (anagramme de « mortel ») qui annonce la mort regrettée de Beat Christen !
[23] « Chambre à lessive / Waschküche » (p. 10-11), « Le mal du mot / Wortweh » (p. 36-37), « Un mot ou deux / Über einem Wort » (p. 42-43), « Fentes de retrait / Versehen » (p. 72-73).

d'un creusement du réel, *sur lequel se construit la création poétique*. Chaque réalité présentée est évidée de son existence, notamment par le recours fréquent à un vocabulaire de la négativité : de nombreux termes ne cessent de revenir, à la manière de véritables leitmotivs : « sans »[24], « nul »[25], « aucun »[26] et surtout « ne plus »[27], « ne point »[28], « ne rien »[29] et « pas / ne pas »[30], témoignant de ce défaut[31] jusqu'au cœur des constructions syntaxiques et favorisant la relance expressive (épanorthose). Le poème éponyme du précédent recueil de Christen, *Poser un lapin / Versetzt*[32], s'avère particulièrement exemplaire de ce type de phénomènes :

Versetzt	**Poser un lapin**
Der Hase, den ich am Abend des 8. August 1997 aus dem Kühlschrank nahm, um ihn zu zerlegen. Nicht der Hase.	Le lapin que, le soir du 8 août 1997, j'ai sorti du frigo pour le découper. Pas le lapin.
Seine festgebissenen Kiefer, die ich löste. Nicht die Kiefer.	Ses mâchoires serrées que j'ai desserrées. Pas ses mâchoires.
Seine Zunge, die sodann aus seinem Mund heraushing. Nicht seine Zunge.	Sa langue qui alors est sortie de sa bouche. Pas sa langue.
Der Tropfen Blut auf der Zunge. Nicht der Tropfen. Sein Kopf, den ich in meinem Garten unter der Tanne neben den Kompost setzte. Nicht sein Kopf.	La goutte de sang sur la langue. Pas la goutte. Sa tête que, dans mon jardin, j'ai posée sous le sapin, à côté du compost. Pas sa tête.
Das Tier, das in der Nacht vom 8. zum 9. August ihn wegzutragen suchte und ihn zwei Meter weiter unter die Föhre versetzte. Nicht das Tier.	La bête qui, dans la nuit du 8 au 9 août, a tâché de l'emporter et l'a lâchée sous le pin, deux mètres plus loin. Pas la bête.
Die Wespen, die Ameisen und andern Insekten, die ihn seitdem aushöhlen. Nicht die Wespen noch die Ameisen noch die andern Insekten.	Les guêpes, les fourmis et autres insectes qui la creusent depuis. Pas les guêpes ni les fourmis ni les autres insectes.
Die Sonne, die ihn seit dem Morgen des 9. August, – und vor allem morgens, bevor er vollständig von den Ästen der Föhre, der Tanne und der Weissbuche beschattet	Le soleil qui, depuis le matin du 9 août et surtout le matin – avant qu'elle ne soit à l'ombre des branches du pin, du sapin et du charme –, la sèche.

[24] Dans « Ramure muette / Windstille » (p. 12-13), « Un mot ou deux / Über einem Wort » (p. 42-43), « C'est la fin de l'été / Maiglöcklein » (p. 52-53), « Fentes de retrait / Versehen » (p. 72-73). Nous avons privilégié l'observation du vocabulaire des poèmes en français, mais l'étude aurait tout aussi bien pu porter sur les constructions de langue allemande.
[25] « Zinzin / Fruchtfleisch » (p. 14-15), « Ça brûle / Die Sache mit der Asche » (p. 26-27).
[26] « Le tournant / Die Wende » (p. 24-25) « L'herbe sous les pieds / Die Grasgrenze » (p. 32-33), « Saison / Jahreszeit » (p. 40-41), « Le vase / Die Vase » (p. 44-45), « Accord, corps et âme / Darmsaitenspiel » (p. 46-47), « Raisins secs bernois 1999 / Berner Rosinen 1999 » (p. 54-55), « Testament / Testament » (p. 68-69).
[27] « Accord, corps et âme / Darmsaitenspiel » (p. 46-47), « Eden / Eden » (p. 50-51).
[28] « Chaussures vides / Leere Schuhe » (p. 28-29), « Cargo domicile / Kargo Domizil » (p. 64-65).
[29] « Raisins secs bernois 1999 / Berner Rosinen 1999 » (p. 54-55).
[30] « Rilke contemple / Rainer Marias Tempel » (p. 38-39), « Saison / Jahreszeit » (p. 40-41), « Accord, corps et âme / Darmsaitenspiel » (p. 46-47), « Raisins secs bernois 1999 / Berner Rosinen 1999 » (p. 54-55), « Découvrez le Gros-de-Vaud / Découvrez le Gros-de-Vaud » (p. 60-61), « Salon du livre / Buchmesse » (p. 62-63), « Testament / Testament » (p. 68-69).
[31] « Le mal du mot / Wortweh » (p. 36-37).
[32] Beat Christen, « Versetzt / Poser un lapin », *Poser un lapin* / *Versetzt*, Moudon, Empreintes, 2001, p. 10-11. Dans ce recueil, l'ordre d'impression (allemand à gauche, français à droite) est l'inverse de celui adopté dans *Leer réel*.

wird – trocknet. Nicht die Sonne.	Pas le soleil.
Die Böen, die ihn kurz vor dem Gewitter am Abend des 11. August trockneten. Nicht die Böen.	Le vent qui l'a séchée, lorsque, avant l'orage du 11 août au soir, il a soufflé en rafales. Pas le vent.
Der Gewitterregen, der ihn alsbald wusch. Nicht der Gewitterregen.	La pluie d'orage qui ensuite l'a lavée. Pas la pluie d'orage.
Ich, der ich darauf warte, ihn blank auf mein Büchergestell zu stellen, sobald die Zeit für mich gearbeitet hat. Nicht ich.	Moi qui attends de la reprendre pour la poser sur ma bibliothèque, le temps qu'elle soit bien nettoyée. Pas moi.

Ici, le poète avance en niant ce qu'il vient d'affirmer, annihilant sans cesse la réalité construite pour mieux mettre en évidence le paradoxe linguistique de la présence des mots, alors que les choses sont absentes. Chaque affirmation se voit immédiatement infirmée (le lapin / pas le lapin, ses mâchoires / pas ses mâchoires, etc.). Le lecteur qui suit le poète se voit constamment déplacé : ce qu'il croit vrai est sans cesse nié, et chaque fait présenté est vidé de son sens. Le procédé dévoile un processus de décantation progressive comme si, pour trouver le réel, il fallait enlever un à un les mots qui tentent de le dire et de le construire. Le titre lui-même, *Poser un lapin*, témoigne du processus visant à prendre l'expression au sens propre. Par ce biais, le poème éponyme rend compte de la volonté constante de construire un monde qui peut exister seul par le pouvoir de la langue, en rendant présent et concret ce qui n'est véhiculé que par elle. L'expression « poser un lapin », intraduisible en allemand, prend corps au moyen de sa transposition littérale, et le lapin devient concret. Dans le poème, personne ne se fait « poser un lapin » (au sens figuré). En parlant du lapin sans cesse déplacé – à l'image du lecteur, car c'est bien lui qui finalement se fait « poser un lapin » ! –, Christen dévoile le jeu d'un exercice d'approximation infinie d'une réalité qui toujours échappe à celui qui tente de la dire, jeu permis et accentué par le face à face bilingue.

De fait, ce poème confirme le caractère programmatique de la poétique de Beat Christen : actualisant le décalage séparant les mots et les choses, le poète fait à l'intérieur de chaque idiome ce qu'ailleurs il met en œuvre grâce à son travail entre les langues. Alors que ses poèmes bilingues permettent un dédoublement verbal visant à renforcer et diversifier le chatoiement du verbe généré par la poésie, le poème « Poser un lapin / Versetzt » le réalise par un scénario sans rapport avec le titre français. Mais Christen fait plus que matérialiser l'impossible saisie du sens qui oriente toute son œuvre (sensible dans le titre *Leer réel*). En élevant sa poétique sur les motifs du manque, il joue de la confrontation présent/absent. Il met en scène la partie de cache-cache à laquelle se livrent les versions allemandes et françaises, à l'image du jeu que Christen partage avec son lecteur. Au terme de la lecture des deux poèmes, le gain compense la perte, puisque la

transposition a emmené le lecteur sur un chemin qu'il ne s'attendait pas à emprunter, lui faisant découvrir la richesse du voyage entre les langues : alors que le poète gagne d'avoir deux paroles, le lecteur vit le privilège de découvrir deux poèmes possibles, concourant à lui faire ressentir un plus large éventail d'émotions[33].

3 Une expérience quotidienne du tiraillement

A l'origine, l'écriture bilingue de Beat Christen n'a aucune prétention littéraire :

> Mon point de départ, ce sont les faire-part de naissance de mes enfants, qui s'adressaient à deux types de lecteurs, francophones et germanophones. Ainsi je ne m'adresse pas à l'origine à un public bilingue (ma femme ne parle pas l'allemand). Ecrivant d'abord en allemand, j'ai progressivement pris confiance dans la langue française grâce à l'aide de lecteurs. A présent, c'est devenu une double écriture où je suis mon propre traducteur, et cela ne se passe pas toujours très bien, car souvent l'auteur est jaloux de sa propre traduction et revient sur son propre texte. Plus j'avance dans ma démarche, plus cela me permet d'avoir deux chants, deux voix[34].

Comme l'auteur le raconte avec humour, l'exercice de « traduction » l'a ouvert à la maîtrise d'une deuxième langue. Si ce sont des raisons conjoncturelles – vivre dans une région francophone – qui ont poussé Beat Christen à l'exercice de l'écriture bilingue, ce sont des raisons littéraires et expressives qui l'y ont retenu. Daniel Maggetti l'explique dans l'article qu'il lui consacre : selon lui, la pratique de Christen – qu'il situe « aux Antipodes de tout propos savant sur l'acculturation ou le métissage »[35] – « paraît inaugurer des perspectives autrement suggestives, en privilégiant le détour, l'approche biaisée, la métaphore, et en mettant par là en échec l'argumentation soi-disant objective » :

> Son but délibéré est de tirer parti de ce choc, dont le lecteur prend conscience dès le premier regard. L'allemand et le français tour à tour s'épousent, divergent, s'opposent : par le contrepoint des lexiques, de la syntaxe, des locutions, le poète recherche aussi bien à souligner des équivalences qu'à mettre en exergue des différences, des écarts, des schémas de langue *et* de pensée qui ne correspondent pas. Le choix de l'expression *simultanée* en deux langues, à partir d'un même sujet ou d'une même thématique, fait précisément ressortir le « quelque chose » d'inconciliable entre les langues[36].

Le procédé s'avère triplement productif du fait de la richesse expressive de chacune des langues et de leur rencontre sur la page. Grâce au face à face, l'écriture bilingue de Christen permet l'éclosion de nouveaux possibles, en ouvrant une voie supplémentaire dans la quête du sens : grâce à la langue seconde, l'auteur peut aller là où sa langue

[33] Comme pour le poème « Ma maison / Meine Räume », où la version allemande est plus douce, plus légère, et fait ressentir au lecteur un souffle de liberté qui n'apparaît pas dans la version française (reproduction et analyse du poème à venir, p. 276.
[34] Beat Christen cité par Dominique Kunz Westerhoff, Jérôme Meizoz, Mathilde Vischer, « La Poésie aux frontières des langues », p. 110.
[35] Daniel Maggetti, « Entre les langues », p. 92.
[36] Daniel Maggetti, « Entre les langues », p. 92.

maternelle ne le conduisait pas. Ainsi, outre les ressources expressives nouvelles de la langue seconde, un bénéfice existe réellement : au lecteur est désormais offerte la possibilité d'y découvrir un autre sens que celui qui se donnait à la première lecture.

De son origine non littéraire, l'écriture bilingue de Beat Christen garde une thématique ancrée dans le quotidien. Les poèmes égrènent des sujets d'une grande simplicité : la naissance, la mort, un faire-part, un anniversaire, une visite au salon du livre, une chambre à lessive, une paire de chaussures, une mouche posée sur une page. Pourtant, la simplicité n'entraîne pas la banalité : bien souvent, l'objet ordinaire amène à de profondes réflexions, portées autant par chacune des langues que par la part de sens qui se dérobe dans leur face à face. Alors que l'on pensait les choses dites avec la première version, il s'opère à la lecture du second poème un glissement porteur d'une charge subversive : entre les deux textes, une dissonance se perçoit, qui rend à l'objet banal sa part de mystère, à l'instar de la chambre à lessive décrite dans *Poser un lapin / Versetzt*[37] :

Die Kleider hängen an den Leinen unsere Körper auf.	Les habits suspendent aux cordes nos corps.
Was nicht da ist, ist da.	L'absent est présent.

Les derniers vers du poème dévoilent la profondeur de l'image habituellement prosaïque du linge séchant sur un fil. Encouragé par l'inversion de l'ordre des compléments directement transposé de l'allemand, le lecteur francophone se plaît à imaginer la vision de corps suspendus au fil : le simple contour des vêtements révèle la dimension philosophique de l'image et font apercevoir de fantomatiques silhouettes qui les animent – donnant une illustration particulièrement convaincante de l'absent rendu présent.

4 La traduction détournée

Avec Beat Christen, la traduction se voit détournée de son usage et de sa mise en œuvre habituels : non seulement elle ne cherche pas à se faire discrète et à disparaître, mais au contraire elle s'affirme en introduisant des dissonances entre le texte allemand et le texte français – parfois au point de créer un tout autre poème. Les procédés sont nombreux : ne pas tout traduire, introduire une image nouvelle, modifier la focalisation en attirant l'attention sur d'autres éléments, moduler le ton, compléter la première version, la

[37] Beat Christen, « Waschküche / Chambre à lessive », *Poser un lapin* / *Versetzt*, p. 12-13.

faire mentir, offrir un sens supplémentaire qui force à revoir le texte initial, parfois au point de donner deux variantes d'un même poème[38].

4.1 Omissions, ajouts et autres divergences

Comme la traduction ne peut jamais rendre exactement les jeux sémantiques et phoniques, il est évident que de nombreuses divergences apparaissent. Une observation rigoureuse des poèmes en témoigne. S'il est fréquent que certains éléments soient omis de la seconde version, il arrive souvent que celle-ci offre un sens *en plus*, parfois au point de dire *autre chose*.

Le poème « Windstille / Ramure muette »[39] – reproduit entièrement ici – montre comment l'auteur se plaît à insérer dans le texte allemand quelque chose qui le fasse boiter.

Windstille	**Ramure muette**
Ohne den Gesang im Geäst.	Sans le chant dans les branches.
Quinquillieren.	Le ramage.
Ohne das Wort Quinquillieren.	Sans le mot ramage.
Die Stille.	Le silence.
Ohne das Wort.	Sans le mot.
Die Wirklichkeit.	Le réel.
Ohne den Mensch im Traum.	Sans l'homme en rêve.
Der Wind.	Le vent.
Ohne den Baum im Wind.	Sans l'arbre au vent.
Der Baum.	L'arbre.

En apparence, la transposition française semble parfaite. Pourtant un élément attire l'attention : il s'agit du verbe « quinquillieren »[40] au deuxième vers de « Windstille ». En le traduisant par « ramage », l'auteur ne rend pas la charge subversive contenue dans l'emploi du verbe rare figurant le cri de l'alouette. Pour la souligner, l'auteur brise l'harmonie phonique des débuts de vers de la version allemande : en effet, « quinquillieren » *casse* la perfection logique du poème dans l'alternance rigoureuse des débuts de vers commençant en français alternativement par S et L, en allemand par O et D. Avec son Q initial, « quinquillieren » introduit une rupture. Pourquoi ne pas avoir fait de même dans le texte français en traduisant « quinquillieren » par « grisoller », tout aussi rare – et dont le G

[38] Nous reviendrons sur les cas les plus éloquents.
[39] Beat Christen, « Windstille / Ramure muette », *Poser un lapin* / *Versezt*, p. 18-19. La publication du même poème dans *Leer réel* diffère sur un point (outre l'inversion commune à tous les poèmes de l'ordre de présentation entre le français et l'allemand !) : le vers 7 écrit « Menschen » à la place de « Mensch ».
[40] « Quinquillieren », verbe fréquemment utilisé dans le langage poétique du XVIIIe et XIXe siècle, est beaucoup moins usité actuellement, au point d'être inconnu même de traducteurs de langue allemande – qui tous ont relevé par ailleurs les similitudes phoniques du verbe avec le terme français « quincaillerie » ! (On retrouve par exemple « quinquillieren » sous la plume de Heinrich Heine (1797-1856) et de Wilhelm Busch (1832-1908), à savoir dans le poème intitulé « Humor » (1874) de Wilhelm Busch et dans « Neber mir wohnt Don Henriques », poème LXXXI tiré de *Buch der Lieder* (1827), de Heinrich Heine.

aurait, lui aussi, brisé la belle harmonie ? parce que la surprise ne peut avoir lieu qu'une fois ? ou parce que « grisoller » ne reproduit aucunement les similitudes phoniques tant avec le chant de l'oiseau dont il est question qu'avec le mot français « quincaillerie », évoqué (à tort !) par le verbe « quinquillieren » ? Même si le lien tissé entre eux n'est pas justifié, la ressemblance des mots « quinquillieren » et « quincaillerie » ne manque d'interpeller, soulignant la correspondance entre le terme allemand et la nature d'une poésie jouant de l'hétérogénéité. Du répertoire des poèmes romantiques au sein duquel il était fort prisé au contexte contemporain l'écart est grand, témoignant, une fois de plus, de la dimension centrale de la distance ludique propre à la poétique de Beat Christen.

Dans « Zinzin / Fruchtfleisch »[41], la mésange succède à l'alouette, et c'est en français que s'énonce cette fois son cri (« zinzinule ») :

Zinzin	**Fruchtfleisch**
Sur le cerisier	Vom Kirschbaum
nulle feuille. La mésange zinzinule	wirft die Meise ihre Weise
la pulpe de son rêve	den weissen Traum
à travers l'espace désert.	durch den öden Raum.

Le jeu entre le titre (« Zinzin ») et le verbe « zinzinule » se voit souligné par l'allitération de la fricative sonore [z] présente dans « cerisier », « mésange » et « désert ». En allemand, l'allitération est transposée dans les jeux phoniques opérés par la récurrence de la rime en [auμ] (« Kirschbaum », « Traum », « Raum ») et des récurrents [ei] (« Fruchtfleisch », « Meise », « Weise », « weissen »). La « pulpe » du texte français inspire le titre allemand, faisant disparaître la connotation de folie du titre « Zinzin ». Ainsi, la mésange folle et la dimension étrange du poème français sont abandonnées en allemand, au profit d'une poésie plus assagie. Il s'y opère en outre un jeu nouveau, inexistant en français, à travers le terme « öden », puisque comme l'esquisse cet adjectif, le poème allemand raconte l'ennui d'un espace sans folie (« öde » signifie aussi ennuyeux !). Le lecteur le voit, tout n'est que jeux de mots ; le terme « zinzin » – qui sert également à définir une chose dont le nom échappe ![42] – en témoigne, mettant le doigt sur la dérobade d'une partie du sens dans l'exercice de transposition.

[41] Beat Christen, « Zinzin / Fruchtfleisch », *Leer réel*, p. 14-15.
[42] Le *Petit Robert* donne la définition suivante : « 1. Obus, canon ; engin bruyant. 2. Chose dont le nom échappe ; objet quelconque. → bidule, machin, truc. 3. Un peu fou, bizarre. → cinglé, toqué. » *Le Petit Robert*, Paris, 2001 (1963), p. 2719.

Le poème « Mélancolie / Traurigkeit »[43] joue aussi sur la différence, affirmée déjà dans sa simple présentation formelle.

Mélancolie

Mélancolie. Là
elle colle. Je me mêle
à sa lie.
Au gris-violet de Giacometti. (De certains soirs,
après le coucher du soleil.)
au M de la mort, l'artiste effacé,
que nous sommes mille fois.
Folies anonymes de son lent élan.

Traurigkeit

Traurigkeit. Da
wird sie breit. Ich
trau darin der
Ewigkeit. Dem
Violettgrau
von Giacomet-
ti. (Den vio-
lettgrauen A-
bendhimmeln.) Dem
T von Tod, dem
Schaurigen Traum,
der tausendmal
uns weckt. Namen-
loses Geraun
seiner Schwierig-
keit.

Visuellement déjà, le lecteur est interpellé. Le texte de gauche, court et étalé, s'oppose au texte de droite, qui compte deux fois plus de vers. La dimension « collante » du mal-être de l'artiste s'appréhende à travers l'allitération en [l] présente dans les trois premiers vers, renforçant la charge sémantique portée par les termes « mélancolie », « colle » et « lie ». Les deux derniers mots du poème, qui rappellent phoniquement le titre (« lent élan » fait en effet entendre partiellement « mélancolie »), esquissent le caractère récurrent d'un sentiment de tristesse qui semble se vivre en boucle.

Dans la version allemande, les récurrences phoniques existent également et s'appréhendent au travers des phonèmes en [rau] et [eit]. Dans les trois derniers vers, leur occurrence dans « Ge**rau**n seiner Schwie**rigkeit** » forme le mot valise « Raurigkeit », auquel ne manque que le T pour figurer la tristesse annoncée plus haut. Ainsi, si les jeux phoniques s'avèrent moins poétiques à l'oreille du lecteur dans le second texte, ils apparaissent porteurs d'un sens nouveau, qui échappait au texte français, et donnent véritablement corps à la mort. En fin de compte, le poème allemand contredit ce qui était écrit sur la page de gauche : alors que le français affirmait « mille fois » la mort de l'artiste effacé, la mort de la version allemande dit le contraire : elle réveille mille fois l'énonciateur (« der tausendmal uns weckt ») et, ramenant le « nous » des Enfers, incarne une dimension rédemptrice nouvelle.

[43] Beat Christen, « Mélancolie / Traurigkeit », *Leer réel*, p. 20-21. La mise en page (coupures successives des mots séparés par le retour à la ligne) reproduit l'original !

La présentation formelle, qui joue de l'opposition des deux versions, souligne leur divergence thématique. Les huit vers étalés de « Mélancolie » tranchent avec les seize vers courts de « Traurigkeit ». L'effet visuel appuie la différence thématique, l'horizontalité du poème français reproduisant l'apparence d'un corps gisant, la verticalité de la version allemande rendant compte d'une élévation, fruit d'une énergie nouvelle qui ressuscite le poète.

4.2 Différence de ton ou de perspective : entre opposition et complémentarité

Comme certains poèmes étudiés précédemment, « Ma maison / Meine Räume »[44] dévoile de nombreuses divergences entre les deux textes. En allemand, il se murmure des syllabes d'argent alors qu'en français seuls « des sons charnus y chantent le réel » :

Ma maison	**Meine Räume**
Je suis le charpentier.	Ich bin der Zimmermann
Les espaces que j'arpente	und zimmere manche Räume
se louent ou se braconnent :	zum Mieten und zu Wildern:
des sons charnus y chantent	Dort wimmern Silben silbern
le réel. Ils ordonnent	der Wirklichkeit Gesang,
les rêves qui les hantent	und träumen dann wie Bäume
en anneaux, comme les arbres.	um ihren Leib in Ringen
Leur enracinement	herum, die Erde mit Bildern
vit des images prises au vent.	des Himmels zu durchdringen.

Dans « Ma maison », le temps est plus lourd, les images plus dures. De nombreux termes (« ordonnent », « hantent », « enracinement », « images prises ») font planer une contrainte, ressentie par le lecteur.

Dans « Meine Räume », le ton est tout autre. A sa lecture, c'est un vent de liberté que respire le lecteur. Ici, nulle rupture au cours des six derniers vers : la phrase coule d'un trait. L'image, portée par ce souffle long, s'y révèle plus belle : les syllabes d'argent rêvent, comme les arbres en cernes, de transpercer la terre avec des images du ciel. Alors que sur la page de gauche, la « maison » du titre fait écho au verbe « hanter », les « Räume » du titre allemand sont rappelés dans les sonorités du verbe « träumen », ajoutant à la charge sémantique supplémentaire un gain phonique évident.

Dans « Faire-part / Geburtsanzeige »[45], une différence de ton entre les deux textes se remarque également, la platitude du poème français s'opposant au texte allemand, plus élevé stylistiquement. Dès le premier vers, « Wunder und Wunde », qui joue sur la similitude phonique, apparaît plus convaincant que « Prodige et plaie ». Au-delà des

[44] Beat Christen, « Ma maison / Meine Räume », *Leer réel*, p. 22-23.
[45] Beat Christen, « Faire-part / Geburtsanzeige », *Leer réel*, p. 16-17.

différences expressives des deux poèmes, la fin rend perceptible une différence de perspective. A « enfant, ta provenance est notre destination », l'allemand oppose « Kind, woher du kommst, dort gehen wir » : en préférant au simple relevé de fait, statique, du français, l'action contenue dans le verbe « aller », l'allemand donne au poème un caractère plus volontaire. Ou alors faut-il expliquer l'usage de substantifs comme quelque chose d'imposé par le français ? Que tel soit ou non le cas, il est indéniable que le poème allemand témoigne d'un caractère général beaucoup plus actif mais aussi plus noble.

Il arrive aussi que l'une des versions accentue un sentiment présent dans l'autre. Cela se retrouve dans le poème « Raisins secs bernois 1999 / Berner Rosinen 1999 »[46], où les émotions exprimées par le poète se révèlent plus marquées en français : alors que l'allemand dit « Schnell bin ich diese Gesichter leid », le français force le trait : « Je ne peux pas souffrir ces visages » ; à la lassitude, la seconde version privilégie une émotion plus tranchée, plus négative encore.

Dans « Fliege / Mouche »[47], c'est un jeu de contamination du métapoétique qui apparaît :

Fliege	**Mouche**
Auf die linke weisse Seite setzt sich, während ich ein Gedicht von Wang Wei lese, eine Fliege. Die schwarzen Beine, die durchsichtigen Flügel, sie putzt sich den Kopf an den Beinen oder die Beine am Kopf ab. Für einen Moment ihr ganzer Körper wie ein einzelnes Ideogramm, dann ist sie weg – das Blatt wieder weiss.	Pendant que je lis un poème de Wang Wei, une mouche s'assied à gauche sur la page blanche. Les pattes noires, les ailes transparentes, elle nettoie sa tête de ses pattes ou ses pattes de sa tête. Pour un instant tout son corps comme un idéogramme isolé, puis elle est loin – la feuille de nouveau blanche.

Le français rend compte d'un jeu qui n'apparaît pas dans le premier poème. En traduisant les trois occurrences de « Beine » par « pattes », Christen ne se contente pas de respecter le sens du poème allemand, il fait apparaître un jeu sémantique nouveau, par l'interférence des termes évoquant l'écriture. Par association d'idées issues du contexte lexical, l'expression « pattes de mouche » se compose dans l'esprit du lecteur sans qu'elle lui soit donnée à lire. Le lien à cette image de « pattes de mouche » opéré dans l'esprit du lecteur par la présence du terme « idéogramme » et du contexte de poésie chinoise revêt dans le poème une charge symbolique : si le chinois est souvent présenté comme la langue la plus illisible qui soit pour tout lecteur occidental, l'image incarne dans la version française une puissance évocatrice toute particulière, absente de la version allemande : grâce à l'image

[46] Beat Christen, « Raisins secs bernois 1999 / Berner Rosinen 1999 », *Leer réel*, p. 54-55.
[47] Beat Christen, « Fliege / Mouche », *Poser un lapin* / *Versetzt*, p. 26-27.

ainsi recomposée, le lecteur de Christen se voit rappeler la difficulté de lecture à laquelle il est contraint, moins à cause d'une graphie serrée que du fait de l'obligatoire et constant aller-retour entre les langues.

La substitution de deux termes peut aussi moduler la perspective, ainsi qu'on le voit dans le poème intitulé « Souris / Mäuse »[48] :

En train. Il neige.	Im Zug. Es schneit.
A la blancheur croissante des flocons tombés	Der wachsenden Schicht der gefallenen Flocken
répond, figé, le ciel.	entspricht der erstarrte Himmel.
Inerte, pure comme la ramure	Reglos, fahl wie die kahlen Äste
se tient la buse. La neige	sitzt der Bussard. Schnee
remue la ramure dans le sillage du train.	durchstäubt die kahlen Äste im Luftzug.

Alors qu'en allemand c'est la couche de neige (« Schicht ») qui grandit, en français c'est la « blancheur » qui croît. Ainsi, « Souris » et « Mäuse » ne disent pas la même chose. Ne le perçoit-on pas dans le jeu opéré entre les verbes « répond » et « entspricht » ? Les poèmes ne se correspondent pas mais se répondent[49], dévoilant une volonté d'établir entre eux une véritable communication, pour mieux les faire signifier *ensemble*.

Comme le montre à merveille l'exemple de « Souris / Mäuse », il existe entre les poèmes bilingues de Christen une véritable communication. Chaque langue n'apportant qu'une variante possible, il est nécessaire au lecteur de faire l'aller-retour pour recomposer le sens. De fait, il arrive que les textes s'opposent ; dans ce cas, le fait que le second texte fasse mentir le premier s'avère révélateur, et donne au lecteur l'impulsion d'en chercher la raison, comme dans l'exemple de « Mélancolie / Traurigkeit » où le français fait prédominer la mort alors que l'allemand annonce la résurrection. Il est également fréquent que les textes se complètent : ils composent alors un nouveau poème, fort de la richesse expressive des deux idiomes.

En obligeant le lecteur à revenir de la version de droite à celle de gauche, Christen le désoriente, l'obligeant à reprendre la lecture dans un sens auquel il n'est pas habitué. Par ce stratagème, Christen compense (partiellement) le privilège accordé à la version de gauche : même si la découverte du poème se fait toujours sur la page de gauche, le jeu instauré par le poète force le lecteur à en reprendre la lecture après la découverte de la

[48] Beat Christen, « Souris / Mäuse », *Leer réel*, p. 30-31.

[49] « Durchstäubt » et « Luftzug » participent de ce jeu : en français, leur sens n'est pas repris. La neige ne saupoudre plus la ramure, mais la remue. « Luftzug » fait écho à « Zug », avec lequel il n'a pourtant rien à voir (puisqu'il signifie « courant d'air ») : on « entend » le mot « Zug » uniquement par référence au contexte, et au texte français, proposé en miroir.

« traduction ». La chute du poème « Versetzt / Poser un lapin »[50] le démontre, authentifiant la divergence de signification actualisée par les deux textes :

Die Sonne, die ihn seit dem Morgen des 9. August, – und vor allem morgens, bevor er vollständig von den Ästen der Föhre, der Tanne und der Weissbuche beschattet wird – trocknet. Nicht die Sonne. Die Böen, die ihn kurz vor dem Gewitter am Abend des 11. August trockneten. Nicht die Böen. Der Gewitterregen, der ihn alsbald wusch. Nicht der Gewitterregen. Ich, der ich darauf warte, ihn blank auf mein Büchergestell zu stellen, sobald die Zeit für mich gearbeitet hat. Nicht ich.	Le soleil qui, depuis le matin du 9 août et surtout le matin – avant qu'elle ne soit à l'ombre des branches du pin, du sapin et du charme –, la sèche. Pas le soleil. Le vent qui l'a séchée, lorsque, avant l'orage du 11 août au soir, il a soufflé en rafales. Pas le vent. La pluie d'orage qui ensuite l'a lavée. Pas la pluie d'orage. Moi qui attends de la reprendre pour la poser sur ma bibliothèque, le temps qu'elle soit bien nettoyée. Pas moi.

Alors que dans le premier texte le « nicht ich » final s'oppose à « sobald die Zeit für mich gearbeitet hat » – indiquant que c'est le temps qui fait son œuvre –, le « pas moi » du second renvoie au « temps qu'elle soit bien nettoyée ». Dans les deux cas, le sens diffère : alors qu'en allemand le « nicht ich » indique que le «ich » n'est pour rien dans le séchage de la tête, le « pas moi » français souligne le fait que c'est la tête qui est bien nettoyée (et pas le poète lui-même !), produisant, par la précision apportée, un effet comique indiscutable.

4.3 Versions interactives

Souvent l'accent semble volontairement mis sur ce qui sépare les deux poèmes. Fréquemment, non seulement ceux-ci ne disent pas la même chose, mais proposent une vision en miroir de l'autre, comme dans « La fleur du mâle / Die Blume der Möse »[51] :

La fleur du mâle	**Die Blume der Möse**
Un bol à tes mains.	Deiner Hand ein Gefäss,
Ta queue le remplit de ses vœux.	gefüllt mit den Träumen deines Schwanzes.
Une bouche à tes lèvres.	Deinem Mund gemäss.
Dans le nid, le renard suce les œufs.	Der Fuchs schlürft das Ei im Vogelnest.
Le volettement à naître.	Das Flattern des ungeborenen Tanzes.
L'agape à ta langue	Deiner Zunge gelinge
qui peaufine et veut	in der rauen Haut das Fest,
sous la peau rauque l'aigreur, douce pantière	die Säure der Seele süsse Schlinge
de l'âme. A ta main une mangue.	unterwegs ins gelobte Land.
Sa vulve dans ta main	Ihre Möse in deiner Hand
dans la main de Dieu.	in Gottes Hand.

Dans ce poème, l'interaction entre les deux versions est rendue de façon particulièrement éloquente. Alors que le titre français, qui joue de la connotation baudelairienne, évoque le

[50] Beat Christen, « Versetzt / Poser un lapin », *Poser un lapin* / *Versetzt*, p. 8-11.
[51] Beat Christen, « La fleur du mâle / Die Blume der Möse », *Leer réel*, p. 70-71.

sexe masculin, le titre allemand, en recréant la même analogie[52], se réfère quant à lui – dans un registre plus grossier – au sexe de la femme. Récupérant l'opposition du titre, le corps du poème décline la dualité. Aux vers 6 et 7, « l'agape à ta langue / qui peaufine et veut » s'oppose à « Deiner Zunge gelinge / in der rauhen Haut das Fest ». L'antagonisme de « peaufine » et « rauhen Haut » inverse l'opposition présente dans le titre – « peaufine » se plaçant dans le poème qui fait allusion au sexe masculin, « peau rugueuse » dans celui qui évoque en titre le sexe de la femme. Paradoxalement, la double antinomie souligne la symétrie du propos : figurant la complémentarité des corps masculin et féminin et leur fusion dans le rapport sexuel, les deux poèmes auraient-ils pour vocation de rendre compte de la complémentarité des langues et de la recherche de symbiose poursuivie par leur réunion sur le papier ? Les deux langues seraient-elles, comme les êtres séparés racontés dans le mythe platonicien de l'androgyne[53], condamnées à se retrouver afin de recouvrer une unité originelle perdue ? La métaphore corps sexués / langues se conforte dans l'esprit du lecteur au souvenir du mythe platonicien. Les langues appartiendraient-elles à des genres différents, et leur réunion sur la page serait-elle le moyen de retrouver cet équilibre d'avant Babel (ou d'avant la punition de Zeus imposée aux hommes) ?

Précédant immédiatement « La fleur du mâle / Die Blume der Möse », « Testament / Testament »[54] prépare cette rencontre charnelle :

Testament	**Testament**
Que (vierge de notre laisser et faire) – si tu demeures dans ce corps, sans que je puisse te rencontrer encore (Ils meurent. Il meurt. Tu meurs. Je meurs.) – ne subsiste dans nos demeures aucun lieu où nous ne nous soyons pas pénétrés jusqu'au cœur, voilà mes vœux pour nous, ma prière.	Dass (unberührt unseres Lassens und Tuns) – weilst Du noch hier, ich aber komme nicht mehr zu Dir, (Sie sterben. Sie stirbt. Du stirbst. Ich sterbe.) – keine Stelle ist in unseren Wohnungen, an der wir uns nicht erkannt und durchdrungen, wünsche ich uns.

Le poème, qui raconte le rêve d'une symbiose, anticipe au niveau phonique l'opposition décrite dans « La fleur du mâle / Die Blume der Möse ». Le quatrième vers, en affichant une alternance de pronoms masculins et féminins (« ils », « il » en français, « Sie », « sie » en allemand), donne au lecteur un indice de départ. Dans le même vers, l'assonance unique du son [œ], répétée quatre fois en français, se voit remplacée dans le second poème par l'alternance des sons [e] et [i] selon un rythme [e i i e], reproduisant au niveau phonique dans ce vers central (tant par sa dimension sémantique que par sa situation spatiale dans le

[52] *Les Fleurs du mal* sont traduites en allemand sous le titre *Die Blumen des Bösen*.
[53] Platon, *Le Banquet* (traduction et notes de Philippe Jaccottet), Lausanne, L'Aire, 1979, 14-16.
[54] Beat Christen, « Testament / Testament », *Leer réel*, p. 68-69.

poème) à la fois l'altérité et l'inversion de départ. Confortant l'interprétation d'un rapport métonymique entre les deux langues, ce vers révèle une charge réflexive évidente : alors que l'allemand dit pudiquement du poète qu'il ne va plus vers la femme, c'est la version française qui évoque la dimension corporelle du propos (par le mot « corps », au vers 2) – alors qu'en allemand, ni son corps ni elle ne sont nommés. Contrairement au texte suivant, le poète rêve encore dans celui-ci d'une harmonie platonique : si la rencontre physique ne peut avoir lieu, que les âmes aient au moins la capacité de se pénétrer l'une l'autre.

5 Littéralisation

Souvent le lecteur éprouve le sentiment que l'auteur part d'une expression la plus intraduisible possible. En lui cherchant malgré tout une « traduction », il joue. Par la transposition littérale, l'auteur met à la fois l'accent sur l'impossibilité de superposer deux systèmes de langues et sur la nécessité de dévoiler un champ d'explorations nouvelles. Le mot à mot rend compte de l'incongruité d'une « traduction » qui se voudrait « parfaite », mais qui sonne toujours faux. S'il est amusant de mettre en lumière ce que la nouvelle expression ne dit pas, il est particulièrement intéressant de considérer ce qu'elle dit d'*autre*, tant elle incarne de nouvelles perspectives ludiques et expressives.

Pour illustrer le fait que la traduction n'est pas le fruit d'un procédé mécanique au cours duquel chaque mot trouve un équivalent parfait, Beat Christen joue sur les germanismes. Dans « Waschküche / Chambre à lessive »[55], plusieurs occurrences peuvent être relevées, aussi bien dans le titre[56] que dans le corps du poème. Ils se rencontrent dans des termes précis (par exemple le « pantalon à bavette » traduit « Latzhose » au lieu de « salopettes »), ainsi que dans des structures complexes, notamment par l'emploi de termes inadéquats (« le sac à pincettes ne cesse toujours pas de basculer »). Parfois, c'est l'ordre choisi qui heurte l'oreille francophone. Le phénomène est perceptible dans la dernière strophe, où l'ordonnance des segments semble inverse à celle que le français aurait privilégiée, préférant l'antéposition du complément direct au complément circonstanciel de lieu. Dans « Fliege / Mouche »[57], la transposition « puis elle est loin » (de « dann ist sie weg ») reproduit également un germanisme. Comme dans « Waschküche / Chambre à lessive », le texte illustre qu'une traduction mot à mot non seulement n'est pas parfaite, mais qu'au contraire elle accentue l'écart qui existe naturellement entre les langues.

[55] Beat Christen, « Waschküche / Chambre à lessive », *Poser un lapin* / *Versetzt*, p. 12-13.
[56] « Chambre à lessive » est une appellation romande avérée, issue de l'influence de l'allemand (le terme standard reconnu par les dictionnaires étant « buanderie »).
[57] Beat Christen, « Fliege / Mouche », *Poser un lapin* / *Versetzt*, p. 26-27.

Traduites littéralement, toutes ces expressions choquent le lecteur francophone, concourant à forger dans son esprit le sentiment de l'incompétence du traducteur. Comment comprendre autrement (de prime abord) la mise en évidence de ces défauts de traduction ? Au-delà d'une volonté d'illustrer la complexité de la mission du traducteur, Christen opère un travail poétique. Par l'emploi de formules littérales, il joue à se laisser entraîner sur des terrains nouveaux, où une traduction respectueuse des principes de traductologie ne l'aurait pas amené. On le sait maintenant : au-delà des apparences, Christen ne poursuit pas l'objectif d'une œuvre reproduite en deux langues mais se plaît à chercher une formule qui le transporte *ailleurs*. Par le biais de la traduction littérale, il offre au lecteur une nouvelle déclinaison du poème, le sens de la langue première ne passant pas dans la seconde, comme l'explicite le poème intitulé « Chaussures vides / Leere Schuhe »[58] :

Chaussures vides	**Leere Schuhe**
Souvent je suis	Neben den Schuhen
à côté de mes pompes.	steh öfters ich.
Le constat seul	Dies festzustellen
ne m'y ramène point.	hilft nicht hinein.
Le soir seulement, lorsque la classe	Am Abend erst, wenn das Klassenzimmer
est fermée, lorsque mes enfants	geschlossen ist, wenn meine Kinder
dorment et avec eux leur père,	schlafen und mit ihnen der Vater,
lentement je délie les nœuds.	löse ich langsam die Knoten.
Et lorsque je me couche,	Und stecke, leg ich mich dann ins Bett,
je suis bien dans mes pompes.	in den Schuhen.
(Comme si j'étais en voyage	(Als wär ich auf Reisen
ou mort.)	oder tot.)

Les deux expressions idiomatiques « être à côté de ses pompes » et « être bien dans ses pompes » sont traduites mot à mot dans la seconde version. Le résultat étonne et demeure incompréhensible pour un lecteur allemand (les expressions n'existant pas en allemand standard[59]). En *littéralisant* les expressions, Beat Christen confère à son poème une expression « surréaliste ». Comment en effet pourrait-on comprendre l'image d'un « homme allongé, planté debout dans ses chaussures » ?![60] Un jeu supplémentaire apparaît, si le lecteur ose l'hypothèse d'une expression nouvelle, « ich möchte nicht in seinen Schuhen stecken », et que l'on traduirait « je ne voudrais pas être à sa place »[61] : rappelant le titre de « *Poser un lapin / Versetzt* », l'auteur s'amuserait-il une fois de plus à manipuler son lecteur ? L'expression opère un clin d'œil, illustrant les interférences ludiques opérant

[58] Beat Christen, « Chaussures vides / Leere Schuhe », *Leer réel*, p. 28-29.
[59] Contrairement au Suisse allemand !
[60] Ces propos critiques ont été confirmés par des germanophones ainsi que par le spécialiste en traduction littéraire Arno Renken.
[61] Cette expression n'existe pas en tant que telle. Il s'agit d'une interprétation personnelle.

entre les poèmes. Qu'il le veuille ou non, le lecteur se voit bel et bien déplacé, rappelé au souvenir d'un poème antérieur.

Dans *Feuxcroisés*, où il publie un extrait de *Leer réel*, Christen donne à sa contribution intitulée « La récréation »[62] le sous-titre « Eine Sprache, zwei Zungen / Une langue, deux langues ». Contrairement aux exemples précédents, l'expression dévoile un gallicisme. Ce « Eine Sprache, zwei Zungen », immédiatement traduit du français pour lequel la langue (idiome) et l'organe ne constituent qu'un seul et même mot, attire l'attention sur le détournement de l'expression, transposée en allemand où elle ne peut plus fonctionner par métonymie : non seulement elle ne rend plus le sens perceptible du français, mais elle ne veut rien dire. Pourtant, elle permet au lecteur de se laisser porter à l'imagination, l'image d'une langue partagée en deux rappelant l'organe du serpent par qui, dans la Bible, le mensonge arrive. Christen annonce-t-il, par ce détournement de la métonymie, l'usage qu'il compte faire de son bilinguisme ? Si l'image de la langue double évoque le serpent et la tromperie, elle rend également compte de la représentation du concept des langues à travers certaines cultures : dans la langue arabe par exemple, chaque langue supplémentaire que parle un homme lui confère une identité supplémentaire selon le principe qu'un idiome attribue à l'individu qui la parle une langue (organe) *en plus*. La métonymie, une fois de plus, met le doigt sur la richesse du multilinguisme : elle donne raison à la représentation selon laquelle chaque langue s'appréhende comme un moyen supplémentaire d'atteindre le réel.

6 Construire, détruire, reconstruire

Les textes de Beat Christen attirent l'attention sur une réalité essentielle de la traduction : le sens unique et objectif n'existe pas. A tout de rôle, chacun des poèmes permet au lecteur d'en prendre pleinement conscience : chaque mot traduit, de par ses similitudes et ses différences avec le terme premier, modifie un équilibre toujours instable. Dans « La récréation », Beat Christen explique sa démarche. Il explicite le décalage qui avait au premier abord tellement surpris le lecteur.

> En réécrivant le poème, je le travaille comme l'image provisoire et fragile d'un kaléidoscope. Le moindre changement, le moindre déplacement modifie toute la constellation des formes et des couleurs. Je cherche à recréer l'image originale. Je travaille avec les débris d'un verre qui n'était jamais entier. La réplique casse le statut de l'original, et m'amène à recréer la réplique avec les débris de l'image originale… Le

[62] Beat Christen, « La récréation », *Feuxcroisés*, 3, 2001, p. 25-33.

> coup d'arrêt de la création – avec la détente, le doute et le vide qu'il peut provoquer – a retenti et n'arrête pas d'être retenu[63].

En avouant chercher à « recréer l'image originale », il met en évidence la dimension éclatée du premier poème. Les pièces dont il se sert ne sont autres que les « débris d'un verre qui n'était jamais entier ». La poésie de Beat Christen serait-elle une poésie de récupération ? Le terme « débris », qui revient deux fois dans son explication, tend à confirmer l'hypothèse – confortée par l'analyse du poème « Le vase / Die Vase »[64] :

Le vase	**Die Vase**
Que la rose sèche. Que la sécheresse attriste. La tristesse. Cela fut souvent arrangé dans un mot.	Dass die Rose verwelkt. Dass das Welken betrübt. Die Trauer darüber. Wurde oftmals im Wort eingestellt.
Le vase vide arrange des pétales flasques, fermes et des bourgeons en un seul bouquet.	Die leere Vase bindet schlaffe Blüttenblätter, straffe und Knospen zu einem Strauss.
Tu voudrais pour lors être vase ?	Nun möchtest du Vase sein ?
Ce bonheur-là ne se prise qu'en mille morceaux.	Dieses Glück bringen erst die Scherben.

Thématiquement déjà, le poème rend compte de la déliquescence. En suivant l'ordre voulu par l'auteur, le lecteur parcourt en premier lieu le texte de la page de gauche[65]. Il découvre le spectacle d'une rose en train de se faner dans son vase et apprend que ce bonheur est destiné à l'éclatement « en mille morceaux ». Le texte allemand, lu ensuite, décline de façon différente la description du même objet. Phoniquement, il reprend le jeu « sèche / sécheresse » par « verwelkt / das Welken ». Pour faire écho à la répétition « attriste / la tristesse », il rajoute le terme « darüber », qui rappelle les sonorités de « betrübt ». Finalement, la vérité éclate et le lecteur apprend que « seuls les débris apportent ce bonheur ». De fait, les propos qui relatent le bris du vase renvoient à la poésie de Christen elle-même – à laquelle il fait référence par deux fois dans son texte « La récréation » : comme annoncé dans le poème, le deuxième texte se construit sur les débris du premier. Pourtant, ceux-ci ne peuvent reconstituer l'unité première, même si les deux versions

[63] Beat Christen, « La récréation », *Feuxcroisés*, p. 26.
[64] Beat Christen, « Le vase / Die Vase », *Leer réel*, p. 44-45.
[65] Le sens de la lecture demeure toutefois problématique, le lecteur étant partagé entre l'obligation de lire entièrement le poème de gauche avant de passer à celui de droite, et l'habitude de déplacer ses yeux de manière horizontale, en parcourant une ligne après l'autre (composée à chaque fois de la première ligne de la page de gauche et de la première ligne de la page de droite), avant de passer à la suivante. Faut-il lire tout le poème dans une langue avant de passer au second ou faut-il sans cesse osciller d'une page à l'autre pour mieux *comparer* les deux versions ? Christen joue incontestablement du tiraillement ressenti par le lecteur.

offrent une vision nouvelle, nourrie de leur coprésence sur la page. La réécriture contraint le poème à l'éclatement. Sur le lit de la réécriture du poème, l'unité est définitivement perdue. La dualité se perçoit jusque dans le jeu phonique et sémantique contenu dans le verbe « se priser », du dernier vers français. Accoutumé aux habitudes ludiques de Christen, le lecteur pourrait-il percevoir derrière celui-ci le défaut de prononciation du germanophone qui voudrait traduire de l'allemand le vers correspondant ? Le jeu entre « prise » et « brise » existe indubitablement et sa place dans ce substantifique poème en vérifie l'hypothèse.

7 Jeux

Pour exprimer son travail de « traduction », Beat Christen parle, on l'a vu, de « récréation ». En choisissant de mettre un accent sur le premier « e », Christen affirme le caractère récréatif de sa création : la transposition se revendique non seulement créative, mais aussi ludique. Les procédés sont nombreux : aux jeux de mots ou de décalage entre les langues s'en ajoutent d'autres, observables dans la présentation des poèmes. Souvent ceux-ci soulignent (ou infirment !) le caractère spéculaire des poèmes. Christen interroge leur dimension réflexive et se plaît à décliner les références internes. Obligeant le lecteur à l'aller-retour – tant entre les poèmes qui se font face qu'entre différents poèmes du recueil –, il s'amuse à le contraindre à se déplacer constamment.

7.1 Jeux de miroir

En présentant des poèmes face à face censés dire la même chose, Beat Christen joue sur les effets de miroir. Ceux-ci s'avèrent d'ordres divers, qu'ils touchent la présentation, le contenu, ou les deux à la fois. Un survol de textes en livre une première manifestation : alors que *Poser un lapin / Versetzt* donne à lire les poèmes en allemand (à gauche) puis en français (à droite)[66], *Leer réel* procède de manière inverse : dans le deuxième recueil, c'est par le français que commence la lecture.

L'ordre des textes aussi peut être source de jeux : aussi n'est-ce pas un hasard si le second ouvrage s'achève par le poème éponyme du premier. Entre eux s'observe une continuité de thèmes et de motifs, de nombreux rappels tissant des cohérences d'arguments, rappelant des images rencontrées précédemment, déclinées sous des formes nouvelles. Ainsi « Un mot ou deux / Über einem Wort » annonce par sa deuxième strophe le poème « Le vase / Die Vase » qui le suit immédiatement :

[66] Les quelques pièces publiées dans *Feuxcroisés* opèrent de même, en donnant d'abord le texte allemand.

> Vom runden Grund, ausgebaucht in sanfter Wölbung und
> wieder enger bis zum Hals
> und weiter der Kragen: Gestalt aus Ton[67].

Sans que le lecteur ne s'en doute encore, le vase dont il va être question dans le poème suivant est annoncé. Le jeu opère de façon magistrale du fait de la double charge sémantique du terme « Ton », évoquant aussi bien le « son » que la « terre glaise » avec laquelle on façonne les objets en céramique.

Il arrive également que la présentation des poèmes sur la page devienne source de jeu, par la tentative d'une reproduction similaire des textes opposés, ou au contraire par la présentation résolument différente de certains textes. Les poèmes, qui s'étalent de manière identique sur la page, *semblent* rendre possible leur superposition : c'est le cas de « Windstille / Ramure muette »[68], « Le mal du mot / Wortweh »[69], « Rilke contemple / Rainer Marias Tempel »[70] ou de « Quelque / Manch »[71]. Pourtant, la transposition ne permettant pas de rendre exactement l'ordre des mots et le nombre de syllabes, il s'ouvre entre les versions un inévitable écart qui les empêche de se recouvrir parfaitement. Les mots ne se superposent jamais : l'écart, toujours, fait entendre une fêlure. Dans le dernier exemple cité, l'effort de l'éditeur consistant à resserrer certains caractères pour reproduire la même présentation d'un côté et de l'autre en témoigne : les vers, resserrés pour offrir l'illusion d'une ordonnance similaire, ne se disposent pas face à face de part et d'autre du miroir. Le contenu lui-même met en échec le stratagème : alors que le poème français présente à chaque fois l'alternance du temps selon un ordre « nuit et jour et nuit », l'allemand varie, optant ici pour « Hell und dunkel und hell » (vers 3, vers 10), là pour l'ordre inverse (vers 4)[72].

A l'opposé, de nombreux poèmes affirment leur irréductibilité intrinsèque, en optant pour une disposition résolument dissemblable, par exemple en privilégiant un nombre différent de vers dans les deux versions, comme dans « Le vers et le vers / keim und Reim »[73] (six et neuf vers), « Ça brûle / Die Sache mit der Asche »[74] (trois fois six vers,

[67] Je traduis : « Une base arrondie, une protubérance bombée qui se rétrécit à la gorge et jusqu'au col : silhouette de glaise ». Christen n'offre pas de traduction de ce passage dans la version française (où la description n'apparaît pas). Beat Christen, « Un mot ou deux / Über einem Wort », *Leer réel*, p. 42-43.
[68] Beat Christen, « Windstille / Ramure muette », *Poser un lapin* / *Versezt*, p. 18-19.
[69] Beat Christen, « Le mal du mot / Wortweh », *Leer réel*, p. 36-37.
[70] Beat Christen, « Rilke contemple / Rainer Marias Tempel », *Leer réel*, p. 38-39.
[71] Beat Christen, « Quelque / Manch », *Leer réel*, p. 66-67.
[72] « Dunkel und hell und dunkel ». Beat Christen, « Quelque / Manch », *Leer réel*, p. 66-67.
[73] Beat Christen, « Le vers et le vers / keim und Reim », *Leer réel*, p. 8-9.
[74] Beat Christen, « Ça brûle / Die Sache mit der Asche », *Leer réel*, p. 26-27.

trois fois quatre vers)[75]. Quant à « C'est la fin de l'été / Maiglöcklein »[76], la version allemande déroule à chaque strophe un nombre de vers deux fois supérieur à la version française – le processus rappelant « Mélancolie / Traurigkeit », qui présentait une version française courte et étalée face à une variante formée d'une longue colonne aux vers très brefs[77].

Le titre du second recueil illustre un autre jeu spéculaire auquel se complaît l'auteur. Mais comme plus haut, le miroir dans lequel les langues se regardent possède un défaut qui induit une déformation de la perspective. Ainsi le palindrome *Leer réel* est-il entaché par l'accent aigu, qui casse la perfection spéculaire : de l'autre côté du miroir, le reflet *semble* reproduire l'image inverse. Mais ce n'est qu'une impression, puisqu'un détail les sépare, comme le souligne le sous-titre ajouté à l'édition des poèmes dans la revue *Feuxcroisés* : si l'expression « une langue, deux langues » traduit *a priori* « Eine Sprache, zwei Zungen », l'inverse, on l'a vu, n'est pas vrai. En le mettant en évidence, Christen joue là-dessus, tout en nous mettant en garde ; il faut se méfier des fausses déclarations :

> Ce que je mens
> en allemand,
> je le pensais
> en français.
> *Chanson populaire alsacienne*[78]

affirme-t-il dans le texte où il aborde sa démarche. Mais la chanson populaire alsacienne n'en étant pas une (c'est une invention de Christen !), on comprend le jeu omniprésent sur la dualité réalité-mensonge. En choisissant la référence alsacienne (connue pour être bilingue), Christen joue la carte de la vraisemblance et bluffe son monde. Mais chez lui, c'est l'illusion qui mène le jeu, comme il le dit dans la *Revue de Belles-Lettres* :

> Dans le cas de *Poser un lapin / Versetzt*, j'ai d'abord regretté que l'expression n'existe pas en allemand. Or, ne pas aller à un rendez-vous c'est *déplacer* quelqu'un (« versetzen »). L'image est moins apparente qu'en français, mais elle n'est pas plus pauvre. C'est parce que ça paraît ne pas aller que ça va si bien ! Je *déplace* le lecteur : une fois que l'on est arrivé au bout de la lecture, on a fait du chemin. Pour moi, cette double écriture est une sorte de jeu sérieux[79].

[75] Les listes données ici ne sont pas exhaustives.
[76] Beat Christen, « C'est la fin de l'été / Maiglöcklein », *Leer réel*, p. 52-53.
[77] Beat Christen, « Mélancolie / Traurigkeit », *Leer réel*, p. 20-21. Cf. p. 275.
[78] Beat Christen, « La récréation », *Feuxcroisés*, p. 25, mais aussi *Leer réel*, p. 79.
[79] Beat Christen cité par Dominique Kunz Westerhoff, Jérôme Meizoz, Mathilde Vischer, « La Poésie aux frontières des langues », p. 111.

En déplaçant son lecteur, Christen le force à accomplir un voyage qu'il n'aurait pas effectué si on ne l'y avait pas contraint. Le trajet forcé le conduit en un endroit d'où le point de vue renouvelle sa perception de la réalité.

7.2 Sous l'évocation de l'écriture

Dans de très nombreux poèmes, Beat Christen évoque le travail du poète et rend compte du processus d'écriture. Les allusions sont nombreuses : papier, feuilles, références littéraires, salons du livre et pages blanches se rencontrent au fil des vers. Entre elles se tissent des liens qui inscrivent de manière forte les poèmes de Christen sous le signe de l'écriture. Dans « Fentes de retrait / Versehen »[80], la métaphore est évidente :

Fentes de retrait	**Versehen**
Paysan sans pays, je traverse le champ sémantique de la page blanche, je creuse dans l'incommensurable des sillons, je sème la revanche des morts sur les vivants dans la blancheur intenable, je m'enfonce dans le monde absent. Paysan sans pays, je vagabonde dans les fentes de retrait qui me remettent au monde, présent.	Schreiben. Mich reiben am Papier. Mich reiben, aus der Ferne der weissen Seite, am Stein (seinem sinnlich sinnverstellten Sein), am Einst und Jetzt (der Schmetterling wirft seinen Leib in einen Sommer), am Beil (Blut und Bodensatz, unter VERMISCHTE MELDUNGEN) am Leib (von Blust in der Brust zum Blei in den Beinen) an der Blust (gärt im stinkenden Blumenwasser die Schönheit von morgen ?) an der Lust (Liebesspeichel, schreien und benedeien: Eichel in Möse), an der Leiche (vom Grabstein BEAT CHRISTEN ab- schreiben, während die Flocken des ersten Schnees ihn immer unleserlicher schneien). Aus der Ferne der weissen Seite Mich ans Leben verschreiben.

Dès le premier coup d'œil, le lecteur se voit interpellé par les très grandes différences entre les deux versions. Plus que de simples variantes, on remarque des différences telles que l'on pourrait parler de deux poèmes totalement distincts au point d'en faire disparaître l'idée d'une traduction : alors qu'en français apparaît la métaphore du champ cultivé pour évoquer l'acte d'écriture (le labour illustre une activité de culture au sens propre), la version allemande ne renvoie aucunement au référent agricole. Suivant immédiatement le poème au jeu intertextuel évident intitulé « Les fleurs du mâle / Die Blume der Böse », « Fentes de retrait / Versehen » présente une version allemande plus exaltée, où la hantise de la page blanche s'exprime dans une dimension plus charnelle. Le premier et le dernier mot donnent le ton, enfermant le poème dans sa problématique douloureuse – à savoir la dimension vitale de l'écriture. Tout au long de « Versehen », la récurrence du jeu phonique

[80] Beat Christen, « Fentes de retrait / Versehen », *Leer réel*, p. 72-73.

[ei] rappelle à tout instant la hantise fondamentale de la page blanche (qui incarne par deux fois ce son complexe dans « weissen Seite ») et le jeu sur la langue (notamment dans le palindrome « Beil » / « Leib »). Comme le montre le verbe « sich reiben an », cette quête est douloureuse, elle abîme la peau de celui qui s'y frotte, l'entraînant aux confins de la vie comme l'évoque le rappel des termes liés à la mort « Grabstein » et « Leiche ». Sans inspiration, la page blanche ressemble à un champ sur lequel il aurait neigé (« schneien »), et sous lequel le sens disparaît. Le détournement de l'expression « Blut und Boden » (dans « Blut und Bodensatz ») attire immédiatement l'attention. Que recherche l'auteur à travers ce procédé ? L'expression, vidée de son sens initial, est récupérée au profit de l'écriture[81]. Son utilisation étonne, tant elle met en doute le sérieux du douloureux questionnement. Incarne-t-elle une forme de sabotage ? En se référant à cette expression idéologique marquée, Christen force le trait. Il fait le pas de trop qui lui permet de fuir le tragique (annoncé dans la récurrence de motifs relatifs à la mort), tout en obligeant le lecteur à remettre en question le sérieux de ses propos[82]. Utilisée comme par méprise (rappelons que le titre allemand est « Versehen » !), l'expression fournit au poète cette « fente de retrait » qui permet de fuir un sens qui bientôt l'emprisonnerait, en esquivant les sujets trop pesants. Comme dans « Waschküche / Chambre à lessive » dont elle reprend l'opposition présent / absent, il s'opère un balancement entre légèreté et gravité. Rien n'est toujours sérieux, rien n'est toujours ludique : l'un et l'autre, toujours, se mêlent. Jouant à nouveau sur le binôme absent / présent, Christen reprend le motif, mais le décline. Dans « Fentes de retrait », ce n'est pas l'absent qui est présent, mais l'absence qui rend présent : par le retrait annoncé en titre, le poète prend véritablement corps.

Ce jeu de constantes allusions à l'écriture n'attend pas le dernier poème du recueil pour exister. De nombreuses occurrences peuvent être observées plus avant : alors que « Cargo domicile / Kargo Domizil » mentionne le « dessous des feuilles » (« die

[81] Le procédé s'y révèle moins fort politiquement que dans d'autres exemples, comme chez l'auteur suisse du début du XX^e siècle, Friedrich Glauser (1896-1938) qui, dans une lettre datée du 8 janvier 1936, ironise sur l'expression « Blut und Boden » en la transposant sous la forme « Scholle und Hämoglobin » : « Ich plane nämlich eine Serie Schweizer Kriminalromane […]. Sie müssen das Wort «Schweizer» verstehen. Es wird nicht irgendwie heimatschutzlich werden, sondern, wie formuliert man das am besten? Der Held ist ein Berner Fahnderwachtmeister […], ein Roman wird in einer Irrenanstalt spielen, einer in Ascona, einer in Paris. Also doch nicht nur Scholle und Hämoglobin. Verstehen Sie? Sogar ziemlich wenig Scholle… » Cf. Christa Baumberger, *Resonanzraum Literatur. Friedrich Glausers Polyphonie im literarischen Kontext von 1919 bis 1939*, thèse de doctorat soutenue à Zurich, en 2005, p. 72 du manuscrit (thèse publiée chez Wilhelm Fink, en 2006).

[82] On s'en souvient, Christen décrivait son œuvre poétique comme un « jeu sérieux » (Beat Christen cité par Dominique Kunz Westerhoff, Jérôme Meizoz, Mathilde Vischer, « La Poésie aux frontières des langues », p. 111).

Unterseiten »[83]), « Quelque / Manch » se termine sur le vers « im Gesicht geschrieben »[84]. Dans « Eden / Eden »[85], l'évocation de l'écriture prend particulièrement sens :

Eden	**Eden**
Dans le jardin des voisins, deux piafs se vautrent, étalent les ailes, ébouriffent les plumes, farfouillent la terre en poussière, et saluent, chatouillés par l'herbe, le printemps, quelle allégresse, après tant d'eau et de neige, dans ce bain de sécheresse. Piafs, je me vautrerais bien avec vous ! – s'il n'y avait pas les voisins. Hélas – ils ne se vautreraient plus, s'il y avait là plus que ma piaillerie dans le jardin des voisins.	Im Garten der Nachbarn wälzen sich zwei Spätzchen, die Flügel ausbreitend, die Federn aufplusternd, den Erdstaub durchwühlend, vom Gras gekitzelt den Frühling begrüssend, nach all dem Regen und Schnee sich badend labend in der Trockenheit. Ach Spätzchen, wie gerne wälzt ich mich mit! – wären da nicht die Nachbarn. Ach – sie wälzten sich nicht, wären da mehr als zwei Sätzchen im Garten der Nachbarn.

Comme dans « Quelque / Manch », la référence à l'écriture ne se fait que dans la version allemande. Alors que le français relie « piafs » et « piaillerie », l'allemand joue des similitudes phoniques de « Spätzchen » et « Sätzchen ». Transposée de manière littérale en allemand, la dernière phrase ne veut rien dire. Mais pourquoi « traduire » ainsi, si l'on sait que cela ne signifie rien et que cela n'a aucun lien avec les termes du poème parallèle ? L'incompréhension oblige le lecteur à l'interprétation, le fait ne pouvant être totalement gratuit. S'il existe un indubitable lien entre « piafs » et « Spätzchen » (« piafs » étant la traduction familière de « Spätzchen »), la logique pousse à établir un lien entre « piaillerie » et « Sätzchen »[86], suggérant un rapprochement entre le chant de l'oiseau et celui du poète. Si l'allemand permet à l'auteur la composition de petites phrases, le français ne le condamnerait-il qu'à la piaillerie ? Pourtant, c'est la version allemande qui ne veut rien dire[87]. Ainsi va toujours la poésie de Beat Christen : ce qu'il donne d'une main, il le reprend de l'autre.

8 De la traduction à la création

Le poème « Fentes de retrait / Versehen » le dévoile : l'exercice de transposition peut apparaître comme un simple prétexte. Le texte n'apparaît plus comme la présentation d'un texte donné dans un autre idiome, mais devient un texte en soi, avec sa poétique propre,

[83] Beat Christen, « Cargo domicile / Kargo Domizil », *Leer réel*, p. 64-65.
[84] Beat Christen, « Quelque / Manch », *Leer réel*, p. 66-67.
[85] Beat Christen, « Eden / Eden », *Leer réel*, p. 50-51.
[86] Il ne paraît pas absurde de formuler l'hypothèse (d'autant plus que Christen a étudié la philosophie) que le poème joue d'une inspiration aristotélicienne détournée par l'actualisation d'un syllogisme logique proposant deux prémisses selon lesquelles « piafs » serait à « piaillerie » ce que « Spätzchen » est à « Sätzchen ». Par l'effet de miroir, les prémisses font apparaître les liens qu'il existe entre « piafs » et « Spätzchen », « piaillerie » et « Sätzchen ».
[87] La chute évoque en effet des petites phrases se vautrant dans le jardin des voisins…

fort d'une nouvelle dimension lexicale et référentielle. Ainsi dans « C'est la fin de l'été / Maiglöcklein »[88] apparaissent de nombreuses divergences entre les deux versions. Alors qu'en français l'enfant est la fille du poète et pèse huit kilos, elle ne l'est pas en allemand – où elle pèse huit kilos *et demi* :

C'est la fin de l'été

A ma joue de l'eau, du sel aux joues chaudes. Dans l'oreille Colchiques. Toute essoufflée,

ma fille. Canines. Fleurissent, fleurissent.
Huit kilos de sommeil. En ronde. Sur le bras.

Sous les gencives une canine. S'étirent.
Les pensées dans la nuit. Emportée par le vent.

Reste une canine. C'est la fin. Et il reste
un cadre sans image. Tombe en tourbillonnant.

Maiglöcklein

Heisse tränennasse Wange
an der Wange. Im Ohr
Rote Röslein im Garten.
Kurzen Atem. *Im Wald.*

Liegt das Töchterlein schwer wie
achteinhalb Kilo Schlaf
auf dem Arm. Weisse Zähnchen
in dem Mäulchen so bald.

Wenn der Wind kommt, um zu blasen.
In der Nacht wachsen laut
die Gedanken. *Wenn der Wind kommt.*
Dann verwelken sie bald.

Bleibt ein Zähnchen, oder zwei, drei.
Bleibt ein Rahmen, ohne Bild.
*Wenn der Wind kommt.*Und die
Glöcklein
ohne Mai. Wenn der Tod.

A l'instar de nombreux autres textes, les deux poèmes ne disent pas la même chose. En puisant à deux répertoires culturellement différents, Christen s'amuse à creuser l'écart. A gauche, il fait résonner les paroles de la chanson « Colchiques » – par la reprise de « Colchiques », « Fleurissent, fleurissent », « En ronde », « S'étirent », « Emportée par le vent », « C'est la fin », « Tombe en tourbillonnant » – sans oublier le titre, « C'est la fin de l'été ». La version allemande de son côté met en évidence par l'italique – ce que ne fait pas le français – les paroles de la chanson suisse allemande « Roti Rösli »[89]. En situant la première scène à la fin de l'été (saison des colchiques) et la seconde au printemps (saison du muguet[90]), Christen fait plus qu'insinuer un décalage temporel. Ici, tout est décalé, à commencer par la présentation des poèmes (quatre fois deux vers d'un côté, quatre fois quatre de l'autre). L'opposition se poursuit au niveau lexical par l'émergence tant de « petites » différences – le terme général « Zähnchen », s'opposant au plus spécifique « canines », différences de poids de l'enfant – que de plus importantes – identité de l'enfant, fin de l'été ou début du printemps. Le choix du vocabulaire lui-même est orienté : alors que le texte français se nourrit de termes reconnus du dictionnaire, « Maiglöcklein »

[88] Beat Christen, « C'est la fin de l'été / Maiglöcklein », *Leer réel*, p. 52-53.
[89] On trouve la chanson dans le recueil *Chömed chinde, mir wänd singe*, Zurich, Hug, 1946.
[90] Comme le figure le titre allemand « Maiglöcklein ».

se plaît à mélanger les diminutifs dialectaux allemands en multipliant les terminaisons en –*chen* (« Zähnchen », « Mäulchen ») ou –*lein* (« Röslein », « Töchterlein », « Glöcklein ») – alors qu'en Suisse allemand nous aurions –*li*, comme dans « Zähnli » ou « Rösli » ! –, rajoutées à la transposition en allemand écrit de la chanson suisse alémanique[91] – identifiable par là même uniquement par un lecteur qui connaîtrait la chanson originale.

En misant sur les divergences entre les deux versions, Christen dévoile que ses « traductions » n'en sont pas véritablement. Le second poème nuance le premier, comme le figurent les derniers mots du poème, « Wenn der Tod » ; l'évocation de la mort répond à la décrépitude annoncée dans le poème français, portée par l'envol des feuilles dans l'air d'automne. La présence du mot « Tod » oblige le lecteur à reconsidérer « c'est la fin » et « tombe en tourbillonnant », le conduisant à voir un sens qui ne pouvait être perçu que par la mise en contact avec le texte allemand. Le verbe « tombe » récupère la charge sémantique de son homonyme et inscrit de façon visible la mort au cœur du poème.

Dans « Ça brûle / Die Sache mit der Asche »[92], le titre annonce le caractère irréductible des deux textes présentés – actualisant une action à gauche et son résultat à droite. Comme mentionné précédemment, leur apparence impose d'emblée une différence, sensible à la fois dans la longueur et le nombre des vers (3 fois 6 vers et 3 fois 4 vers) :

Ça brûle

Avant que la poussière
ne retourne à la poussière.
Avant que de tes cendres
ne renaissent des cendres.
Embrase tout, poursuis
tout ce qui te nourrit.

La flamme ne ménage personne,
nulle chose. Elle consomme.
Elle est comme si elle
était éternelle. Elle
dévore. Mais elle donne
ce qu'elle fait, le ronronne

à la braise. Elle sourit
au plus ancien avenir
qui te mire. Ta tendre
cendre. Mais se rendre,
quel bonheur ardu. L'enfer :
pourrir, inextinguible.

Die Sache mit der Asche

Staub zu Staub. Asche zu Asche.
So lange sie flackert, lebendiger, hasche was
alles dich närt. Die Flamme spart
nie. Sie verzehrt. Sie ist Gegenwart.

Als sei sie ewig, beleckt sie das Scheit.
Aber Gegenwart weiht
der Glut, was sie tut. Ruhig glimmt,
was wird. S'wird leicht. S'ist schwer: es nimmt

Auch dich vorweg. Dir, Lebendiger, harrt
Der Zukünfte die vergangenste Art.
Immerhin: s'hat gebrannt, wo Asche
ist. Die Hölle: verfaulen, unlöschbar.

[91] « Roti Rösli im Garte » devient ainsi « Rote Röslein im Garten », « Maieriesli » « Maiglöcklein », « Wänn de Wind chunt choge blase » « Wenn der Wind kommt » et « so verwelked si bald » « dann verwelken sie bald ». Le fait s'avère étonnant : le caractère régional qu'il gomme (paroles en suisse allemand), il le réintroduit par des terminaisons régionales – en prenant plaisir, une fois de plus, à *déplacer* son lecteur.
[92] Beat Christen, « Ça brûle / Die Sache mit der Asche », *Leer réel*, p. 26-27.

Le procédé appuie des divergences sémantiques plus fondamentales : de façon générale, on relève un ton plus joyeux en français, alors qu'en allemand la reprise mot à mot de la citation biblique accentue le caractère grave du poème. La dédicace au père[93] renforce l'aspect tragique : en insistant sur la proximité de sa mort rendue plus imminente encore du fait de son anniversaire, le poète confère au second texte une émotion plus grande, renforcée par une supériorité stylistique notable[94]. L'aspect tragique se voit relayé au niveau lexical : alors qu'en français la flamme « donne », elle « prend » en allemand : bien que le verbe « nimmt » soit à inclure dans l'expression « es nimmt auch dich vorweg » (anticiper, précéder), le rejet de la seconde partie de l'expression idiomatique à la strophe suivante renforce l'illusion interprétative : optiquement, « es nimmt » apparaît isolé, forçant le lecteur à lire la confiscation, annonciatrice de l'imminent rapt du dernier souffle paternel.

Dans « Enfance / Kindheit »[95], les deux derniers vers témoignent également d'une divergence qui se creuse entre les poèmes :

Enfance. De personne l'apanage.	Kindheit. Aller Kindheit Ort.
Le vide dans le mot en permet l'usage.	Die Leere im Wort ermöglicht das Wort.

Si le français affirme que c'est le vide sur lequel repose le mot qui en permet l'usage (selon l'idée de la non-correspondance entre le mot et la chose), l'allemand en affine et en précise le sens : en répétant une seconde fois le terme « Wort », le texte joue de sa richesse sémantique (car « Wort » signifie aussi bien « mot » que « parole »), attirant l'attention sur le fait que c'est précisément le vide dans le mot qui permet la parole. Ainsi, si le double chant permet de rendre compte du manque, il ne se lasse jamais d'illustrer une perspective double, à la fois ludique et expressive : même dans les sujets les plus sérieux, le jeu ne cesse jamais d'être présent.

9 Le face à face ou la multiplication du sens

A la lecture de Beat Christen s'éloigne un peu plus l'utopie de deux poèmes, français et allemand, imprimés l'un sur l'autre. Face à l'impossible palimpseste – tout le travail de Christen fait voir l'impossibilité radicale d'une telle superposition ! –, il ne reste que le jeu opéré par le face à face bilingue : c'est dans l'aller-retour que la confrontation des langues

[93] En sous-titre de la version allemande apparaît la mention « Dem Vater zum Geburtstag » – ce qui n'est pas le cas du poème français.
[94] Illustrée par la ressemblance phonique « Asche » / « hasche », plus élaborée que la simple répétition du mot « poussière » à la fin des deux premiers vers français – répétition à laquelle s'ajoute celle du mot « cendres » aux vers 3 et 4.
[95] Beat Christen, « Enfance / Kindheit », *Leer réel*, p. 18-19.

prend sens. La patience du lecteur se voit alors récompensée : il perçoit similitudes et différences qui l'entraînent sur le chemin du sens, puisque les chemins qui y mènent sont multiples.

Comme le démontrait le poème « Eden » et son parallèle entre « piaillerie » et « Sätzchen », le second poème entraîne souvent le lecteur bien au-delà des sentiers balisés par le premier. Tant pis si une partie du sens se perd : une autre, toujours, se gagne. Ce qui est perdu pour la sémantique est gagné par la réalité phonique, ou inversement. Non seulement « Spätzchen » ressemble à « Sätzchen » comme « piafs » ressemblait à « piaillerie », mais leur rapprochement dans un même poème et dans une même action tisse le lien entre les objets du quotidien chanté par le poète et son attachement à l'écriture et au poème en train de s'écrire. Le poème est un paradis (figuré dans le titre « Eden » !) où tout est possible.

Dans le texte « La récréation » publié dans le recueil *Leer réel*, l'écrivain l'explique lui-même :

> La traduction, c'est l'heure de la récréation. J'écoute la langue comme on écoute un morceau de musique. J'écoute la langue parler. J'entends ce qu'elle dit, ce qu'elle ne dit pas, n'arrive pas à dire, ce qu'elle dit mieux que l'autre langue. Libérées du sens, mes oreilles s'ouvrent aux sens et aux sons. Les mots : comme le poète au bord de la langue, le garçon observe les cailloux qui sautillent sur l'eau, il observe jusqu'où un caillou va et combien de fois il rebondit, et il recherche d'autres cailloux. Il assemble ceux qui ont une veine ronde, ceux qui sont striés, ceux qui sont noirs, ceux qui sont roux, ceux dont les veines enlacent le caillou comme un filet, ceux qui sont tout plats et qui produisent, sous l'impulsion du geste juste, plein de ricochets dont les ondulations se croisent et recréent, au fond de l'eau, le filet lumineux des vagues qui avancent vers le lieu où il est[96].

L'exercice de transposition de Beat Christen est à l'image des jeux du garçon qui s'émerveille de la diversité des formes des cailloux et des ricochets qu'ils effectuent à la surface de l'eau. Certes, chaque langue possède ses atouts et ses manques. La différence fait sens, dans la mesure où elle ouvre une infinité de possibles. Dans cette exploration de la déclinaison multiple du sens, toutes les pistes peuvent être suivies, et aucune ne vaut davantage que l'autre. Si la transposition parfaite est impossible, elle n'est de toute manière pas souhaitable (puisqu'elle viserait à dire le même). La richesse de la poésie bilingue réside dans le fait que le second poème oblige à revoir le premier, et réciproquement. L'oscillation permanente – figurée par le mouvement du linge se balançant sur la corde dans « Waschküche / Chambre à lessive » – souligne la nécessité de passer d'une langue à l'autre pour exprimer un sens qui ne s'appréhende que partiellement dans la réalité monolingue. Elle met en évidence la richesse expressive d'une écriture

[96] Beat Christen, « La récréation », *Leer réel*, p. 79.

bilingue qui illustre l'impossible clôture du sens. Le pouvoir de l'usage conjoint de l'allemand et du français ouvre une voie exceptionnelle dans sa quête. Comme le disait le poète dans « Waschküche / Chambre à lessive »[97],

Was nicht da ist,	L'absent
ist da.	est présent.

La confrontation bilingue produit un effet d'écho : si dire l'absent le rend présent, il l'est doublement quand il est dit deux fois et en deux langues. Plutôt que de mettre en scène l'irrémédiable lacune de la poésie de l'absence décrite par Blanchot, Christen attire l'attention sur une foule de petits manquements qui incarnent les difficultés de l'exercice de traduction, et qui poussent à la relance expressive. La deuxième langue, qui souligne la présence de l'absent, démythifie le côté tragique du manque et le prive de sa dimension ontologique en l'immergeant dans une succession d'environnements plus prosaïques. Comme l'étude l'a démontré, les carences elles-mêmes conduisent à l'élaboration de stratégies qui entraînent un élargissement expressif ; celui-ci s'incarne dans un jeu de balancement profondément ludique qui renvoie le lecteur (comme l'auteur avant lui !) d'une surface de jeu à l'autre, à la manière d'une balle de ping-pong.

[97] Beat Christen, « Waschküche / Chambre à lessive », *Poser un lapin* / *Versetzt*, p. 12-13.

Chapitre IV : Yves Rosset, exp(l)oser la littérature

1 A la recherche d'une littérature éclatée

Dans le cadre d'une recherche sur le recours aux procédés d'interpellation de langues étrangères, l'attention méritait d'être portée sur l'œuvre la plus extrême à cet égard, celle d'un jeune auteur suisse de langue maternelle française, né à Lausanne en 1965 et vivant à Berlin, Yves Rosset : la publication et le couronnement de sa chronique, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*[1] démontrent à la fois l'existence et la reconnaissance d'une littérature qui explose littéralement sous l'effet des procédés hétérolingues, et en Suisse romande comme ailleurs dans le monde francophone.

Avec Rosset, les compétences linguistiques multiples et les jeux qui naissent de la confrontation entre les langues ne se proposent plus de raconter une histoire (comme c'était encore le cas dans *Eloge du migrant* d'Adrien Pasquali, *Chambre 112* de Daniel Maggetti ou *Mon nom*, d'Eugène[2]). Après s'être rendu compte de la difficulté de dire le monde[3], Rosset propose une nouvelle approche de la littérature. Dans « C'est février et dehors, quelques instants, la Haute-Broye (clone 2) »[4], le narrateur explique sa volonté de se fondre dans une langue qui s'affiche aux antipodes d'une littérature « travaillée » :

> A l'étage, les officines pharmaciennes sont pleines du sol au plafond. J'avance dans le battement pulsatif sans cesse découvreur de l'œil, dans l'idée / sensation surgie de la descente des sens dans le langage. C'est lui le « matériau de base par excellence » et le soi un laboratoire de mots nouveaux qui n'existeront jamais longtemps dans le réel, dévorés aussitôt, morphème par morphème, par la langue épaisse et mobile de psittacidés académiques hallucinés éructant les « cela ne veut rien dire ! cela ne veut rien dire ! » de la raison drapée dans son grand discours autoritaire du comment cela se dit juste selon Grévisse. De mon côté, équipé de quelques grains de chanvre contre la douleur des dyscrasies cervicales d'une érudition en peine et en lambeaux au temps today des post-spécialistes, je ne fais que passer, en voyage dans une topographie philologique du réel, mouvante et sans échelle stable. Car si le présent est ce tel aujourd'hui, jusqu'où remonter dans le passé pour imaginer un futur à la phrase ? *Naturwissenschaft und Signaturenlehre*, mangeons de ces noix puisque la chair de leur amande ressemble tant aux circonvolutions de notre cerveau. Saut de langue, un lapsus mauve qui enchante et sauve. Allusions et digressions transportées par osmoses membraneuses ou syntaxiques, étapes psycho-dysleptiques du souvenir ou de son absence. Oh ! Passées ! entre Sienne et Grosseto, les

[1] Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, Orbe, Bernard Campiche, 2001. Rosset a reçu le Prix Georges-Nicole en 2001 et le Prix de la Fondation Edouard et Maurice Sandoz en 2002. Le fait que toute son œuvre soit soutenue par des prix (sur manuscrit pour le Prix Georges Nicole, sur projet pour le Prix de la Fondation Sandoz) témoigne avec force de la promotion de l'écriture plurilingue existant en Suisse romande démontrée dans la deuxième partie du présent travail (Cf. « Etude des revues romandes (1960-2005). Vers une légitimation des phénomènes pluriculturels », p. 43 et suivantes).

[2] Eugène, *Mon nom*, Vevey, L'Aire, 1998. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant, p. 329.

[3] Il le dit quand il écrit : « MIT WORTEN IST NICHTS MEHR ZU ERREICHEN. Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information* », p. 139. (Nous y reviendrons dans « Traduction multiple / traduction incomplète » et dans « Tautologie bilingue », p. 309 et suivantes).

[4] Yves Rosset, « C'est février et dehors, quelques instants, la Haute-Broye (clone 2) », *Ecriture 62*, 2003, p. 40-51.

> gares de Monteroni d'Arbia, de Monte Antico, de Roesastrado et de Monte Pescali ! Passées ! Passées ! Passées ![5]

Le narrateur avoue sa volonté d'effectuer un voyage au cœur de la langue, qu'il conçoit comme une « descente des sens » effectuée au rythme de son activité cardiaque (il parle de « battement pulsatif »). La langue qu'il recherche, sensuelle, il l'oppose à celle du mot juste et du bon usage, défendue avec autorité par les « psittacidés académiques » et vouée à la répétition du même. Celle de Rosset est aux antipodes. Qu'importe si elle s'élabore sur des mots nouveaux appelés à être très rapidement phagocytés par la norme ; elle permet d'épouser pour un temps cette « topographie philologique du réel, mouvante et sans échelle stable ». Elle est à l'image de ce « saut de langue, un lapsus mauve qui enchante et sauve », alexandrin envoûtant par sa beauté, son rythme et les images étonnantes qu'il véhicule sur des sonorités travaillées (assonances en [o] et [ã], allitérations en [s] et [š]). La topographie du réel étant mouvante, la langue l'est également. Son travail, le narrateur l'appréhende avec modestie. Mais si sa prétention n'est pas de durer (« je ne fais que passer », dit-il), l'objectif de sa langue n'en est pas moins ambitieux ; celle-ci devant endosser une mission « psychodysleptique », les mots doivent agir à la manière de certaines drogues et rechercher, par le biais de leurs associations, à modifier l'activité mentale.

Aires de repos sur l'autoroute de l'information[6], chronique impossible à résumer, raconte le monde vu par un narrateur englué dans un environnement hypercontemporain. Les images, véritables flots d'informations, envahissent tous les espaces et tous les supports. Entre le prologue (qui se passe dans un train) et l'épilogue intitulé COSMOS qui s'achève dans un avion et se conclut par la requête de la Kuwait Airways : « PLEASE READ THE SAFETY CARD IN THE POCKET IN FRONT OF YOU »[7], se donne à lire un texte éclaté, écrit à la première personne. Le narrateur, angoissé et nerveux, se décrit de façon elliptique : « Moi. Cuisinier. Barman. Several jobs. One money »[8]. Suisse, d'une trentaine d'années, marié et père de deux enfants, établi à Berlin, il nous parle de ses

[5] Yves Rosset, « C'est février et dehors, quelques instants, la Haute-Broye (clone 2) », p. 46.
[6] Cette œuvre de Rosset, étant l'exploration la plus marquée d'une littérature au croisement des langues et des procédés d'hybridation, sera notre principal sujet d'étude. Les écrits publiés en revue (« Avant l'éclipse », *Ecriture 57*, 2001, p. 163-169, « Solstice d'hiver (clone 1) », *Ecriture 58*, 2001, p. 11-21, « C'est février et dehors, quelques instants, la Haute-Broye (clone 2) », *Ecriture 62*, 2003, p. 40-51) ou sur Internet (*Oasis de transit*, www.fems.ch/français/yrosset/rosset.htm, Prix FEMS 2002) font un usage plus discret de l'interpellation de langues étrangères. Le texte « Mes Diablerets crachent leur colère sur le drapeau helvète lorsqu'il est volé par un riche propriétaire » (*Les Mots des cimes*, Genève, Regards du monde, 2004, p. 129-169) livre un récit plus intime ; le narrateur y interroge son identité, ses racines, ses relations avec ses parents et avec la Suisse, et ne recourt qu'exceptionnellement à la langue étrangère et aux procédés hétérogènes. Son dernier ouvrage *Les Oasis de transit. Relations de voyage* (Orbe, Campiche, 2005) sera quant à lui évoqué dans « *Les Oasis de transit* ou le récit apaisé », p. 325 et suivantes.
[7] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 238.
[8] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 13.

émotions face au monde urbain dans lequel il vit, et dénonce les fléaux contemporains qui minent le monde (globalisation, drogue, tourisme éhonté, invasion des déchets). Il peint une vaste fresque de ce monde envahi par les informations, dans lequel il tente de se ménager des aires de repos au moyen de l'écriture, par le recours à son carnet, dont le livre nous offre la lecture sous la forme la plus brute. Les aires de repos promises en titre n'arrivent jamais : la chronique est sans cesse entrecoupée de passages intitulés « inserts », purement descriptifs, à partir desquels on rebondit sur autre chose. On traverse des éclats de ville (Lucerne, Bruxelles, Zurich, Genève, Lausanne, Marseille, etc.), au gré d'une chronologie capricieuse. Cette écriture, inspirée par les réseaux informatiques et le savoir en réseau, nous bouscule au moyen d'une forme qui elle aussi empêche tout repos. Bref, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information* est, selon Bertil Galland, l'un de ses plus ardents défenseurs, « une horreur linguistique, le deuil pour tous ceux qui attendent de nos écrivains qu'ils renforcent le bastion d'une langue française claire, pure, élégante au service du vrai »[9], mais qui révèle ici ou là des bonheurs de formulation, des citations de Proust, de Gautier, une expression fugace de poésie.

2 Fast food et littérature

La description d'un sandwich donnée au premier tiers du livre incarne le vertige de la globalisation mondiale dans sa réalisation la plus exemplaire – le sandwich reflétant le mélange d'influences jusqu'à l'indigestion. Echantillon édifiant, le passage condense sur trois pages de nombreux aspects représentatifs de la chronique, témoignant de sa thématique et de son esthétique jusqu'à rendre visible un processus d'écriture qui, à l'égal du sandwich, se présente sous la forme de superpositions successives d'origines diverses :

> […] puis des tranches pliées en deux et arrangées de manière très décorative de salami saucisson plus sombre genre chorizo maxi graisse maxi fort hot en rondelles mais oui sur trois bonnes couches et un peu de rouge pour faire passer le tout sous des feuilles de basilic puis une tranche ronde de pain mou made in industry boulangery puis quelque chose d'un peu plus mystérieux des pickles soit des tranches de poivron vert sombre orange et rouge probablement marinés vinaigre et épices comme maman et la tradition façon ducros ou thomy entassées imbriquées les unes dans les autres dans un montage esthétique puis une tranche ronde de pain mou made in industry boulangery puis des tranches plus fines peut-être du saucisson de Lyon sous feuilles de trévise puis une tranche ronde de pain mou made in industry boulangery […][10]

Au fil des aliments figurant entre deux « tranche[s] ronde[s] de pain mou made in industry boulangery », le lecteur fait le tour du monde des goûts : l'Espagne et son chorizo,

[9] Bertil Galland, « Yves Rosset, Prix Georges-Nicole 2001 pour *Aires de repos sur l'autoroute de l'information* », Nyon, 25 avril 2001 (dossier de presse).
[10] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 91.

l'Italie et son basilic[11], le pourtour méditerranéen et ses poivrons, l'Angleterre et ses pickles, la France et sa saucisse de Lyon. A ces aliments s'ajoutent le saumon des mers du Nord, les crevettes « des mers pillées »[12], « le poivre des ex-colonies »[13], etc. Illustration de ce qui restera une fois que toutes les cultures auront été détruites[14] au profit d'une unique culture globale imposée partout (celle de ce « WEST WORLD »[15]), le sandwich donne une image représentative du monde occidental dont la chronique annonce par avance l'impossible[16] portrait. Dans un monde en perte de valeurs traditionnelles (notamment celle de la boulangerie à la française) au profit d'un goût industriel (rendue dans le terme « industry »), le mariage et la rime de ces deux mots révèlent la confrontation de deux façons de considérer l'alimentation : à travers la rencontre, on assiste au choc de deux mondes culinaires, entre production locale et exportation en masse de produits industriels. Cherchant à jouer sur l'évocation du terroir, la grande production réveille les connotations qui plaisent aux consommateurs, en déclinant le concept artisanal à des fins mercantiles – comme le prouve le terme « boulangery », créé à partir de sa racine française. Le mélange opéré par le sandwich rend palpable la perte des cuisines traditionnelles : ici, tous les aliments sont mélangés. A la manière de la plus célèbre des chaînes de fast-food américaines qui cherche à proposer des sandwichs représentatifs de spécialités culinaires de différents pays, le sandwich de Rosset illustre la perte des goûts. Désormais, la « tradition » s'incarne dans le nom des grandes marques, à l'instar de la française Ducros et de la suissesse Thomy, citées dans l'extrait.

Si la multiplicité des couches et des aliments aiguise l'interprétation d'une représentation culinaire de la globalisation, elle ne peut manquer de suggérer également la réalité problématique de ces aliments :

> […] puis des tranches de jambon rose cochon aux bordures plus sombres soit graisse soit plastique soit enveloppe d'intestin des tranches pliées et entassées les unes sur les autres sur un ou deux ou trois centimètres comme s'il n'y en avait jamais assez à satiété sous des feuilles de batavia puis une tranche ronde de pain mou made in industry boulangery puis des tranches carrées machine d'allure plastique chewing-gum façon caricature filmée

[11] Plus loin, on découvre une couche faite de « feuilles de basilic sous des tranches de tomates mozzarella blanche comme vierge ». Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 92.
[12] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 91.
[13] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 92.
[14] La description du sandwich répondrait-elle à l'avance à la question posée dans l'épilogue : « Qu'est-ce qu'il va rester encore lorsque toutes les cultures seront détruites ? » Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 235.
[15] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 24.
[16] Au point de le répéter à 12 pages d'intervalle exactement dans les mêmes termes (« en faire l'analyse est une ambition impossible »). Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 12 et p. 24.

> zidi l'aile ou la cuisse ou encore reproductions ludiques pour jeux d'enfants rassasiés au sucre blanc […][17]

Rattrapé par les preuves de son illusion (le narrateur parle « d'allure plastique »), le sandwich ne peut être qu'irréel ; comme les aliments qui le composent, il témoigne de son caractère factice. La référence au film de Claude Zidi *L'Aile ou la cuisse* et la comparaison aux aliments avec lesquels jouent les enfants parlent en faveur de l'interprétation du sandwich comme élément virtuel, et attestent sa dimension ludique. Grâce à lui, le narrateur révèle sa façon de faire et son ambition : par un jeu de miroir, il rend flou la perception du lecteur, efface la frontière entre le réel et l'imaginaire. Le sandwich, comme la chronique, met en avant les capacités d'illusion qu'engendre le récit. Sa construction dévoile celle du texte lui-même, par couches successives, mélangeant des éléments culturels de provenances diverses et jouant entre réalité et fiction. Les aliments en plastique préfigurent les images décrites et les reproductions de reproductions (de tableaux et d'images en tout genre). Rosset réinvestit le motif du banquet : désormais les aliments ne s'alignent plus horizontalement sur une table pantagruélique mais s'entassent verticalement. De fait, Rosset fait plus que décliner un motif littéraire : par les premiers mots de la description (« Insert : Sur deux colonnes un vertigineux club-sandwich la tête à l'envers »[18]), il exprime de façon visible et au cœur du texte un projet d'écriture – dans la mesure où le sandwich comme le texte qui le reproduit se découvrent « sur deux colonnes ». Le commentaire final, d'ordre métanarratif, confirme l'hypothèse :

> […] puis de la frisée ou de la trévise sous du jambon que cela devient ennuyant puis une tranche ronde de pain mou made in industry boulangery puis de la batavia sous encore enfin en faim d'indigestion de pâlotte chair vibreuse rosâtre de charcuterie d'hypermarché accumulée de façon obscène pour marquer le coup puis la tranche de pain mou finale de pain mou made in industry boulangery mais cette fois avec croûte cartonneuse jauneuse striée comme par des rides et enfin au sommet de ce déluge alimentaire un cure-dent de bois fixant une olive verte dénoyautée et fourrée de piment comme décoration faisant penser de façon troublante à la cerise sur le gâteau[19].

Après trois pages élaborées selon le même procédé de superpositions successives, le narrateur se lasse (« que cela devient ennuyant ») et annonce la fin de la description. L'olive finale couronne le tout et entraîne le lecteur au point d'écœurement ultime : cette olive, qui sert de décoration, est elle-même fourrée de piment. Petite touche ridicule rehaussant cette superposition sans fin, elle rappelle la casquette de Charles Bovary dans la mesure où elle parachève une exagération descriptive dotée d'une charge ironique certaine,

[17] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 90.
[18] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 90.
[19] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 92.

en rendant compte d'un « montage esthétique »[20] d'un « ordre composite »[21], fruit d'une société avide d'abondance et d'une écriture qui se moque d'elle-même.

3 Images en cascade et conscience hyper-personnelle

Le monde de Rosset est contemporain, fragmenté et éclaté. Face à lui, le narrateur s'interroge :

> Y aurait-il sinon aujourd'hui une autre forme valable pour donner un écho du monde réel ? Pour la réponse : regarder MTV. Les schémas d'accès à l'information dans laquelle la masse (critique, nous) est enfermée[22].

Temporalité décousue, rapidité dans l'enchaînement, zapping constant, ruptures incessantes et bousculade d'images : le texte adopte le modèle de la chaîne MTV diffusant toute la journée des clips vidéo, à l'image d'un monde marqué par l'omniprésence des écrans d'ordinateur ou de télévision, de photographies ou photomontages en tout genre. Le monde est envahi par les images. Celles-ci sont visibles partout et en tout temps. Subies plus que recherchées, elles constituent l'environnement quotidien et « naturel » du narrateur qu'elles fragmentent à l'instar des pixels qui les composent. Dans le livre, elles sont omniprésentes. Tout, ou presque, y est image : par les inserts[23] le narrateur s'arrête quelques instants sur l'une ou l'autre d'entre elles, ouvrant une séquence, une aire de repos, dans la frénésie du flot continu des informations qui défilent. Souvent, le narrateur s'attarde sur un objet : il le décrit de façon consciencieuse, marquant le désir d'une exhaustivité pourtant inaccessible. Mais l'image est trop riche pour être dite et les mots n'ont pas le pouvoir qu'il faudrait pour répondre à une telle exigence. Fréquemment, le narrateur en vient à regretter « l'impuissance des mots qu'il faudrait pour rendre compte de chaque regard »[24] porté sur chaque image, de façon d'autant plus marquée quand celles-ci s'avèrent changeantes :

> **Insert** : Image parfaite. Coupé en biais un ciel vu de haut et vers le bas des nuages qui flottent comme depuis le hublot d'un avion contre lequel le visage le nez sont collés […]. Depuis la droite pénètre dans le champ du regard un gros câble foncé d'abord puis s'avérant doré parce que entouré d'une matière qui une fois de plus fait songer à de l'aluminium. Cordon ombilical flottant et s'enroulant autour de sa jambe gauche comme la spirale d'un serpent cosmogonique reliant transportant de la navette (la fusée ? la station ? le vaisseau ?) à son usager tout ce qui est nécessaire à la survie dehors pour voir

[20] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 91.
[21] La casquette de Charles Bovary est en effet décrite comme une suite d'éléments composites que le détail final achève de rendre ridicule (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, I, 1).
[22] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 104.
[23] Au nombre de 116, non numérotés, ils apparaissent tout au long de la partie centrale du livre. Ils décrivent le plus souvent des images perçues par le narrateur.
[24] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 204.

> ce qu'il en est mais peut-être aussi pour s'attacher à un travail quelconque car la forme maladroite gonflée genre bonhomme Michelin empêtrée tient dans les mains un appareil qui pourrait être tout à la fois une caméra une sonde une arme ou encore la partie séparée d'un satellite qui graviterait par là hors-champ. Sur le noir sidéral de la visière se reflète une tache blanche (le soleil ?) et une autre orangée qui a la forme d'une main minuscule aux doigts repliés comme voulant faire le poing (un djinn menaçant venu de l'univers ?)[25]

Comme le montre l'extrait, il arrive que l'image échappe à la description : le câble, qui paraissait foncé, se révèle doré. L'homme, relié à son engin (dont on ne sait s'il est une fusée, une station ou un vaisseau), tient un appareil dans les mains. Le fait de ne pas savoir s'il s'agit d'une sonde, d'une arme ou d'une partie du satellite empêche le narrateur (et le lecteur) de savoir si le cosmonaute est ou non en danger. Annoncée comme parfaite (sans doute parce qu'elle permet de multiples interprétations), l'image rend compte d'un idéal en accord avec un contexte toujours marqué par le doute, que souligne la présence récurrente de points d'interrogation.

Si le monde est fuyant, la conscience qui le perçoit témoigne elle aussi d'un mouvement incessant. La réalité n'est pas perçue par un œil objectif qui décrit de façon précise et unilatérale de ce qu'il voit. Influencée par les sentiments, les souvenirs et les images qui ne cessent de se bousculer dans la conscience de l'observateur, la description subit cette agitation perpétuelle :

> L'enfant qui est devant l'homme à camisole orange […] semble déjà empreint d'un scepticisme d'un doute d'une colère d'un sentiment très clair d'injustice ou alors c'est peut-être moi qui y projette tout cela sur le visage de cet enfant dont les lèvres tombent légèrement sa bouche juste au-dessus de l'épaule gauche d'un homme qui semble accroupi et qui tient sa main droite sur sa main gauche qui porte un bracelet et qui a la partie inférieure de la mâchoire légèrement sur la gauche comme s'il était en train de vouloir avec sa langue se débarrasser de quelque chose qui serait coincé entre ses dents[26].

Scepticisme, doute, colère, curiosité peuvent être imaginés à partir des mimiques de l'enfant de la photo. Peut-être ressent-il ces sentiments simultanément ou n'en n'éprouve-t-il aucun. Le simple fait de les avoir nommés les rend en quelque sorte existants : le champ du possible a été élargi. A partir des émotions évoquées, le lecteur peut imaginer le visage de cet enfant, tout comme celui de l'homme qui se trouve derrière lui. Car ici tout devient sujet à de multiples interprétations :

> […] alors que juste devant lui il y a un homme qui tend le bras droit en avant et un tout petit peu en hauteur l'index et le majeur au bout tendus faisant le V de victory comme un musicien de reggae en train de tenir un discours militant ou un autre acteur d'une revendication mais dans l'absolu cela pourrait aussi bien sûr être le geste d'un ignoble

[25] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 172-173.
[26] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 203.

> fasciste qui sur le chemin du tribunal ne cesserait de provoquer par son espoir de victoire les signes qui appartiennent à tout le monde peace & love oui victory […][27]

Le narrateur, comme s'il craignait de passer à côté de la « bonne », multiplie les interprétations. Car ce monde où les images abondent n'est pas sans effet sur le narrateur. Le foisonnement d'hypothèses contribue à faire grandir le sentiment de doute et d'impuissance face au réel et à son interprétation, jusqu'à insinuer les mouvements d'une véritable terreur :

> Etre terrorisé par la pensée que l'on ne vit que dans un seul monde, que ce monde n'est pas réel, mais hyper-personnel, âprement défendu, excessivement fragile, qu'il est imaginaire – comme la mort qui est tout aussi bien visible mais systématiquement travaillée par l'oubli –, un monde lié à une échelle de temps que personne d'autre que soi-même ne gravit[28].

Dans cet environnement « hyper-personnel » d'autant plus angoissant que chacun y vit seul, le sujet ne peut manquer de s'interroger sur l'existence du monde en dehors de la conscience qui la perçoit. Chaque être humain voit, vit et souffre à la lumière de sa propre conscience – « Absence du monde hors de moi »[29], affirme le narrateur. Chacun a sa propre échelle du temps, appréhende les événements et leur succession selon une logique propre, et vit dans un monde qui s'additionne aux autres[30]. Aussi le lecteur ne perçoit-il pas le monde tel qu'il est véritablement mais au travers de la conscience (malade ?[31]) du narrateur. Comme il n'a pas sous les yeux les images commentées par ce dernier, il se voit contraint de se fier au regard de ce narrateur hyperémotif et inquiet face à un monde bourdonnant et apocalyptique, où la nature est malmenée et la nourriture modifiée au point d'en devenir dangereuse pour l'homme.

> Les trois bombes : atomique, informatique, démographique. La viande en est une quatrième : *MEDIZINBOMBE* [32].

---

[27] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 203-204.
[28] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 67-68.
[29] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 163.
[30] « Personne qui ne vive dans le même monde réel qu'un autre, qu'une autre, et, simultanément, tous qui souffrent dans le même monde. » Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 149.
[31] La fin de « Solstice d'hiver (clone 1) » livre une citation sur laquelle il paraît nécessaire de s'interroger : « Von den Ideen, welche täglich augenblicklich in die Seele strömen, müssen notwendig immer eine gewisse Anzahl bald wieder verdunkelt werden, wenn die Denkkraft in einem gesunden Zustand bleiben soll. » Yves Rosset, « Solstice d'hiver (clone 1) », p. 21. La citation de Moritz rend-elle compte de la démarche de Rosset qui éteint certaines images, ne poursuit pas certaines associations afin de garder un esprit sain ? Pourtant, sa chronique *Aires de repos sur l'autoroute de l'information* reflète l'attitude inverse, son narrateur étant sans cesse bousculé dans un flot permanent d'informations et de discours qui s'entrechoquent. Malgré la difficulté de la tâche contenue dans le message de Moritz, le narrateur y parvient finalement dans la partie finale, intitulée « Cosmos ». Plus apaisée, elle est plus en adéquation avec l'injonction moritzienne.
[32] Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 190. Dans le texte de Rosset, le terme « MEDIZINBOMBE » est suivi d'un appel de note de bas de page visant à le commenter de la manière

L'image et le bruit règnent en maîtres, sans que la communication ne soit possible. « Die Welt ist weglos »[33], affirme le narrateur. Si le monde est sans chemin et sans direction, c'est précisément parce qu'il part dans tous les sens, privé de grands axes directeurs. Dans l'esprit du lecteur, *weglos* est immédiatement rapproché à *ausweglos*, lequel aurait subi une apocope : le monde ne serait plus seulement sans chemin : il serait sans issue, dans une situation désespérée…

> Musique spatiale, émotion nucléaire, venir au monde dans une humanité qui s'acharne à faire disparaître les dernières traces de ce qu'elle a d'humain. Les notes comme répondeur automatique. Des mots morts de leur lecteur. Un mur blanc, contre lequel on appuie les condamnés à mort : une feuille blanche et c'est le regard qui fusillera[34].

Dans un monde ainsi décrit se pose la question du devenir de l'art. La musique se voit réduite à quelques notes sur un répondeur, et les mots ont perdu de leur superbe.

4 Identification de dispositifs hétérogènes

Dans le but d'entrer en résonance avec l'hétérogénéité du monde, l'écriture peut choisir d'échapper au principe d'ordre, renoncer à l'unicité et à la clôture de l'œuvre et ne délivrer que des vérités partielles, comme le suggère Marc Gontard dans son article « Postmodernisme et littérature »[35]. Le livre d'Yves Rosset se place dans son sillage, en cherchant à mettre en évidence l'expérience du discontinu par le biais de dispositifs qui relèvent du collage, de la fragmentation, de l'hybridation. Face aux bribes de langages de diverses origines entendues ça et là, le narrateur de « Solstice d'hiver (clone 1) » éprouve quelque vertige :

> Je me sens comme dans une tour de Babel où chacun esquisse le propre langage démantelé et dévastateur de ses désirs[36].

Une voix lui souffle :

> « Viens ! ». Un si joli cul. « Nous allons partir ! ailleurs ! avoir des aventures ! écrire des romances à quatre mains et pour deux langues ! ce sera fantastique ! »[37]

---

suivante : « UNE BOMBE MEDICAMENTEUSE » (la graphie reproduit – ici comme dans les exemples à venir – la typographie originale).

[33] Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 141. Dans le texte de Rosset, « weglos » est suivi d'un appel de note de bas de page qui traduit : « Le monde est sans chemin ».

[34] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 149.

[35] Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *Œuvres et critiques*, XXXIII, 1, *Le Postmodernisme en France*, Tübingen, Gunter Narr, 1998, p. 28-48. Gontard parle de l'effondrement des métarécits, ces grands récits de légitimation de notre savoir, qu'ils soient implicites, idéologiques, etc., sur lesquels se fonde la modernité.

[36] Yves Rosset, « Solstice d'hiver (clone 1) », p. 19.

[37] Yves Rosset, « Solstice d'hiver (clone 1) », p. 19.

Mais qui lui parle ? Est-ce cette « danseuse seule aux yeux fermés, en habits de garçon » ? Avant d'en reproduire les propos, le narrateur reprend la célèbre citation flaubertienne « ce fut comme une apparition », ajoutant l'allusion intertextuelle aux nombreuses citations dont l'origine demeure mystérieuse.

4.1 Collage

Le premier dispositif hétérogène est le collage. Chez Rosset, il permet la textualisation de l'expérience du discontinu décrite par Gontard :

> Il s'agit ici de textualiser l'expérience du discontinu qui résulte de notre appréhension nouvelle de l'espace sur le mode de la vitesse […] ou qui rend compte de la surinformation du sujet postmoderne immergé dans un monde de messages qu'il ne peut maîtriser que sur le mode du zapping[38].

Dans la chronique, en effet, le monde apparaît comme éclaté, parasité par mille images collées les unes sur les autres, qu'elles soient publicités, clips vidéo, photographies ou photomontages. Comme les sons, elles fourmillent dans la conscience du narrateur, se superposant les unes aux autres, à la fois dans le flux permanent d'informations et dans la tête du narrateur :

> Qu'est-ce que cela signifie qu'un officier de la *Wehrmacht* national-socialiste ait eu besoin de STALINGRAD pour ouvrir les yeux ? Qui a, aujourd'hui, les yeux ouverts, *überhaupt* ? Les minuscules conflits, les disputes fondamentales, qu'est-ce qui ruine au mieux la vie d'un couple ? *Habt ihr schon eine Nummer gezogen* ?[39]

Le passage de Stalingrad aux disputes de couples et à la loterie en témoigne. Plus loin, le narrateur revendique explicitement ce mode de fonctionnement :

> Le Sud, Ferrer, Nino, genre « bien sûr, un jour, il y aura la guerre ». Le Nord. Søren Kierkegaard, Stig Dagerman. Au tabac, j'associe la faim, la faim au sang : *es blutet stark*. A cela j'associe ceci, à ceci j'associe cela. Je suis l'associeur, celui qui assemble, poseur de mots associés plutôt que rails aiguillés[40].

Le narrateur écrit sa chronique comme il fabriquerait une mosaïque[41] : chaque mot est posé à côté d'un autre, en fonction d'une idée, d'une couleur. Chacun vaut pour lui-même,

[38] Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », p. 37.
[39] Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 59. Dans cet extrait, Rosset n'insère pas moins de trois notes de bas de page : après *Wehrmacht* (puissance armée), après *überhaupt* (d'ailleurs, au fond ?), après « *Habt ihr schon eine Nummer gezogen* » (avez-vous déjà tiré un numéro ?).
[40] Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 82. Dans le texte de Rosset, « *es blutet stark* » est suivi d'un appel de note de bas de page qui traduit : « Ça saigne fort ».
[41] L'idée d'un monde mosaïque est dans l'air du temps, comme le montre avec force le livre de Lucien Dällenbach, *Mosaïques* : « Faut-il supposer que tout, dans ce monde, est maintenant mosaïque ? Que la mosaïque, aujourd'hui, est la seule image qui rassemble, plaise, s'impose, et soit crédible ? Assurément les deux à la fois ! Car pour inopinées qu'elles paraissent, on se doute qu'une telle montée en puissance, qu'une

mais sa teinte est modifiée au contact de ceux qui l'entourent. L'expression « poseur de mots » prend un sens tout particulier quand on connaît l'intérêt obsessionnel du narrateur pour toute réalité pixélisée. Le lecteur assiste à la création d'un monde fait de multiples éléments, qui prend sens au fil des associations successives.

Face à ce monde où tout change constamment, l'écriture fait office de bouée de sauvetage – comme en témoigne la panique qui saisit le narrateur à l'idée d'avoir perdu le carnet dans lequel il consigne ses impressions :

> Oui, il est là. Mon garde-fou ! Mon déversoir ! Mon nonchaloir ! By-pass confessionnel et silencieux qui empêche que ne se désintègre complètement la relation entre moi et le monde ! Depuis quand ai-je pris cette habitude ? Depuis quand est-ce que je me réfugie là ? fuyant l'insaisissabilité du monde, cédant à cette nervosité, à cette colère, qui me poussent sans relâche vers des mots simples, souvent les mêmes, pour tenter au travers d'eux de retrouver, par ce simple geste de l'écriture, un peu, un tout petit peu de calme[42].

A travers sa démarche, le narrateur cherche à se ménager des « aires de repos » dans le flot ininterrompu des informations. Mais si elles lui permettent de prendre du recul face aux malheurs du monde, de la guerre à l'invasion des déchets en passant par les drames de l'émigration, elles sont aussi un moyen de jouer avec la langue. De fait, les images décrites n'en sont plus vraiment : commentées et collées les unes sur les autres, elles deviennent des prétextes à davantage de texte, à davantage d'éclatement, dans le développement d'un texte expérimental.

4.2 Fragmentation

Un second groupe de procédés hétérogènes, réunissant de nombreux procédés différents, peut être décrit sous le terme de fragmentation. L'éclatement s'actualise à la fois thématiquement par l'émiettement rendu par les inserts ou par les sauts du coq à l'âne, et linguistiquement par la fragmentation de la langue, par l'interpellation de langue(s) étrangère(s) et le recours à des usages typographiques variés : ainsi, l'allemand et l'anglais viennent empiéter sur le français, le caractère gras et l'italique aggravent encore le constat.

4.2.1 Signes typographiques

S'il arrive que des moyens typographiques instaurent chez Rosset une forme de mise à distance entre le texte français et le texte en langue étrangère (comme cela était toujours le cas dans la littérature du temps de la tolérance zéro à l'égard des langues étrangères), il arrive fréquemment qu'ils soient surnuméraires (et par là même redondants) ou au

telle invasion iconique et verbale ne tombent pas du ciel ! » Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001, p. 11.

[42] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 18-19.

contraire totalement absents : le texte « étranger » apparaît ainsi sans marque distinctive dans le texte français, abolissant la distance utile à délimiter l'altérité.

En fait, caractères gras, italiques, guillemets, soufflets, tous les moyens sont bons pour perdre davantage le lecteur. Souvent en effet, ces signes, loin d'être porteurs d'un certain sens, brouillent au contraire davantage la vision. Dans un courrier électronique, Rosset donne quelques pistes sur l'usage de sa typographie éclatée :

> Il s'agit de marquer le texte, de marquer les mots.
>
> Il y a du systématique et non, il y a la nécessité de marquer que les mots viennent d'ailleurs ou le citent ou y ont été vus en gras en petit en italiques eux-mêmes.
>
> Insister.
> Nuancer.
> Enerver.
> Obséder.
> Souligner.
> Perturber.
> Surcharger.
> Mimétiser[43].

4.2.2 Cas particulier : les majuscules

Il semble en effet que les majuscules offrent le moyen de « souligner », « mimétiser » la réalité qu'elles transcrivent. Le monde actuel est bruyant. Dans ce brouhaha permanent, l'emploi de majuscules se révèle être un moyen de donner du volume à des éléments sonores :

> Des voisins déjà intimes, un homme et une femme, se disputent sur le trottoir. Leurs paroles que l'on perçoit jusqu'au premier étage. Cris perdus mais stridents et terriblement tristes qui déchirent le brouhaha de la rue. L'usage sonore de la vie moderne : musique, radio, NOISE, bruits, machines, moteur, TRAFIC, CRIS[44].

Chez Rosset, les bruits se mêlent au texte, mais ne le font plus à la manière des instruments d'un orchestre classique.

> CHRONIQUE DU BRUIT. L'ouverture Brandebourgeoise de J. S. BACH qui a soudain quelque chose d'absolument insupportable de pédanterie et de préciosité d'un autre temps, perruques, confessionnaux et boîtes à parfums. Maintenant j'aimerais aller me mettre à genoux devant elle et la supplier : « excuse-moi ! » Vivre là où les voitures freinent, accélèrent, repartent[45].

---

[43] Courrier électronique d'Yves Rosset, 1er mai 2003. (Mise en page originale.)
[44] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 66.
[45] Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 136. La dernière image (« où les voitures freinent, accélèrent, repartent ») fait penser au personnage d'Eugène, sur lequel nous reviendrons au prochain chapitre, qui rêve d'une langue qui décrive « un monde fait de trois opérations : freiner, accélérer, débrayer ». Eugène, *Mon nom*, Vevey, L'Aire, 1998, p. 22.

La culture classique ne peut plus dire le monde. L'écart est devenu trop important et cette culture inassimilable. Il s'agit désormais de trouver le moyen de dire le bruit du monde moderne, pour coller de plus près à la réalité, par ces « MOTS DÉSIGNANT DU BRUIT »[46]. Envers de la littérature qu'on ne peut lire qu'en silence, le mode d'écriture de Rosset participerait-il d'une remise en question du pacte de lecture entraînée par une telle vision de la littérature ? Si le bruit ne peut être écarté du fait de l'évolution même du monde moderne, il est normal qu'il prenne place dans l'écriture – même s'il doit aussi parfois se taire pour permettre quelques « aires de repos », afin de laisser la littérature s'écrire et se lire.

4.3 Hybridation

Phénomène hétérogène par excellence, l'hybridation touche la langue en jouant sur l'oscillation français / langue étrangère (allemand ou anglais) et sur les traductions que le procédé entraîne. On en relève deux types : celles qui apparaissent dans le texte même et celles qui se lisent en note de bas de page. Si de prime abord on imagine un éditeur zélé qui traduit pour le confort des lecteurs, il s'avère vite que les traductions données font déchanter. Non seulement elles n'aident pas toujours à la compréhension, mais il arrive souvent qu'elles soient totalement contre-productives et mettent le lecteur en déroute : soit elles donnent de multiples sens (qui sèment le doute), soit, par un abus de détails, elles font perdre le fil, soit encore elles mentent ou éloignent de la lecture en donnant des explications inutiles tant le terme est évident, même pour les non-germanophones.

4.3.1 Traduction multiple / traduction incomplète

Une distorsion particulièrement appréciée est la traduction multiple. Plutôt que de donner une traduction simple et efficace, il se plaît en effet à livrer de multiples équivalents du terme, en fonction de contextes virtuellement variés.

> Plaisirs des plages, du voyage, du palais, de l'esprit. *Die Sachen, die so belastet sind*. Les camps de concentration que l'on a rasés, transformés en jardins[47].

Les traductions possibles de « *belastet* » données en note reflètent la multiplicité du sens en fonction de divers contextes possibles – visant indubitablement à mettre également en lumière la plue-value de la pluralité. De fait, les traductions données en note

[46] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 173.
[47] Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 45. Dans le texte de Rosset, l'expression en allemand (« *Die Sachen, die so belastet sind* ») est suivie d'un appel de note de bas de page livrant l'explication suivante : « Les choses, qui sont si chargées, polluées, hypothéquées, accablantes ».

(« chargées », « polluées », « hypothéquées », « accablantes ») font en effet appel à des contextes radicalement différents, attirant l'attention sur le gain entraîné par l'ouverture à différents domaines – set rendus perceptibles par le processus de traduction. Ailleurs, il arrive à l'inverse que le surplus d'information renforce la fragmentation, comme dans l'exemple suivant :

> Tu vois, c'est comme cela le monde, les gens se pressent, s'engueulent, s'insultent, s'énervent, se tuent, et l'on ne vit qu'une fois. Aimer, inlassablement. Maniaquerie de l'activité et *Leistungsgesellschaft*. Mais de quoi suis-je, est-il, sommes-nous, sont-ils coupables ?[48]

En multipliant en note les traductions de « *Leistungsgesellschaft* »[49], Rosset en dit plus qu'il n'est nécessaire à la compréhension, puisque l'expression « société de la performance » implique déjà l'idée de « société compétitive ». Dans ce cas, la multiplication des termes explicatifs participe de la démonstration de la perte de sens subie par les mots et rendent compte d'un besoin d'épuiser le sens inversement proportionnel à son esquive. D'autres passages font écho au même procédé : dans la note de bas de page introduite après « Die Epidemie als SCHLAGWORT [50] » – traduisant « L'épidémie comme mot d'ordre, slogan, cliché, mot-clé, mot qui frappe » –, cinq explications sont successivement évoquées[51]. Contrairement à l'exemple précédent, les termes apparaissent ici comme synonymes. Ils épuisent le sens d'un contexte unique, tentant l'approche la plus complète possible. Parfois, c'est la relation entretenue par deux concepts inclus dans un même mot qui se voit ainsi détaillée selon ses multiples acceptions : en traduisant « STAHLKRIEG » par « GUERRE DE OU EN OU PAR L'ACIER »[52], le traducteur multiplie les prépositions qui modifient le sens d'un mot composé en actualisant les divers sens qu'il peut prendre selon les contextes. Quand il tente de couvrir la totalité des sens des deux mots ainsi reliés, il se voit rattrapé par l'échec du procédé :

> So und so viele tausend auf dem Konto haben. Sich schlapp fühlen[53].

[48] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 87.
[49] Une note de bas de page insérée après « *Leistungsgesellschaft* » stipule en effet : « Société de la performance, société compétitive, fondée sur le principe de la réussite ».
[50] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 78.
[51] Signalons au passage que les traductions données (en note ou dans le texte) ne concernent que l'allemand. Jamais l'anglais n'est traduit, comme s'il était supposé compris par tous. Dans son courrier électronique du 1er mai 2003, Yves Rosset le stipule clairement (au moyen de l'anglais justement!) : « Because almost everybody who is reading had visited west european school and had some english lesson there and can use her/his brain or what?! »
[52] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 144.
[53] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 150.

La foule d'adjectifs donnés en note comme équivalents de *schlapp* (« Avoir tant et tant de milliers sur un compte. Se sentir lâche mou avachi fatigué fourbu flagada flapi pompé. ») recouvrent la totalité des registres possibles (standard, familier, argot). Pourtant elle ne peut épuiser le réel : un sens, toujours, échappe, comme en témoigne l'omission du contexte monétaire – *eine schlappe Summe* signifiant également une somme dérisoire. L'absence de l'élément monétaire entraîne la non-perception du jeu d'opposition qui existe entre le premier segment et le mot *schlapp*, privant le lecteur non germanophone d'une dimension ludique évidente. Le phénomène est à peu près identique dans le cas de la traduction de « TATORT » par « LE LIEU DU DÉLIT, DU CRIME ; LE THÉÂTRE DU CRIME »[54], où le traducteur multiplie également les traductions en omettant un élément capital, ne signalant pas que « TATORT » est aussi le titre du policier des chaînes de télévision allemandes. Privant son lecteur d'une dimension qui n'est certes pas linguistique mais culturelle, il le condamne la traduction à la dérobade d'une partie de son sens.

L'explication du terme « rösti » dévoile un procédé similaire[55] : alors que le traducteur se plaît à détailler toutes les phases de la préparation du « plat national » suisse[56] (Rosset rajoute en note : « POMMES DE TERRE CUITES PUIS PELÉES PUIS RÂPÉES PUIS SAUTÉES À LA POËLE DANS UN CORPS GRAS ») ; ce faisant, il passe à côté de l'essentiel en feignant précisément d'ignorer son contexte culturel qui à la fois rassemble et divise les Suisses – comme le célèbre Röstigraben !

Une question qui se déduit du recours omniprésent à l'allemand pousse le lecteur à s'interroger sur la capacité respective des langues à rendre compte du réel, aux yeux du narrateur qui écrit :

> MIT WORTEN IST NICHTS MEHR ZU ERREICHEN [57].

Mais quels mots? Ceux de toutes les langues, ou seulement ceux du français ? Les mots, qui « ne savent pas dire le bonheur », « semblent donc ne rester qu'un moyen d'ornementation du malheur »[58]. Dans cette optique, le lecteur (et avant lui le traducteur) ne peut que se heurter à l'irréductibilité de la langue. Au final, il est clair que cette traduction par tâtonnements et par essais successifs n'est pas gratuite ; elle rend compte de

[54] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 104.
[55] Une traduction est-elle d'ailleurs vraiment nécessaire ? En 2001, année de publication du livre, « rösti » est cité dans le *Petit Robert*.
[56] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 85.
[57] Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 139. En note, Rosset rajoute : « Il n'y a plus rien à atteindre avec les mots. »
[58] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 107.

l'expérience déjà faite par d'autres auteurs bilingues de la non-correspondance ou du rapport approximatif entre un mot d'une langue et sa supposée traduction. L'amputation d'une partie du sens mise en œuvre par le biais de traduction incomplète ne doit pourtant pas être exagérée. Même quand la traduction souligne ici ou là la perte d'une partie du sens – comme dans les exemples de *belastet* ou de *schlapp*, évoqués précédemment –, elle illustre finalement sa capacité d'en engendrer. De fait, le procédé d'effritement rendu par la juxtaposition en notes de termes équivalents rappelle la fabrication d'une mosaïque : en mettant au jour le potentiel de la diversité qui se dégage, la traduction crée davantage de sens qu'elle n'en perd.

4.3.2 Tautologie bilingue

A côté de la traduction en note de bas de page, il y a la traduction immédiate, dans le corps du texte. Quand celle-ci prend la forme d'un terme donné comme synonyme immédiatement après le mot étranger, se justifie l'appellation de « tautologie bilingue ». *Tautologie* pour expliquer la redondance, *bilingue* parce que le pléonasme fait le détour de la langue étrangère : le français (et occasionnellement une troisième langue) pour traduire un mot en anglais, parfois la langue étrangère pour expliquer le français. Dans le cas de « Prost! Santé! A la vôtre ! Zum Wohl ! »[59], le narrateur saute d'une langue à l'autre, en proposant des termes « équivalents » dans une autre langue. Parfois, les termes sont reliés par un trait d'union, suggérant l'éclosion d'un nouveau concept, né de la fusion des deux éléments qui le composent, à l'image du « BRAIN-CERVEAU » :

> S'endormir dans une chambre d'ami en-dessous d'une photographie représentant le CERVIN. Serre-le en vain, lui, le BRAIN-CERVEAU. Ici. Penser sans cesse que l'on est dans une minorité qui a pour appellation : WEST WORLD : en faire l'analyse est une ambition impossible[60].

L'extrait dévoile une remise en question de ce WEST WORLD dont le narrateur fait la chronique. Malgré une supériorité autoproclamée du fait d'une rationalité portée aux nues, le système occidental dévoile ses faiblesses – illustrées par le jeu opéré entre le Cervin, symbole de l'Europe et de sa vision du monde rationnelle, et l'expression « Serre-le en vain », témoignant de la réalité illusoire de celle-ci.

Concernant la volonté de décliner certains concepts en plusieurs langues successives, une hypothèse peut être formulée : ces termes ayant perdu de leur capacité expressive

[59] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 24.
[60] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 24.

seraient ainsi additionnés les uns aux autres pour récupérer un sens plein, comme dans l'extrait suivant :

> Aider un idiot. Perdre des mots au lavage. Nager dans du chlore. Boire de l'alcool de plantes – en d'autres mots, vivre sa vie et photocopier la nuit. Hold the line please. Restez en ligne s'il vous plaît. Feuilleter au hasard un dictionnaire[61].

De fait, l'approche de Rosset est très différente de Daniel Maggetti selon laquelle le réel n'est pas restituable dans une seule langue – sur le principe que l'on est plus ouvert et plus attentif au monde si l'on en pratique plusieurs. Ici, nulle tentative d'épuiser le sens, et nul moyen de pallier la non-correspondance du mot et de la chose. L'impuissance des mots – évoquée précédemment par l'affirmation selon laquelle « Mit Worten ist nicht mehr zu erreichen » – ne peut être compensée par le cumul des langues. Rosset semble moins optimiste que les auteurs romands étudiés précédemment à propos des potentialités du métissage : chez lui, celui-ci ne permet plus guère de récupérer le sens, il manifeste plutôt l'éclatement et l'infinie différence – même si quelques réalisations amusantes confèrent à son entreprise un caractère plus léger, donnant corps à une ambivalence bien réelle[62].

4.3.3 Fausses traductions

Le fait que Rosset joue à donner de fausses traductions le confirme. En présentant des termes comme équivalents alors qu'ils ne le sont pas, le narrateur trompe son lecteur :

> Sortir avec un carnet d'adresses. Vouloir avoir confiance, posséder des certitudes, gagner de l'argent, se vouer à une œuvre. Architecture moderne : *Müll unter den Büschen. Die Fleischindustrie tötet nicht nur die Tiere.* Ne plus dormir. Ne vivre que nerveusement, de toute façon. Nous sommes des Etres-Nerveux. Se faire chaque matin sa morale. Adorer le soleil, la lumière, les vieux livres, les photographies du passé. Conversions sociales : *gesellschaftliche Abbrüche*[63].

En présentant « *gesellschaftliche Abbrüche* » comme traduction de « Conversions sociales » (par leur juxtaposition et l'entremise des deux points), le narrateur pousse le lecteur à l'erreur d'interprétation, le poussant à lire l'équivalence plutôt que la conséquence[64]. Si le narrateur était vraiment « de bonne foi », il est fort probable qu'il traduirait « *gesellschaftliche Abbrüche* » en note de bas de page afin d'éviter toute

[61] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 153.
[62] A l'instar de la charge ludique mise en lumière dans le passage du sandwich (Cf. « Fast food et littérature », p. 299), du jeu autour de l'adjectif « schlapp » (Cf. « Traduction multiple / traduction incomplète », p. 309) et du substantif « hazard » (Cf. « Jeu de similitudes entre les langues », p. 316) ou de l'expression « exp(l)oser la littérature » (sur laquelle nous reviendrons dans « Emergence d'une conscience narrative et enjeux littéraires », p. 320, ainsi que dans « *Les Oasis de transit* ou le récit apaisé », p. 325).
[63] Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 53. Après « *Müll unter den Büschen. Die Fleischindustrie tötet nicht nur die Tiere* », Rosset ajoute en note : « Déchets sous les buissons. L'industrie de la viande ne tue pas seulement les animaux. ».
[64] Le dictionnaire indique trois sens pour *Abbruch* : démolition ; rupture, interruption ; avortement.

confusion. L'omission volontaire de traduction étonne d'autant plus que souvent sont traduits des termes d'une banalité évidente à la portée de personnes peu inclines à la connaissance de la langue allemande[65].

La fausse traduction peut aussi prendre la forme d'un sens donné « en plus » :

> Révolutions des représentations : Darwin, Copernic, Quantas, géographie, cartes, poésie, littérature, *A la recherche du temps perdu* comme banalité à l'usage du snobisme culturel, *Aha Erlebnis*, faire tilt dans un salon. Prendre une voix nerveuse et énervée face à des gens qui sont des cons[66].

En traduisant « *Aha Erlebnis* » par « déclic universitaire », le narrateur se détourne encore une fois de la définition officielle (le dictionnaire donne simplement « révélation, déclic »), en lui donnant un signifiant plus précis qu'il n'est. De fait, le traducteur multiplie les étrangetés : outre la traduction plus précise que le sens original, il lui arrive d'inventer de nouvelles expressions, présentées le plus sérieusement possible en traduction par le détour de la note de bas de page – alors que l'expression est totalement inconnue des germanophones eux-mêmes, comme c'est la cas ici :

> Ne plus être cool. Où je trouverais sans aucune difficulté possible d'assez légitimes raisons à une faiblesse abattue qui me rendrait impossible toute tentative de sortir dans la rue. *Durchfall im Kopf* Où *gewalttätig* pourrait se dire orgiaque. Violence et viande au menu, en visite dans les abattoirs de la nature (humaine)[67].

L'expression *Durchfall im Kopf*, toute personnelle, n'appartient pas aux images communes des germanophones pour exprimer le trou de mémoire. Pourtant c'est ainsi qu'elle est présentée. Par la confiance qu'il accorde au narrateur, un lecteur peu familiarisé avec l'allemand croira à l'existence de ladite expression, rien dans le texte n'indiquant qu'il s'agit d'une création personnelle[68].

Outre les informations fausses ou données en trop, il existe une troisième sorte de mensonge réalisé par la traduction qui se manifeste par l'« oubli » d'une partie du sens du terme traduit :

> Derrière apparaît une façade strictement identique à celle en train de s'effondrer, celle de l'immeuble sur cour en enfilade du premier explosé et typique pour la structure des

[65] Par exemple « rösti » (p. 85), « auf wiedersehen » (p. 85), « und so » (p. 123), « Ist es schon halb zwei? Nein. Horror! » (p. 137), « Ich bin Scheisse » (p. 160), « Allein also » (p. 206), « Fit-bleiben » (p. 212), etc.
[66] Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 145. Après « *Aha Erlebnis* » Rosset ajoute en note : « Déclic universitaire. »
[67] Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 209. Après « *Durchfall im Kopf* » Rosset insère une note expliquant : « Perte de mémoire, littéralement : diarrhée dans la tête ». Après le terme « *gewalttätig* », une autre note est introduite pour le traduire par « Violent ».
[68] Dans le texte, le narrateur ment en outre très ouvertement sur le sens de « *gewalttätig* », qu'il présente comme l'équivalent d'« orgiaque », alors que sa note, qui traduit le terme de façon exacte, le contredit.

> *Mietkasernen* construites lors de l'explosion démographique suite au développement industriel de Berlin durant la fin du XIX[e] siècle[69].

En traduisant « *Mietkasernen* » par « casernes de locataires », le traducteur conserve le terme « caserne » – et sa connotation militaire – alors que c'est d'un bâtiment d'habitation pour civils qu'il s'agit, ce qu'il ne le dit pas. Ce faisant, il troque un sens pour un autre, en conservant la connotation militaire au détriment de celle d'exiguïté et de piètre qualité de construction. Au lieu d'offrir une véritable explication du terme, le narrateur donne une traduction littérale que l'on pourrait qualifier de « transparente ».

Parfois, le détournement de traduction est plus visible, notamment quand le narrateur glisse sur les différences culturelles et présente comme équivalents des éléments culturellement différents.

> Der Terrorismus (der im voraus verlorene Krieg), der seine Täter in den Knast bringt, um gerechte Folter zu fordern? Popmusik aus den Kolonien Saigons kaufen. Noch eine <Bravo> Generation [70].

En traduisant en note « <*Bravo*> *Generation* » par « une génération <*Salut les copains*> », le narrateur met sur le même plan un titre de magazine pour teenagers actuels vivant dans des pays germanophones et celui faisant référence au contexte musical français des années 1960-1970. Culturellement, tout sépare les deux titres : le lieu, le type de stars convoquées, le style de musique concernée, l'époque, le type de contenu (magazine de société pour ados d'un côté, magazine essentiellement musical de l'autre). Le décalage ainsi mis en évidence est signifiant : alors que la traduction devrait avoir pour but de toujours donner le sens le plus proche, le narrateur creuse les différences. Que le sens soit donné en plus, en moins, ou de façon mensongère, la démarche non seulement témoigne d'un effritement du sens, mais renforce l'éclatement déjà rendu présent par les autres stratagèmes. La traduction devient contre-productive et sème la confusion, mettant en doute les capacités du traducteur. Si l'incertitude est permise au cas par cas, le nombre d'occurrences prouve la manipulation du lecteur. Car pourquoi ne pas traduire « *Emotionale Labilität* » quand on traduit quelques lignes plus haut « *Dachauerstrasse* » ? Si le but est le gain de compréhension du lecteur francophone, on s'étonne du choix de traduire une langue étrangère par une autre – comme dans l'exemple où « Captain Kirk

[69] Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 133. Après « *Mietkasernen* », une note de bas de page traduit le terme allemand par l'expression : « Casernes de locataires. »

[70] Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 88. L'extrait est suivi par l'explication donnée en note : « Le terrorisme (la guerre perdue d'avance) qui amène ses acteurs en prison pour exiger justice dans la torture ? Acheter de la musique pop des colonies de Saïgon. Encore une génération <*Salut les copains*>. »

und seine Mannschaft haben sich nach Berlin ‚hinuntergebeamt' » est traduit par « Cap'tain Kirk et son équipe se sont "beamés" vers le bas à Berlin »…

4.3.4 Jeu de similitudes entre les langues

Deux langues, un mot

Pourtant, cette apparente incompétence linguistique est contredite ici ou là par l'humour qui joue du rapprochement entre les langues, à l'instar des exemples suivants :

> Tout est moderne, même le sexe. Safer sex, ecstasy, rave. On dit : « les générations ecstasyées »[71].

> Des êtres en train de s'extasier dans des raves. Culture de potager[72].

Révélant des procédés différents, les exemples cités soulignent tous deux des similitudes intéressantes entre les langues. Dans le premier cas, le narrateur métisse les langues et crée un terme hybride entre le terme anglais « extasy » et le verbe français « s'extasier ». Dans le second, il s'amuse à confronter des éléments de contextes radicalement autres ; par l'évocation de deux termes graphiquement identiques appartenant à deux langues distinctes et attestant des réalités différentes (le légume et l'assemblée techno), il fait penser à l'un tout en évoquant l'autre. L'expression « culture de potager » intervenant immédiatement après avoir parlé de rave-party, ajoutée à l'exacte similitude orthographique entre les termes anglais et français, suffit pour que l'association se fasse. Ailleurs déjà, le narrateur s'amusait du même rapprochement :

> Le tout dans un flou artistique qui désigne le mouvement le groove la rave à venir montant du sol pour atteindre l'estomac[73].

Comme dans le cas précédent, le narrateur s'amuse à évoquer des termes graphiquement identiques, les vibrations du son remontant jusqu'à l'estomac, siège de digestion de la rave…

Parfois le glissement entre les langues laisse des traces, sans toutefois nuire au stratagème :

> Le milieu d'une porte de métal grise polie parfaite brillante […] et sur celle-ci […] trois autres surfaces. La première blanche large rectangulaire sur laquelle est inscrit en rouge <NO SMOKING **LABORATORY** POTENTIALLY HAZARDOUS SUBSTANC> le reste étant invisible hors découpage. Puis une jaune plus épaisse […] et le texte **<**CAUTION RADIATION HAZARD**>**. Puis une troisième surface en relief avec le même rebord noir comme un signe cyniquement prophétique de deuil […] avec en-

[71] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 48.
[72] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 188.
[73] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 211.

> dessous le texte <BILOGICAL HAZARD ADMITTANCE TO AUTHORIZED PERSONNAL ONLY> puis en dessous enfin un texte illisible à cette distance mais le tout qui laisse pourtant déjà là songeur puisque cela fait bien des hazard[74].

En reprenant le terme anglais « hazard » dans le texte français (tout en évoquant le mot « hasard », dont il ne partage pas la signification[75]), le narrateur joue du glissement opéré. L'expression française qui s'en trouve altérée endosse une couleur particulière, une teinte d'humour venant renouveler son usage habituel.

Similitudes phoniques

Aux glissements d'un mot à un autre, graphiquement identiques mais sémantiquement différents, s'ajoutent les jeux phoniques de termes distincts dans des langues différentes :

> *Prost !* Santé ! A la vôtre ! *Zum Wohl !* Warhol. Facile, genre Monsieur Duchamp, Madame Du Signe. Une nuit sur un toit. Une nuit sur toi. Nu sur toi. Toi[76].

Le contexte festif de l'invitation à boire évoquée sur le mode bilingue selon une succession de formules allemande, française, française, allemande, se voit soudainement mis en contact avec le nom du célèbre plasticien américain par le jeu d'association opéré grâce aux similitudes phoniques (« *Zum Wohl !* Warhol ») que l'on retrouve dans de nombreux autres passages :

> Le journal de vingt heures. *Tagesschau*. Les journaux. Les horoscopes. Les news. Les niouses. Les noises. Noèse. Les ragots. Un peu de radio, un peu d'histoire à l'école, un soupçon de géographie : à la fin, les gens qui ne reçoivent rien d'autre que leur déclaration d'impôts à remplir[77].

Dans l'exemple ci-dessus, le narrateur passe de *news* à *niouses*, orthographié à la française, tout en gardant le même concept, en le transférant dans le domaine culturel français, avant de passer à *noises*. Le glissement phonique est léger, mais l'écart se creuse au niveau du signifié. La nouvelle cède la place à la querelle. De la *noise* à la *noèse* il n'y a qu'un pas : une lettre change et l'on bascule dans le domaine philosophique[78], qui s'entrechoque avec le terme suivant, *ragots*, à la fois par la différence de signifié qu'il véhicule et par les liens que leur contact met en évidence. Dans les deux cas, le jeu commencé par le glissement entre deux langues se poursuit en français : alors que dans le premier extrait, la glissade entre « *Zum Wohl !* » et « Warhol » s'effaçait devant les oppositions « Monsieur

[74] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 186-187.
[75] Le terme anglais « hazard » identifie un danger potentiel.
[76] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 24.
[77] Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 137. Après « *Tagesschau* », Rosset ajoute en note : « Vues sur le jour, téléjournal ».
[78] Le *Petit Robert* définit « noèse » comme suit : « Acte de penser, en phénoménologie ». *Le Petit Robert*, Paris, 2001 (1963).

Duchamp » / « Madame Du Signe » et « toit » / « toi », le second opte pour un glissement poétique d'un terme à l'autre – selon l'ordre *news-niouses-noises-noèse*.

Il arrive parfois que la musique des allitérations souligne la dimension poétique du texte – à l'instar de l'exemple suivant :

> S'exciter à la caféine. Dire : j'irai jusqu'au bout. Passer de l'un à l'autre, du coq à l'âme, du cœur à l'âne. Expériences narratives, nids de théorie, naïveté, rythme. Nostalgie sentimentale, sentimentalisme nostalgique. C'est tellement dangereux pour moi… La beauté qui est probablement ailleurs pour chaque individu, ailleurs[79].

Par le jeu des associations, on saute du coq à l'âne, pour mieux s'adresser au cœur et à l'âme – comme Rosset le suggère par le biais de l'hypallage, cassant les paires habituelles coq-âne et cœur-âme. Ce qu'il veut, c'est

> Cultiver ses Fleurs du Mal, sa plate-bande névro-psychiatrique. Supporter le monde par la poésie, une poésie hors des mots, eux, incapables de se saisir de l'insaisissable. Etre voyant par éblouissement lucide[80].

La poésie naîtrait de l'image qu'évoqueraient certains mots par leur mise en contact, dans le but de provoquer des associations d'idées existant hors des mots. Les rappels phonétiques mettent en œuvre (et en acte !) un élément fondamental de l'écriture de Rosset : l'effritement de l'information. Mais parfois des perles poétiques apparaissent au milieu des décombres :

> Essayer de faire le point au milieu des ruines. Je lui dis que (les cloches sonnant) Dieu appelle et elle me dit que cela la laisse indifférente. Oh ! Le goût… Le prix presque invivable du goût d'une autre peau, du chatoiement d'une autre chevelure, de l'empressement chaud d'autres lèvres. Oh ! (*die Tränen* les larmes the tears) songeant au passage du bonheur, à toute la reconnaissance pour et vis-à-vis des formes de la beauté pour atténuer l'idée si désespérante de devoir à la fin à son tour mourir aussi un jour[81].

Malgré la déliquescence du monde et du sens peut éclore la beauté parfaite d'un alexandrin. L'émotion peut être retrouvée, par le biais d'étreintes corporelles ou de découvertes artistiques, comme en témoigne l'alexandrin final et sa rime intérieure (« à la fin à son tour / mourir aussi un jour »). Offrant au lecteur une « aire de repos », il s'apprécie au milieu des flux d'information qui sans cesse le submerge.

[79] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 100.
[80] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 108.
[81] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 226.

5 La mise en abyme : aires de repos, mode d'emploi

Au cours de la chronique, le lecteur attentif découvre des carrefours de sens, des « nœuds », qui paraissent offrir une condensation particulière. Des éléments de la réalité de l'auteur semblent s'immiscer dans le tissu du texte, au fil du flot d'images, et aiguillent le lecteur vers l'hypothèse d'une mise en abyme. L'étude de Lucien Dällenbach sur le sujet offre un point de départ intéressant : selon lui « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient »[82], selon un critère de « retour de l'esprit (du récit) sur ses états ou sur ses actes »[83]. Aussi, même si aucun extrait ne présente de façon explicite un motif de l'auteur en train d'écrire le livre, de nombreux passages semblent *surdéterminés*, faisant écho à ce que Dällenbach appelle la *surcharge sémantique*. Pour lui, « un énoncé réflexif ne devient tel que par la relation de dédoublement qu'il avoue avec tel ou tel aspect du récit »[84].

S'il n'y pas de références spéculaires au livre lui-même, il existe en revanche de nombreuses allusions à la façon de l'écrire / de le lire par le biais d'images offrant une métaphore de la chronique et de la façon dont elle est pensée. A la description du sandwich étudiée plus haut (qui, on s'en souvient, vient en quelque sorte proposer au cœur de la chronique le montage esthétique à partir duquel tout le texte s'élabore) s'ajoutent d'autres exemples. Alors que le sandwich rendait compte d'un monde fait de la superposition de multiples éléments culturels, l'insert n° 73[85] procède de manière différente :

> **Insert** : Dans le coin un deux trois quatre cartons de bananes <Chiquita> posés les uns au-dessus des autres de façon très régulière ce qui fait que les motifs sur les bords extérieurs des cartons se répètent comme les marques d'une soupe dans un travail de Andy Warhol et bien que les bananes qui y sont imprimées soient jaunes celles contenues dans les un deux trois quatre cartons sont probablement vertes car sinon elles n'auraient plus aucune valeur future ainsi prêtes à être transportées vers des régions où elles ne poussent pas mais où les hommes-singes en sont friands[86].

Sur les cartons à bananes, c'est à la réduplication du même motif que l'on assiste. L'effet visuel ainsi produit suggère les fréquentes reproductions pixellisées et illustre le morcellement des images médiatiques. Le motif répété rappelle les magasins de télévision, où de multiples écrans renvoient la même image, offrant une représentation commerciale du motif de Warhol, cité plus haut.

---

[82] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 18.
[83] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, p. 60.
[84] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, p. 63.
[85] La numérotation des inserts, qui n'a pas été faite par Rosset, est donnée à titre indicatif.
[86] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 156-157.

Ailleurs, ce sont des pistes sur les enjeux de la chronique qui sont données. Frappé par la récurrence du motif du mode d'emploi et de la description fonctionnelle de certains objets, le lecteur s'interroge. Le narrateur chercherait-il à mettre en évidence un quelconque « mode d'emploi » du monde contemporain – ou de la façon d'en rendre compte littérairement ? L'énigmatique référence à *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec dans la dernière phrase du livre en accrédite l'hypothèse :

> Bande de paroles sons du clip de Kuwait Airways et il me semble, à cause du chanté de la langue arabe, que c'est le prophète qui me parle quelque chose. Documentation jusqu'à l'absurde. La vie mode d'emploi : PLEASE READ THE SAFETY CARD IN THE POCKET IN FRONT OF YOU[87].

Poussant le lecteur à s'interroger sur cette « safety card in front of [us] », le narrateur met le lecteur sur une piste par le biais d'une réflexion métanarrative (ou métadiscursive), en attirant son attention sur la façon d'appréhender le texte qu'il vient de parcourir.[88]

6 Emergence d'une conscience narrative et enjeux littéraires

A l'ère du progrès et des systèmes régulés succède celle du désordre. Marc Gontard l'affirme : depuis les dernières décennies du XX^{e} siècle, même la science moderne se tourne vers les phénomènes qui intègrent l'aléatoire et le non-prédictible[89]. La rupture d'avec un déterminisme met au premier plan l'étude des phénomènes de discontinuité et de turbulence. *Aires de repos sur l'autoroute de l'information* l'illustre, en tentant une nouvelle forme de littérature qui cherche à dire ce monde de désordre :

> Ecrire une phrase en dix secondes. Chaque dix secondes faire éclater le récit, l'histoire. Exp(l)oser la littérature. Travailler pour cela avec un réveil-alarme ou un réveil à larmes. NOW YOU ARE LIVING[90].

Dans cette optique, il n'est plus possible de transcender cet éclatement pour en faire une histoire. Il s'agit de se couler dans le flot des informations multiples, de rechercher une

[87] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 239.
[88] Le lecteur découvre plusieurs autres modes d'emploi d'objets d'usage quotidien, du préservatif (p. 206) au hache-oignons (p. 103) en passant par la brosse à dents : « Dans l'alignement des deux dernières lignes un dessin genre aquarelle montrant une brosse à dents bleue posée sur quatre dents blanches avec autour du rouge sombre et du rose pour la chair de la gencive deux grosses flèches épaisses de pédagogie et de clarté hygiénique indiquant les directions suivant lesquelles le frottage de l'émail doit avoir lieu. » Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 189.
[89] Gontard détaille : « Les paradoxes de la physique des particules, de la mécanique quantique et le développement des sciences du Chaos : effet papillon (Edward Lorenz), géométrie fractale (Benoît Mandelbrot), attracteurs étranges (David Ruelle), théorie des catastrophes (René Thom), marquent une rupture avec l'utopie laplacienne d'un déterminisme dans les sciences de la nature et mettent au premier plan de l'étude des phénomènes : discontinuité, turbulence, désordre… » Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », p. 31.
[90] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 69.

nouvelle forme de mimesis. Nous l'avons vu, même métissée, la langue ne parvient plus à dire le monde. Le constat est pessimiste. Avec l'œuvre de Rosset, il nous semble assister à la fin d'un monde et d'une littérature. Pourtant, le jeu même sur exposer/exploser (comme celui sur hasard/hazard[91]) manifeste une part ludique qui ne s'éteint pas, jouant d'une ambivalence qui, malgré la discrétion des notes plus légères, ne cesse toutefois d'exister.

A travers la chronique, le lecteur assiste à la tentative du narrateur qui dit « Je » de trouver sa place dans un monde éclaté : sa place de père, de mari, d'amant, de fils. Mais c'est surtout la question de la paternité qui pousse le narrateur à réfléchir sur lui-même en déclinant le motif du père :

> « Mon père a disparu », me dit l'hôte. VATER UND SOHN. « Moi, je veux tuer le mien », me dit A. VATER UND TOCHTER. Vivre avec des enfants. Pourquoi. Confiture, corn-flakes-america[92].

Le rapport au père s'avère capital, comme le prouve son énonciation en majuscules, quelques pages plus loin :

> Peurs – PÈRES. Toi, tu as construit le pont, pour l'avenir, et moi, je le considère : dialogue entre père et fils. Pas moyen de passer sur le pont sans actionner quelque manette ou pédale qui a à faire (affaire) avec la chute vers le cataclysme élitaire et qui l'accélère, celui qui a déjà commencé[93].

Les questions et les images de pères foisonnent, à la télévision comme dans la rue[94]. « Quel idéal de la famille ? Un père qui engendre et l'autre qui adopte »[95]. Sondant la « nouvelle génération de père »[96], le narrateur interroge la relation père-fils sous tous les angles, réveillant ici ou là la douleur de conflits personnels plus anciens :

> Les cicatrices laissées dans la vie de l'âme par l'expérience des drogues. Un père à qui plus aucun enfant ne veut adresser la parole à cause de la haine amassée dans les coups brutaux reçus dans l'enfance[97].

Ailleurs, c'est la représentation de la famille qui se voit convoquée, comme dans l'insert 69 qui décrit un dessin « copié par transparence au-dessus d'une photographie » :

---

[91] Cf. p. 316 et suivantes.
[92] Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 43. En note, Rosset traduit successivement « VATER UND SOHN » par « PÈRE ET FILS » et « VATER UND TOCHTER » par « PÈRE ET FILLE ».
[93] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 56.
[94] « A la télévision une voix de jeune homme qui hurle : "*Ich habe meinen Vater erschossen !*", probablement une traduction de l'américain : "I've shot my father !" » Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 99. (Daniel Maggetti déjà faisait allusion à cette omniprésence des références paternelles dans *Chambre 112*, p.°13. Nous l'évoquions p.°241).
[95] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 180.
[96] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 64.
[97] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 182.

> Une mère tenant son enfant dans ses bras, un homme père à lunettes tenant son enfant dans ses bras, une sœur et une sœur sur les genoux de leurs parents, les filles, ses enfants, mes enfants, nos enfants, ma femme, un souvenir sous les yeux, et toujours plus encore, jusqu'à l'effrayement, inouïe fragilité du temps[98].

Le motif célèbre de la mère à l'enfant, mais aussi celui d'un père et d'enfants plus grands se mêlent à l'image des enfants et de la femme du narrateur, et portent le lecteur à s'interroger sur la fragilité du temps. Dans le dernier insert, c'est à nouveau l'image de la relation filiale qui se voit interrogée : un père, assis devant un bureau bien rangé au mobilier impeccable, est incarné par un mannequin aux cheveux poivre et sel, élégamment coiffé, entouré d'objets luxueux.

> Pas de chiffres, pas de courbes, une richesse noble, non commerçante, comme s'il était en train de penser à un contrat d'assurance-vie. A son côté, sur sa droite, le fils. Il est debout devant la table et s'appuie sur le coin droit de celle-ci avec son coude. Il est penché en avant, il devrait avoir l'air décontracté, nonchalant, mais probablement que le jeune mannequin ne devait pas être trop à l'aise. D'ailleurs, il est presque flou. Il n'est que le fils, il est encore trop jeune pour occuper une place au premier plan. Prototype de la jeunesse attentive à ce que fait celui qui par tout ce qui est visible semble avoir réussi. Cheveux fins, un peu longs, frange cool, t-shirt mauve avec motifs blancs comme du batik ou des petits soleils chiants. Les accessoiristes n'ont pas dû se les casser. Derrière ce couple décisif, derrière ce père et ce fils posant pour une publicité pour un fond de rentes en Suisse, le vrai flou lourd et sombre du décor de l'ameublement bourgeois[99].

De multiples allusions aux pères n'ont cessé de parsemer la chronique, en allemand comme en français. Ici, la publicité joue du motif biblique : à la droite du père, le fils se voit promis à l'héritage paternel. L'image contraste avec celles de relations conflictuelles, rencontrées tout au long de la chronique. Mais le caractère publicitaire ajouté au malaise apparent du jeune homme altère l'harmonie du message, rendant sensible la nature profondément chimérique de la représentation, laissant un goût quelque peu amer, comme la citation donnée en clôture de l'insert :

> Puis cette phrase, enfin, dont je ne me souviens plus l'auteur : « Il connut pour la première fois le goût des larmes qui ne coulent pas et restent en vous pour toujours. »[100]

Parfois, l'évocation du motif du père se fait en allemand – « mein Vater ist Arbeitergeber, das ist der Witz »[101]; « Ich liebe dich, Papa, ich liebe dich, mein Sohn »[102]. Le narrateur aurait-il besoin de l'allemand pour exprimer ses sentiments à son père – comme celui de *Chambre 112* qui exprimait, par le biais du suisse allemand, le regret de ne

[98] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 147.
[99] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 228.
[100] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 229.
[101] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 149
[102] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 148.

plus pouvoir parler avec le sien[103] ? Du fait de la volonté du narrateur de « ne pas renier sa propre histoire »[104], on comprend la récurrence d'un questionnement identitaire ambigu. Que l'écriture permette ou non de résoudre le conflit identitaire, il arrive au narrateur de mettre sur un même plan « soucis du père, soucis du narrateur »[105] ou de glisser de la réalité parentale au monde littéraire. Le narrateur ne dissimule pas son angoisse. Au contraire, il la révèle par touches successives, sous le flot des informations. Mais malgré les apparences, le jet maîtrisé et l'équilibre obtenu entre propos sur la marche du monde et évocations plus personnelles soutiennent le narrateur dans sa recherche d'une forme expressive.

7 Epilogue

Dans l'épilogue, placé sous l'exergue du groupe rock Blumfeld – avec la citation « In der Schwebe wie im Flug »[106] –, le narrateur s'interroge :

> Qu'est-ce qui va rester encore lorsque toutes les cultures seront détruites ? Des étoiles inattendues, tant au crépuscule il semblait que le smog fût épais[107].

Malgré l'indigestion informative et le déferlement d'images, une lumière persiste, sous la forme d'une étoile ou d'une fleur. COSMOS, la partie finale de la chronique, se fait apaisée. Le narrateur quitte l'Inde, après s'être ressourcé dans un monastère du massif himalayen. La langue se fait plus calme, plus simple.

> Les fleurs qui partout poussent ici, de couleur violette ou blanche, s'appellent des COSMOS[108].

Après s'être intéressé à la description d'images, après avoir focalisé son attention sur des réalités visuelles ou sonores, le narrateur s'ouvre à des considérations plus générales. Il se détourne du particulier et considère les fleurs, les étoiles. Après avoir échoué dans son intention de dire le monde éclaté, il s'ouvre à l'insaisissable. Le trajet en avion, espace climatisé où tout est aseptisé, des verres au siège des toilettes[109], lui permet la prise de distance d'avec le bruissement du monde. Des milliers de kilomètres au-dessus du fourmillement des humains, il regarde la terre de haut :

---

[103] « Hei vater, i hätt dir no so mängs z säge gha », Daniel Maggetti, Chambre 112, p. 25.
[104] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 51.
[105] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 170.
[106] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 233.
[107] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 235.
[108] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 234.
[109] « This seat has been disinfected for your protection […] This glass has been STERILIZED for your protection ». Yves Rosset, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, p. 235.

> Plus tard, vues d'avion, au-dessus du Pakistan, après l'escale à Karachi, la direction sur la carte régulièrement affichée, qui s'oriente vers le sud. Vers la mer, au sud-est du détroit d'Oman. Ainsi, vieille terre, croûte terrestre, désert, rides, crêtes, jeux d'ombres et de falaises et il est difficile de savoir s'il y a des villes ou si les forteresses sont des rocs millénaires[110].

A l'échelle de la planète, tout paraît minuscule et dérisoire. L'agitation du monde, son flux incessant d'informations disparaissent, les réalisations humaines ou minérales se confondent. Tout se trouve relativisé, comme le soulignent les remarques du narrateur au moment d'entendre les consignes de sécurité déjà évoquées :

> Bandes de paroles sons du clip de Kuwait Airways et il me semble, à cause du chanté de la langue arabe, que c'est le prophète qui me parle quelque chose[111].

A l'échelle planétaire, écrits religieux et avalanche de documentation s'équivalent, faisant figure de broutilles. La réalité est ailleurs. A la question que le narrateur posait plus haut (« Qu'est-ce qui va rester encore lorsque toutes les cultures seront détruites ? ») succède la réponse, des « étoiles inattendues ». Inattendues, ces étoiles le sont d'autant plus que le smog est, comme il le disait, épais, que celui-ci soit issu de la pollution climatique ou sonore et visuelle. De fait, cette image du smog figure l'écriture de Rosset, volontairement explosée, inventée afin de rendre compte de la réalité qu'elle décrit : dans le jeu de mots selon lequel le narrateur affirmait sa volonté d'« exp(l)oser la littérature »[112], Rosset attire l'attention sur une dualité fondatrice de son œuvre : entre exposition et explosion de la littérature, l'auteur trouve un moyen de rendre hommage à la littérature et aux auteurs[113] tout en redonnant un coup de sang (à la façon d'un coup de pied) à la littérature. L'interpellation de langues étrangères (ici l'allemand et l'anglais) y participe. Chez Rosset, le procédé, qui s'avère extrême – parfois au point de gêner la lecture – ne vise pas à élargir les capacités expressives du langage. Contrairement à d'autres auteurs évoqués précédemment, Yves Rosset cherche moins à multiplier les voies d'accès au sens (comme Daniel Maggetti) qu'à interroger la langue et sa capacité à dire la fragmentation du monde et de la conscience qui le perçoit : par son écriture, Rosset sonde « LES LIMITES DE LA LISIBILITÉ, LES LIMITES DE L'ILLISIBILITÉ »[114]. Cadencée sur le pouls du monde, elle s'énonce certes comme éclatée, mais n'en recèle pas moins des perles

[110] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 238.
[111] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 238.
[112] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 69.
[113] Les nombreuses références trahissent un intérêt qui le conduit à Proust (notamment p. 180, 188, 227) comme à Bellow, Balzac et Houellebecq.
[114] Yves Rosset, Aires de repos sur l'autoroute de l'information, p. 176.

nées des débris de l'explosion de la littérature, souvent génératrice d'un humour discret, ouvrant la voie à de nouvelles explorations.

8 Les Oasis de transit *ou le récit apaisé*

Quatre ans après *Aires de repos sur l'autoroute de l'information* paraît aux Editions Bernard Campiche le dernier ouvrage d'Yves Rosset, *Les Oasis de transit. Relations de voyages*. Le texte, qui oscille entre le journal intime et « une forme exacerbée du reportage littéraire »[115], procède, comme son précédent récit intitulé *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, au collage de réflexions, d'observations et d'émotions ressenties. Contrairement aux carnets de route et aux lettres adressées à un interlocuteur fictif rédigés durant le voyage et publiés sur Internet[116], ce texte prend forme une fois le tour du monde achevé. Le jeune écrivain semble avoir entendu les conseils de Nicolas Bouvier à Lorenzo Pestelli, dans le numéro 4 d'*Ecriture* : il met « un peu d'herbe tendre »[117] dans son mortier. Même si le récit, que son auteur présente comme « un herbier touffu »[118], se laisse encore pénétrer par ce qui l'entoure jusque dans ses inflexions rythmiques, il se fait plus apaisé. Alors qu'*Aires de repos* explosait sous les procédés hétérolingues et typographiques, *Les Oasis de transit* en font un usage beaucoup plus modéré. L'auteur, qui ne recourt qu'une seule fois aux caractères gras[119], se détourne des réalités pixellisées pour réaliser une étreinte plus charnelle du monde qui l'entoure.

Malgré l'atténuation des procédés hétérogènes visant à souligner l'agressivité du monde contemporain, la violence n'a pas disparu, et resurgit fréquemment par l'évocation de guerres et d'attentats terroristes. Les voyages successifs la mettent en évidence. Au contact de profils identitaires variés, Rosset aborde la différence culturelle par un autre biais. La langue étrangère se voit convoquée au même titre que la religion ou la géopolitique. Plus rarement interpellée, elle semble davantage s'intégrer au texte et témoigne d'une proximité plus grande avec le contexte dans lequel elle apparaît. Dans un monde divisé, offrirait-elle ces oasis annoncées en titre ?

---

[115] Yves Rosset, présentation du projet sur le site Internet de son éditeur, Bernard Campiche, http://www.campiche.ch/pages/oeuvres/oasis.html.
[116] Des extraits de ses carnets sont publiés sur le site des Editions Bernard Campiche, les lettres sur celui de la Fondation Edouard et Maurice Sandoz : http://www.campiche.ch/galeries/GalerieRosset3/index.html, http://www.fems.ch/fr/site/prixfems/laureats/litterature/109/114.
[117] Nicolas Bouvier, « Lorenzo Pestelli », *Ecriture 4*, 1968, p. 84-89, citation p. 85.
[118] Yves Rosset, présentation du projet sur le site Internet de la Fondation Edouard et Maurice Sandoz, http://www.fems.ch/fr/site/prixfems/laureats/litterature/109/114.
[119] Yves Rosset, *Les Oasis de transit. Relations de voyages*, Orbe, Bernard Campiche, 2005, p. 360.

Véritables bulles d'oxygène, les termes empruntés à la langue étrangère proposent un répit, une trêve, à l'instar de l'expression « *jachad lev el lev* », répétée à plusieurs reprises et expliquée comme « le signe de l'être ensemble, […], de ne pas se sentir seul, dans un monde déchiré[120] ». Quelques pages plus loin, au cours de la narration de la bar-mitsva à laquelle le voyageur se trouve convié, la formule prend particulièrement sens : réunie pour célébrer l'entrée d'un jeune garçon dans le monde adulte, une famille fête. Un vieil homme répète inlassablement « *Eretz Israël* » et les enfants se poursuivent autour des tables. Les chaises resserrées vers le centre de la salle, le père joue de la mandoline. Non seulement ses grosses mains ne brisent pas l'instrument, mais une magie s'opère. Au cours de ce moment émotionnellement chargé, le lecteur appréhende la force du leitmotiv « *Jachad lev el lev* », qui non seulement renvoie l'image idyllique d'une famille unie (« tous ensemble, cœur à cœur, ce que cela veut dire »[121]), mais fait également écho à un contexte politique aux antipodes de l'harmonie de l'instant. Les propos entendus entraînent le narrateur à des réflexions dont la gravité interfère avec l'ambiance festive de la soirée :

> – *If there is a war, all the men you see here, they will go to the army*, dit Janiv.
>
> Alors, regarder encore une fois ces hommes, ces femmes. Qui a envie de mourir ? Une force certaine. Il faut être fort pour défendre sa liberté. Pour la prendre aussi. Une « solidarité » ou une « raison d'être » ensemble. « *Jachad lev el lev.* »[122]

Face à une violence omniprésente, la « solidarité » évoquée par « *Jachad lev el lev* » représente la seule alternative. Un convive originaire d'Alger l'apprend au narrateur : depuis le début de la guerre, les gens éprouvent la nécessité de se retrouver pour chanter des airs qui datent des débuts de l'Etat. Ses propos le soulignent : l'expression en hébreu, loin de se limiter à rendre compte d'un « effet de réel », actualise au cœur de la langue la nécessité du lien comme moyen de survie. Sa dimension religieuse est exprimée par le narrateur, qui renchérit : « Le lien global par la langue sacrée »[123]. En l'affirmant, Rosset ajoute à l'évocation de la guerre, de la famille et du bonheur d'être ensemble, celle de la condition d'existence de l'Etat d'Israël : non seulement les termes hébreux dessinent ainsi un instant d'harmonie où les armes se taisent, mais ils rappellent également les bases d'une communauté née du rassemblement d'hommes et de femmes, consolidant son sentiment d'appartenance religieuse au moyen d'une langue apprise par tous (« le lien global »). Les réflexions du voyageur appuient l'interprétation :

[120] Yves Rosset, *Les Oasis de transit*, p. 20.
[121] Yves Rosset, *Les Oasis de transit*, p. 58.
[122] Yves Rosset, *Les Oasis de transit*, p. 58.
[123] Yves Rosset, *Les Oasis de transit*, p. 58.

> Faire danser un enfant dans ses bras. Mais ne sommes-nous pas tous des êtres humains ? L'étrange des mélanges d'origines, l'origine des étranges mélanges. La multitude des langues maternelles de la diaspora et l'hébreu ressuscité qui rassemble dans la division entre paix et violence[124].

Au vu des constatations du narrateur, il paraît clair que cet hébreu « qui rassemble dans la division » porte un idéal. Il n'est cependant pas la seule langue à relayer l'utopie d'un monde où les différents peuples pourraient, comme les langues dans le texte, vivre ensemble. Dans le cadre d'une prophétie faite au narrateur, l'anglais – convoqué par le biais d'un terme standard (*together*) et d'une construction néologique (*threegether*) – surenchérit :

> On me prédit que je serai un jour musulman, la logique est évidente, puisque après *together* vient bien sûr *threegether*[125].

Le terme (inventé !) « *threegether* » le met en évidence, le recours à l'anglais cristallise un être au monde riche de la diversité culturelle. A l'aube du nouveau millénaire marqué par une radicalisation bipolaire suite aux attentats du 11 septembre 2001, l'interpellation de langues étrangères devient plus que jamais un moyen de faire entendre les voix dissidentes au sein d'un monde globalisé. Comme le concrétise le néologisme « *threegether* », l'usage des langues étrangères permet de dépasser la perspective dualiste du monde, illustrée en février 2006 par les réactions consécutives à la publication dans la presse européenne de caricatures du prophète Mahomet.

Dans *Les Oasis de transit*, le monde, éminemment multiple, s'expose de manière plus complète par le recours aux langues étrangères. Alors que la langue étrangère cristallisait un difficile être au monde dans *Aires de repos sur l'autoroute de l'information* (annonçant ici ou là une dimension plus ludique dans quelques jeux de mots bien choisis), le récit de voyage livre un usage de la langue étrangère plus apaisée, et beaucoup plus discret. Dans *Les Oasis de transit*, la langue étrangère ne participe plus à l'élaboration du récit ; elle fait état d'un usage « normalisé » (pour paraphraser Ricard) de la langue étrangère, et rend compte d'une ouverture au monde chère à l'époque contemporaine. Les expressions « *Jachad lev el lev* » et « *threegether* » l'attestent : en véhiculant tout en nuance cet idéal du « vivre ensemble » porté à la fois par la langue commune du peuple juif et par celle du monde global contemporain, elles témoignent, dans la dernière œuvre de Rosset, d'une attitude résolument optimiste quant aux éventuels bénéfices d'une langue mixte.

[124] Yves Rosset, *Les Oasis de transit*, p. 59.
[125] Yves Rosset, *Les Oasis de transit*, p. 92.

Chapitre V : Eugène, une île de mille mots

1 Mon nom*, récit de l'indicible ?*

Mon nom raconte la quête d'un homme d'origine étrangère vivant en Suisse romande et qui ne connaît que mille mots de français. Naufragé dans une langue qui ne lui appartient pas, il cherche à retrouver le crime qu'il croit avoir commis, mais dont il a perdu le souvenir. Au handicap de la langue s'ajoute une importante restriction de mobilité, un problème de vaisseaux capillaires bouchés l'empêchant de parcourir plus de deux cents mètres. C'est donc sur une île de deux cents mètres de diamètre et de mille mots qu'il va rechercher son passé.

Marié et père de deux enfants, il travaille dans un bureau d'informatique, qu'il partage avec un seul collègue. Du fait de son vocabulaire restreint, c'est ce dernier qui se charge de discuter « avec les clients anglais ou allemands »[1]. Le langage informatique est leur « pays commun ».

En cachette et à quelques jours de sa retraite, il se lance dans une enquête. Quittant son bureau à l'heure habituelle, il roule deux fois plus vite et gagne ainsi dix minutes qu'il passe à écrire, au volant de sa voiture parquée sur le bas-côté de la route, à mi-distance de son trajet.

> Cette manière d'écrire par compression du temps dit très bien ce que je veux dire. Je veux regarder ma vie pour mettre la main sur une petite compression du temps. Un moment qui a fui dans le monde et ma mémoire[2].

Déraciné, à la recherche d'une mémoire perdue, étranger au français défaillant, le narrateur (qui reste volontairement anonyme afin de ne pas être retrouvé une fois qu'il aura jeté son cahier par la fenêtre de sa voiture) sonde ses racines et ses rapports aux langues. Mais au final, c'est le langage lui-même qui se trouve mis en question. Si le personnage souffre, c'est qu'il subit de plein fouet l'illusion dénoncée par Daniel de Roulet lors des Journées littéraires de Soleure[3], et qui consiste à confondre les mots et les choses. Il l'exprime au terme de son aventure :

> Le mot m'a trompé. J'ai cru que si je regarde dans le monde, je vous trouverai en tête et os. Mais je dois vous trouver au figuré. Quelle saloperie, les mots[4].

---

[1] Eugène, *Mon nom*, Vevey, L'Aire, 1998, p. 12.
[2] Eugène, *Mon nom*, p. 13.
[3] « En deux langues », table ronde avec Mustapha Benfodil, Daniel de Roulet et Anne Weber, Journées littéraires de Soleure, 22 mai 2004. Cf. « Avant-propos », p. 7.
[4] Eugène, *Mon nom*, p. 89-90.

Dans *Mon nom*, tout est prétexte à jouer sur la langue : comme naguère les jeux oulipiens, le scénario s'élabore sur une contrainte verbale (le handicap physique rendant compte du handicap linguistique du narrateur étranger), et témoigne d'un caractère autobiographique évident : pour l'écrire, Eugène se glisse dans la situation de son personnage et compose son texte en roumain (sa langue maternelle, dont il maîtrise justement un millier de mots), avant de s'autotraduire en français. L'exercice du passage d'une langue à l'autre, s'il ne rend pas visible la langue étrangère, entraîne pourtant personnage, auteur et lecteur sur de nombreuses pistes de réflexion qui lui sont liées. Comment dire le monde dans une langue étrangère ? Quel lien faut-il voir entre les mots et les choses ? La langue peut-elle tout dire ? Le sens ne se perd-il pas à travers l'exercice de traduction ? Si la langue étrangère ne se trouve pas directement interpellée, c'est elle qui donne voix au personnage, en servant de matrice au récit. Comme dans les tentatives oulipiennes d'élaboration de contraintes littéraires, la démarche du personnage (et derrière lui de l'auteur) reflète un jeu sérieux ; l'exercice ouvre un questionnement portant sur la langue, l'exil, le changement de langue, la traduction (et l'autotraduction), interrogeant l'entreprise littéraire en cours[5].

2 Le narrateur étranger

Le personnage de *Mon nom* est un déraciné. Ayant quitté son pays d'origine pour des raisons politiques, il s'établit en Suisse romande, dans un lieu impossible à définir précisément. Après trente ans passés dans chacun des deux pays, il s'interroge. Le bonheur qu'il espérait n'est pas au bout du chemin :

> J'ai échappé à un régime dictatorial ; j'ai amené mes enfants dans un pays libre ; j'ai trouvé du travail ; j'ai un salaire honnête. Comme a dit ma femme lorsque nous avons passé la frontière : « Nous voici arrivés de l'autre côté du monde ! »
>
> Je devrais être le plus heureux des hommes. Mais non. Dans mon cœur je ne trouve qu'une terreur[6].

La cause de cette terreur lui échappe. Viendrait-elle de ce crime hypothétique, dont il a perdu tout souvenir, et qu'il cherche à retrouver au moyen de l'écriture ?

---

[5] *Mon nom* (qui obtient le prix de la revue *[vwa]* en 1996) est le seul ouvrage d'Eugène qui interroge directement la situation de bilingue, aussi sera-t-il le seul étudié ici. Eugène a par ailleurs publiés les récits suivants : *Quinze mètres de gloire*, Vevey, L'Aire, 1995 ; *L'Ouvre-boîte*, Vevey, L'Aire, 1996 ; *Dorothy*, Genève, La joie de Lire, 1996 ; *La Mort à vivre* (collectif), Genève, La Joie de lire, 1999 ; *L'Alimentation*, Genève, La Joie de lire, 1999 ; *La Communication,* Genève, La Joie de lire, 1999 ; *Les Loisirs,* Genève, La Joie de lire, 1999 ; *Mange-monde*, Vevey, L'Aire, 2000 ; *Pamukalie, pays fabuleux : vrai guide d'un pays surréel*, Paris, Autrement, 2003 ; *Les Mises en boîtes*, Genève, La Joie de lire, 2004.

[6] Eugène, *Mon nom*, p. 16-17.

A cause de son rapport inconfortable aux langues, le narrateur peine à mener à bien son projet littéraire. Les nombreuses constructions fautives mises sous la plume du narrateur sont de nature diverse : elles peuvent rendre compte de redondances (comme là où le narrateur ne perçoit pas le lien de parenté entre deux mots proches, tel le « fossile fossilisé »[7]), actualiser des écarts de langue (usage atypique du singulier « vacance »[8]), mais aussi assumer la mise en place d'erreurs dans l'emploi de prépositions et autres particules (« une tête en bois »[9] pour signifier la conséquence d'un excès d'alcool), la substitution d'un verbe à un autre (« mes larmes ont commencé à marcher »[10]), ou encore la méconnaissance d'expressions idiomatiques, illustrée par des constructions déviantes (à l'exemple de « rire avec larmes »[11], qui revient plusieurs fois). Expressions idiomatiques correctes et déviantes alternent, parfois sur une même page :

> Le fait que je ne me rappelle de rien d'horrible maintenant veut dire que rien d'horrible ne s'est passé. […]
>
> C'est-à-dire qu'ils remplissent les premières années de l'homme avec des souvenirs qu'il ne se rappelle pas[12].

Alors que le verbe « se rappeler » est utilisé de manière fautive une première fois (sous la forme « se rappeler de »), le narrateur l'actualise de manière correcte (forme transitive directe, « se rappeler quelque chose ») quelques lignes plus bas. Est-ce pour figurer l'hésitation linguistique liée au statut d'étranger du narrateur ? ou faut-il y voir un clin d'œil de l'auteur, qui s'amuse à insinuer le doute quant à la réelle connaissance linguistique de l'auteur – donc à sa véritable identité ?

La présence récurrente de « blancs » laissés dans la narration par le personnage rappelle à tout instant l'origine étrangère du rédacteur. Même si ce dernier explique le mot manquant par une définition qui offre au lecteur un palliatif au sens perdu, la présence même de la parenthèse souligne la difficulté d'étreindre le réel. Les mots manquants sont souvent simples : ainsi se dérobent tour à tour « cuillère » (« le mot qui n'est ni un couteau ni une fourchette »[13]), « automne » (« mot entre l'été et l'hiver »[14]), « preuve » (« le mot quand la police trouve quelque chose sur le lieu du crime qui accuse quelqu'un »[15]),

[7] Eugène, *Mon nom*, p. 30.
[8] Eugène, *Mon nom*, p. 33. Nous reviendrons sur cet exemple, p. 335.
[9] Eugène, *Mon nom*, p. 33.
[10] Eugène, *Mon nom*, p. 58. L'expression est reprise p. 75 sous la forme « laisser marcher mes larmes ».
[11] Eugène, *Mon nom*, p. 26, 32, 40, 70, 83.
[12] Eugène, *Mon nom*, p. 23.
[13] Eugène, *Mon nom*, p. 18.
[14] Eugène, *Mon nom*, p. 45.
[15] Eugène, *Mon nom*, p. 24, 33, 44, 56, 61, 81, 85 et 87.

« cellule » (« le mot où on est enfermé en prison »[16]), « retraite » (« le mot quand un salarié arrive à soixante-cinq ans »[17]), « interrogatoire » (« le mot quand un commissaire pose un millier de questions à un suspect »[18]), « grêle » (« le mot quand il pleut avec de la glace »[19]), ou « flocon » (« mot blanc qui tombe d'un ciel d'hiver et qui forme la neige »[20]). Le procédé perdure jusqu'au terme du livre, malgré la décision du narrateur de recourir aux dictionnaires et grammaires qu'il trouve dans sa bibliothèque personnelle.

3 L'expérience du manque comme mise en lumière de « pleins »

En feuilletant le *Petit Robert*, le personnage étranger fait l'expérience de l'inépuisable expansion du sens et du potentiel quasi infini du langage :

> Par exemple *Abeille : insecte social hyménoptère*. Mais que veut dire le dernier mot ? *Hyménoptère : ordre d'insectes caractérisés par quatre ailes à membranes*. Mais que veut dire « aile » et que veut dire « membrane » ? *Aile : chacun des organes du vol chez les oiseaux (une paire), les chauves-souris (une paire), les insectes (généralement deux paires)*. Mais que veut dire « chauve-souris » ? *Chauve-souris : nom courant des chiroptères*. Mais que veut dire « chiroptère » ? *Chiroptères : voir chéiroptères. Chéiroptères : ordre de mammifères dont les membres antérieurs allongés portent des membranes formant ailes ; ils sont insectivores ou frugivores*. Mais que veut dire « membrane », « aile » et « frugivore » ?
>
> Pour être une île, il faut tout le monde autour. Pour connaître un mot, il faut tout le dictionnaire autour[21].

Comme il s'en rend compte en fin de citation, le sens lui échappe toujours, car chaque définition le renvoie à une autre, indéfiniment. Il le dit : « Il faut connaître tout le dictionnaire par cœur pour connaître un seul mot »[22]. De fait, son statut de narrateur étranger influe sur l'élaboration du récit lui-même : forcé à rebondir d'un manquement à l'autre, il rend sensible le phénomène de relance mis en œuvre par un texte qui se heurte aux vides pour mieux mettre en lumière le plein de la signification :

> Vous marcherez d'un pas sûr sur ma tombe, graverez la vérité sur la pierre : « Ici dort celui qui en l'année (Vous trouverez), à l'endroit (Vous trouverez) a fait une chose horrible (Vous trouverez) »[23].

Plus haut déjà, se rencontraient des « trous » dans le texte, témoignage de la méconnaissance du narrateur. Les définitions que celui-ci rajoutait afin de pallier la

[16] Eugène, *Mon nom*, p. 40.
[17] Eugène, *Mon nom*, p. 72, 73, 89.
[18] Eugène, *Mon nom*, p. 73, 93.
[19] Eugène, *Mon nom*, p. 94.
[20] Eugène, *Mon nom*, p. 100, 101.
[21] Eugène, *Mon nom*, p. 68.
[22] Eugène, *Mon nom*, p. 69.
[23] Eugène, *Mon nom*, p. 96.

difficile saisie du sens s'avéraient éloquentes, tant elles rendaient compte du mélange opéré par le narrateur entre réalité et langage, définissant tous les concepts absents comme des mots incarnés dans la réalité, à l'instar de la « cuillère », définie comme « le mot qui n'est ni un couteau ni une fourchette »[24] et le flocon, « mot blanc qui tombe d'un ciel d'hiver et qui forme la neige »[25]. La confusion entre le réel et le langage annonce l'échec du narrateur. Contrairement à l'idée défendue par Daniel de Roulet à Soleure, le personnage de *Mon nom*, bien que bilingue, se laisse happer par l'illusion que les mots représentent les choses – illusion sur laquelle joue pleinement Eugène, l'auteur véritable de ce pseudo-journal. Plusieurs exemples l'illustrent, comme lorsque le personnage explique les différences de perception de l'arc-en-ciel, par un Africain et par lui-même : « Dans son pays, on ne fait aucune différence entre violet et indigo. Il voyait donc six mots dans le ciel, quand moi j'en voyais sept ! »[26] Pour le narrateur,

> La vision est un tas de mots.
>
> Mais pas seulement les yeux. Les doigts, les oreilles, la langue et le nez aussi. On ne touche jamais le monde. Les cinq sens sont noyés dans les mots[27].

Selon lui, c'est le langage qui détermine la vision de la réalité. Il ne dit pas ici que les mots lui donnent accès aux choses ; au contraire, il révèle combien il est arrêté par certains termes, qui déterminent entièrement sa conception du réel. De fait, le personnage ne témoigne aucunement de l'extériorité qui devrait lui permettre de garder la distance nécessaire à une représentation plus complète du monde. Il est à l'image de ce prince du livre de Yong Jin Cui, lu dans le pays de sa naissance : enfermé dans un cachot par un roi barbare qui s'empare du trône après lui avoir fait brûler les yeux, le prince, encore enfant, oublie tout. Aussi quand il est libéré cinquante-cinq ans après, il ne comprend plus les mots qui décrivent ce monde dont il a toujours été exclu :

> Il ne comprend pas la lumière dont parlent les gens, il ne comprend pas le bruit de ce que les gens nomment des « chevaux », il ne comprend pas le mot « couleur » sur le mot « rose », ni ce qu'il fait dans le mot « jardin », il ne comprend pas le mot « nuage », ni pourquoi il traverse le mot « ciel ». Il demande d'être libéré de ce monde.
>
> Après une semaine, il est de nouveau enfermé dans sa prison. Même s'il ne sait pas très bien ce que ça veut dire, le prince demande aux gens d'éteindre le mot « lumière » en partant. Et c'est comme ça que la ville devient célèbre dans tout l'empire : la ville qui cache un prince aveugle dans les ténèbres[28].

[24] Eugène, *Mon nom*, p. 18.
[25] Eugène, *Mon nom*, p. 100, 101.
[26] Eugène, *Mon nom*, p. 94.
[27] Eugène, *Mon nom*, p. 95.
[28] Eugène, *Mon nom*, p. 97-98.

La vie de ce prince chinois touche le narrateur, parce qu'il s'en sent proche. Il se compare à lui :

> J'aimerais dire que je me sens comme un aveugle dans les ténèbres. Mais ai-je bien compris ? que reste-t-il de l'histoire d'un Chinois écrite il y a mille ans, traduite en vieil italien de Marco Polo, traduite ensuite en italien moderne et enfin dans la langue du pays de ma naissance ? Et même si la traduction est bonne, qu'est-ce que je peux comprendre aux mots de cette histoire, si je me sens justement comme ce prince qui ne comprend rien aux mots du monde ?[29]

Il s'interroge : comment les mots de l'histoire pourraient-ils être pleinement compréhensibles, mille ans et trois traductions plus tard, quand à l'origine déjà leur sens échappait au prince chinois ? Soulignée par le temps et les traductions successives, se pose la question de la compréhension des « mots du monde » – l'expression démontrant une fois de plus la confusion opérée dans l'esprit du narrateur. Dieu lui-même n'existe-t-il pas du fait qu'il incarne le verbe ? Le narrateur le rappelle au cours du récit :

> Quand Abraham demande à Dieu qui il est, Dieu lui répond : « Je suis celui qui est » ou selon une autre traduction de la Bible : « Je suis ce que je suis. » Bien sûr que je ne veux pas dire que je me prends pour Dieu. Au contraire[30].

Si Dieu incarne le langage même, les hommes subissent son silence et demeurent condamnés à tenter d'exprimer ce qu'ils ont en eux sans jamais y parvenir. Car comment dire le monde, quand les mots nous échappent ? Le personnage le dit lui-même, toutes les langues sont vides :

> De ma langue de naissance, dans laquelle je ne trouve aucun mot adéquat, je traduirais en anglais qui est tout aussi vide. D'un vide j'irais dans un autre.
>
> Tous les hommes qui parlent anglais parlent dans le vide. Peut-être que c'est pour ça que Dieu ne nous a pas condamnés encore une fois. Avec une langue vide, on ne peut rien construire de grand. Dieu n'est pas offensé avec cette langue universelle[31].

L'affirmation selon laquelle sa langue maternelle comme l'anglais sont vides met en lumière la vacuité du langage existant aux yeux du personnage. Comme le souligne l'expression « parler dans le vide », ce vide n'empêche pas la parole qui s'élabore autour de lui : la logorrhée renforce le constat de l'impossibilité d'exprimer ce que l'on a en soi, commun à tous les hommes et toutes les langues.

Plusieurs motifs du vide parsemés au fil du texte soulignent l'impuissance du personnage à maîtriser la langue et à comprendre la réalité qui s'efface, à l'exemple de la chaussure abandonnée qu'il trouve lors de ses recherches, qu'il croit appartenir au

[29] Eugène, *Mon nom*, p. 98.
[30] Eugène, *Mon nom*, p. 91.
[31] Eugène, *Mon nom*, p. 20-21.

psychiatre-traducteur-commissaire qu'il s'invente. Pourtant, c'est quand le motif du vide s'appuie dans la langue qu'il s'avère le plus éloquent, tels les « blancs » étudiés plus haut ou la faute de français faite par le narrateur, qui apparaît dans le contexte révélateur de la recherche de sens du fameux « dichio », au demeurant éminemment mystérieux :

> La troisième fois que j'ai été soûl, j'étais avec ma femme au camping. Il y a vingt-deux ans de ça. Nous faisions du camping et de la plage où tout le monde fait du camping et de la plage dans notre ville. Peut-être vous aussi, vous avez fait une vacance à cet endroit[32].

Le narrateur y racontait qu'après avoir bu avec sa femme deux bouteilles d'alcool, il s'était réveillé le lendemain « avec une tête en bois » et des douleurs agréables dans le bas-ventre, preuve des fous rires de la nuit, avec le mot « dichio » écrit sur la semelle de sa chaussure. Le cas n'est pas unique et suit chacune des ivresses du personnage qui, à son réveil, retrouve systématiquement le mot « dichio » écrit quelque part. Malgré ses efforts, il ne trouve rien dans sa mémoire : ce « dichio » serait-il le nom d'une femme, laissé par celle-ci afin qu'il pense à la rappeler ? serait-ce un nom de ville ? un mot traduit « dans la langue des bébés »[33] ? De toutes les hypothèses[34], aucune ne réveille en lui le moindre souvenir. Même dans sa langue maternelle « dichio » ne veut rien dire, et le psychiatre-traducteur-commissaire auquel il s'adresse constamment demeure sourd à ses interrogations. Si ce dernier, pourtant traducteur, ne sait ce que signifie « dichio », qui pourrait bien le savoir ?

Aussi, pour évoquer ce mot étrange qui accompagne chacune des pertes de conscience du personnage, l'emploi du terme « vacance » utilisé par le narrateur frappe le lecteur tant il s'avère révélateur non seulement de la non-maîtrise du langage par le narrateur étranger, mais également de la vacuité de tout langage que cette non-maîtrise souligne : si dans l'esprit du narrateur il recouvre le signifié de « vacances », il rend visible au lecteur le vide qui le nargue, et qui se manifeste en toute circonstance. Les moments où surgit le mot « dichio » en offrent la quintessence, en incarnant l'oubli dont souffre le personnage. Pourtant, ce terme qui demeure obscur fait écho aux manques de la poésie de Christen et témoigne d'une même intention ludique : car si « dichio » ne veut rien dire (du moins *a priori*), il stimule l'imagination du personnage (qui s'essaie à de nombreuses hypothèses) et du lecteur. Une fois de plus, la mise en scène du manque rend compte du gain de sens : là encore, l'effacement est porteur de sens.

---

[32] Eugène, *Mon nom*, p. 33.
[33] Eugène, *Mon nom*, p. 31.
[34] Eugène, *Mon nom*, p. 25-32.

4 Figures de l'effacement

La première incarnation du motif de l'effacement se perçoit dans la figure de l'aller-retour. Toutes les actions du personnage s'y calquent, à l'image de l'aller-retour qu'il effectue cinq jours par semaine, entre son domicile et son lieu de travail. C'est durant ce trajet qu'il écrit : sans trajet, pas de texte, comme le confirment ses silences durant les jours de fin de semaine et les vacances. La retraite approchant, il sait que le temps lui est compté pour mener à bien la mission qu'il s'est imposée.

A cet aller-retour essentiel qui permet l'écriture s'en ajoutent d'autres, effectués à pied depuis l'endroit où il parque sa voiture. Mais quelle que soit la direction qu'il prend, jamais il ne trouve ce qu'il cherche – si ce n'est cette chaussure vide qu'il croit, l'espace d'un moment, appartenir à son lecteur. A son retour, c'est chaque fois la déception :

> Je ne sais pas comment j'ai pu me convaincre que vous étiez derrière l'arbre et que vous m'attendiez depuis le début. Je ne sais pas comment j'ai pu croire que la chaussure sale et presque décomposée que j'ai trouvée dans l'herbe était à vous. Je ne sais pas comment j'ai pu croire que vous l'aviez laissée sur le champ comme signe d'encouragement. Vous ne m'avez laissé aucun signe[35].

Les allers-retours prennent également une forme figurée, quand ils se manifestent par les brusques revirements ou les errements du narrateur – notamment des moments en « dichio », desquels il ne ramène aucun souvenir. Ces motifs et ces attitudes appuient avec force le processus d'effacement en cours, auquel semble promis le fruit de l'enquête elle-même :

> Qui sait combien de secrets sont au fond de ce mot [« île indicible »] ? Ma confession. Mes aveux signés. Mes mémoires. Un livre entier que j'ai écrit pour moi. Mais un livre qui devient des pages blanches après mon réveil. Je ne peux pas traduire ce qu'il y a de l'autre côté du miroir[36].

L'effacement serait-il le but ultime du livre ? La traduction de ce qui se trouve « de l'autre côté du miroir » s'avérant impossible, il ne reste au livre que l'issue de la page blanche – et les jeux de miroirs qui, eux aussi, la sous-tendent.

4.1 Effacement en miroir

Si le miroir peut être vu comme un moyen de dupliquer une image, il s'avère qu'il incarne dans *Mon nom* la fonction contraire. Dans le miroir, tout s'absorbe ; comme le figure le palindrome du titre, le sens construit par une lecture de gauche à droite s'efface dans la lecture en sens inverse, ainsi que le remarque le personnage au début du récit :

[35] Eugène, *Mon nom*, p. 89-90.
[36] Eugène, *Mon nom*, p. 54.

> J'ai remarqué qu'en français « mon nom » est le même mot qui se regarde dans le rétroviseur. Je suis « mon nom ». Et je ne puis pas mieux dire pour terminer la présentation[37].

La constatation du personnage (si importante à ses yeux qu'il la souligne ultérieurement en répétant que « mon nom » est « un nom qui se regarde dans un miroir »[38]) place au cœur du récit la problématique de la réflexivité : de fait, elle offre au récit sa trame, son point de départ et son aboutissement.

Dans le récit, nombreux sont les motifs qui actualisent au cœur du texte cette spécularité fondamentale. Le premier objet est le rétroviseur, dans lequel le personnage s'observe, et au travers duquel il regarde sa vie. Mais le personnage qu'il voit, il ne le reconnaît pas :

> Mais comme je ne sais pas ce que j'ai en moi, je ne sais pas quels yeux me regardent dans le rétroviseur. Ceux d'un paranoïaque ? D'un mythomane ? D'un amnésique ? Ou d'un sadique ? Peut-être une combinaison des quatre. Qui sait ? Qui me connaît ?[39]

Quel est ce visage qu'il observe dans le miroir ? Serait-ce celui de son psychiatre-traducteur-commissaire, qu'il cherchait tant à rencontrer ?

> Mon enquête n'a attrapé que des fantômes. Mais le vide que j'ai trouvé à chaque fois que je croyais vous tenir a une signification. La découverte que j'ai faite à propos des mots, je ne l'ai pas assez prise au sérieux. Et l'indice principal pour vous trouver, je l'avais sous les yeux depuis le début. Le titre de mon enquête : « mon nom ». Un nom qui se regarde dans un miroir. Ce que je veux dire, c'est que je n'ai pas pu vous trouver parce que vous et moi sommes les mêmes[40].

Si le miroir du rétroviseur ne lui permet pas de trouver ce qu'il recherche, les livres lui offrent une autre piste. Ils fonctionnent de la même manière que les miroirs, en décrivant des situations dans lesquelles le personnage se retrouve, et qui toutes apparaissent dans le contexte de la traduction.

4.2 Traduction et autotraduction

La seconde figure de l'effacement se découvre dans la réalisation de la traduction. Dans *Mon nom*, il en existe de nombreuses acceptions : celles dont parle le personnage, comme celles qui conditionnent l'existence même du livre. Toutes renvoient l'image de la traduction première, qui rend le livre possible – à savoir l'autotraduction d'Eugène, du roumain au français. Elles fonctionnent métaphoriquement, et viennent donner sens au livre.

---

[37] Eugène, *Mon nom*, p. 12-13.
[38] Eugène, *Mon nom*, p. 99.
[39] Eugène, *Mon nom*, p. 17.
[40] Eugène, *Mon nom*, p. 99.

Dans l'histoire du prince chinois enfermé dans son cachot, la traduction est multiple, puisque le texte ricoche d'une langue à l'autre au cours des mille ans qui séparent le moment de l'histoire du moment de sa découverte par le narrateur. Au cours de ces années et au fil des passages dans les différentes langues, le sens s'est perdu. On se rappelle les propos du narrateur, cités plus haut :

> Mais ai-je bien compris ? que reste-t-il de l'histoire d'un Chinois écrite il y a mille ans, traduite en vieil italien de Marco Polo, traduite ensuite en italien moderne et enfin dans la langue du pays de ma naissance ?[41]

Alors que le diariste ne se reconnaissait pas dans le miroir de son rétroviseur, il se retrouve dans la situation du prince aveugle comme dans celle d'Edmond Dantès, évoquée quelques pages auparavant par le biais de l'adaptation américaine du *Comte de Monte-Cristo* pour le cinéma – qui, doublée en français, réalise aussi une forme d'aller-retour ! Enfermé au château d'If, Edmond Dantès vit la même incertitude que le diariste[42] étranger, ne se souvenant pas du crime qu'il aurait commis. Mais l'issue diffère : le personnage de *Mon nom* n'aura pas la chance de celui de Dumas, qui finit par comprendre ce dont on l'accuse.

> Pendant dix minutes, je nous ai vus tous les deux. Moi dans ma Peugeot du château d'If et vous, qui savez écouter et comprendre mes crimes. Malheureusement, ma vie n'est pas un roman français écrit il y a un siècle, adapté pour un film américain d'une heure et demie et doublé en français[43].

A la fin du récit, le motif de la traduction intervient une dernière fois, faisant toute la lumière sur les pensées du personnage. Lors de la fête donnée pour le départ à la retraite du narrateur (qui annonce son silence imminent, puisque les trajets n'auront plus lieu), celui-ci découvre dans un tiroir un livre oublié, offert une année plus tôt par son collègue. Mais à la surprise et à la mauvaise humeur – « un roman en anglais traduit en français ! Encore une fois, je me suis étonné qu'un homme qui travaille avec moi depuis trente ans me connaisse si peu »[44] – succède l'émotion. Le personnage se voit profondément ébranlé par la découverte qu'il fait :

> Le passage, le voici. Je ne sais pas si la traduction est bonne. En tout cas, tous les mots qui sont ici se trouvent sur mon île de mille mots. Mais jamais, jamais je n'aurais réussi à les assembler de manière aussi claire.
>
> « L'homme sait qu'il a dans l'âme des nuances plus déconcertantes et plus innombrables que les couleurs d'une forêt automnale… et pourtant il croit que ces nuances, et toutes les

[41] Eugène, *Mon nom*, p. 98.
[42] Dans la mesure où le récit lu est en quelque sorte le journal de l'enquête.
[43] Eugène, *Mon nom*, p. 41.
[44] Eugène, *Mon nom*, p. 107.

> façons dont elles se fondent et se métamorphosent les unes dans les autres, peuvent être représentées avec précision par un mécanisme arbitraire de grognements et de glapissement [*sic*]. Il croit que de l'intérieur de la bouche sortent réellement des bruits qui suggèrent tous les mystères de la mémoire et toutes les agonies du désir. »
>
> Chesterton[45]

En donnant le dernier mot à la traduction de Chesterton – puisque ce sont sur ces mots que se termine le récit –, le narrateur confirme l'ultime effacement : comme Bruno se faisait voler l'énonciation par les auteurs romands qui racontaient son histoire dans *L'Histoire dérobée*, le personnage d'Eugène se tait pour faire entendre Chesterton, dont les mots, même traduits, s'avèrent plus à même de révéler ses sentiments et ses émotions. Le fait que ces mots soient traduits n'est pas innocent. La traduction évoquée par le narrateur renvoie à celle qui sous-tend le texte lui-même, en lui donnant à la fois corps et raison d'être : celle d'un auteur qui choisit d'écrire dans une langue dont il ne connaît que mille mots, pour s'offrir la jubilation d'un exercice de style[46].

5 Volonté d'épuiser le sens : tentatives et désillusions

Rattrapé par des mots qui sans cesse lui échappent, le narrateur se prend souvent à rêver d'épuiser le sens, comme en témoignent ses propos, lorsqu'il apprend que la langue des Inuits ne connaît pas moins de vingt-cinq termes pour définir le mot « neige ».

> Moi, je connais un seul mot : « neige ». Les Inuits ont vingt-cinq mots à disposition. Mais en réalité, il faudrait le même nombre de mots qu'il y a eu de (mot blanc qui tombe d'un ciel d'hiver et qui forme la neige). Je dois inventer la langue qui les contient tous[47].

Mû par cette volonté d'inventer une langue à même de pallier ce que le personnage perçoit comme la pauvreté du français, il invente un nouveau langage. Son système se résume aisément : une lettre pour chaque idée simple, deux lettres pour une complexe, et ainsi de suite, divisé en vingt-six catégories, elles-mêmes subdivisées en genres, subdivisés en familles puis en branches (etc.) :

> Par exemple : « Tu » veut dire « élément » ; « Tup » veut dire « élément végétal » ; Tupf veut dire « élément végétal : herbe ».
>
> « + » veut dire « comparaison », « – » veut dire « différent de », « = » veut dire « est », etc. Ensuite de un à cent, il y a les couleurs. Le vert, c'est le numéro 7[48].

[45] Eugène, *Mon nom*, p. 108. La disposition typographique (citation centrée) reprend celle du livre.
[46] Le motif de la traduction apparaît également dans des contextes tout autres : à propos du psychiatre-traducteur-commissaire qui doit « traduire » la peur du narrateur (Eugène, *Mon nom*, p. 38) ou du procureur qui « *traduit* » en justice tout criminel (p. 19). Dans ce dernier cas, le motif est souligné typographiquement par l'italique de « *traduit* ».
[47] Eugène, *Mon nom*, p. 100-101.
[48] Eugène, *Mon nom*, p. 104-105.

Mais essayant sa nouvelle langue, le narrateur n'arrive jamais à retrouver la couleur verte, car jamais il n'arrive à 7. « A chaque fois un dixième, un centième, un millième, un dix millième s'est glissé dans le calcul. L'herbe est presque verte. Verte virgule zéro zéro un. »[49] Un autre problème se rencontre quand il s'agit de dire les différentes sortes de vert :

> En regardant le champ, le premier mot qui vient dans les yeux, c'est vert. Mais si vous regardez dans ce vert cinq minutes, le mot se multiplie. Vert froid, vert chaud, vert acide, vert sombre, vert effrayant, vert muet, vert caché, vert inconnu.
>
> Ensuite vert inconnu profond, vert inconnu douteux, vert inconnu fatiguant, vert inconnu désordonné, vert inconnu presque mort, vert inconnu agité, vert inconnu immobile.
>
> Vert inconnu immobile comme un serpent, vert inconnu immobile comme un vieillard, vert inconnu immobile comme un criminel.
>
> Vert inconnu immobile comme un criminel prêt à se rendre, vert inconnu immobile comme un criminel sans cœur, vert inconnu immobile comme un criminel qui se regarde dans un miroir[50].

La démonstration, que nous ne poursuivrons pas, continue sur le même mode. A chaque fois un élément supplémentaire s'ajoute, venant nuancer la réalité déjà décrite, jusqu'à la constatation :

> Je ne pouvais pas m'imaginer que les mots sont si pleins. La langue est un vide infini contenant des pleins infinis[51].

Devant un enrichissement constant de la langue (figuré par la déclinaison des multiples verts possibles), le narrateur abandonne son projet. Comment en effet nommer l'infinie variation de couleurs entre le bleu et le vert, quand on ne dispose que de « 7 » pour signifier « vert » et « 8 » pour « bleu » ?[52] Le narrateur s'en rend compte : « J'ai perdu »[53], lâche-t-il alors, rattrapé par l'impossibilité de trouver un signe pour chaque chose. Les mots l'ont trompé, comme le démontrait déjà ces phrases, citées plus haut :

> Le mot m'a trompé. J'ai cru que si je regarde dans le monde, je vous trouverai en tête et os. Mais je dois vous trouver au figuré. Quelle saloperie, les mots[54].

Il se rend compte de son erreur de jugement : il sait qu'il ne doit plus rechercher les mots au sens propre, mais ne peut s'y résoudre, comme l'atteste sa volonté d'inventer une

[49] Eugène, *Mon nom*, p. 105.
[50] Eugène, *Mon nom*, p. 82-83.
[51] Eugène, *Mon nom*, p. 84.
[52] « Mais dans ma langue parfaite, entre le sept qui est le vert et le huit qui est le bleu, il existe une infinité de couleurs. Comment leur trouver un équivalent dans une langue connue ? J'ai inventé une langue parfaite, que personne ne peut parler. » Eugène, *Mon nom*, p. 105-106.
[53] Eugène, *Mon nom*, p. 106.
[54] Eugène, *Mon nom*, p. 89-90.

langue nouvelle, sur le principe décrit. Plus tôt, le narrateur avait déjà pressenti le caractère impossible de sa quête d'épuisement du réel par la langue :

> Et même si j'avale par cœur le *Petit Robert*, même si j'avale par cœur le *Larousse des synonymes*, la *Grammaire* et que ça dure des mois ? Qu'est-ce que vous me conseillez de lire après ? Un dictionnaire d'étymologie ? Un autre d'antonymes ? Un livre de linguistique pour me tenir au courant des dernières découvertes ? Et puis quoi encore ? Les œuvres complètes de Balzac ? Une valise de Sartre ? Une autre de Molière ? Un résumé du Siècle de Lumières ? Combien de livres je dois porter ? Un abécédaire des métaphores de Victor Hugo ? L'histoire de France ? Quelles biographies me conseillez-vous de lire ? La vie de Napoléon vue par le 19e siècle ou la vie de Napoléon vue par le 20e siècle ? […] Est-ce qu'il faut apprendre toutes les langues françaises parallèles ? Celles des bistrots, celle des Académiciens, celle des Antilles et celle du Québec ? Est-ce qu'il faut apprendre les géographies et les histoires de toutes les langues françaises parallèles ? Et combien de biographies d'Académiciens est-ce qu'il est d'usage d'avaler ?[55]

A travers ses interrogations, le narrateur ouvre une vaste réflexion : pour connaître parfaitement une langue, faut-il tout connaître de sa culture ? En s'interrogeant sur la nécessité de lire aussi bien les ouvrages historiques que littéraires, il mentionne différents points de vue sur la langue et la culture française (notamment par le biais de la figure de Napoléon, différente selon les lunettes du XIXe ou du XXe siècle). En rendant compte des différentes perspectives, le personnage découvre l'impossibilité d'une connaissance totale du français, accentué du fait de son statut d'étranger :

> Mais en fait, quel étranger peut penser dans la langue du pays où il a fui ? Socialement, professionnellement, il peut être intégré. Mais comment intégrer la pensée ? Un étranger qui intègre sa pensée se dissout comme du sel dans l'eau bouillante. En tout cas, ma pensée faite des mots que ma mère m'a appris, je ne veux pas la perdre[56].

Malgré sa prise de conscience, l'illusion toujours le rattrape, portée par le rêve de maîtriser sa langue comme le cours de sa vie, de se souvenir de chaque instant, sans aucune interruption.

6 Echec du personnage et pouvoir du langage

La déception ressentie devant la langue qui lui échappe est à l'image de celle que le narrateur éprouve chaque fois que s'évanouit le sens du mot mystérieux « dichio ». Mais comment trouver une langue mystérieuse, quand on ne maîtrise même pas celle que l'on est supposé parler ? Dépité de ne trouver aucune piste, le personnage décide de boire pour de renouer avec le fameux « dichio » et en retrouver le sens. La mise en scène se solde une fois de plus par un échec : le personnage bascule dans l'inconscience et se réveille avec le

[55] Eugène, *Mon nom*, p. 70-71.
[56] Eugène, *Mon nom*, p. 71-72.

mot « dichio » écrit devant lui, sans indice permettant de le comprendre. L'aller-retour n'a, là encore, servi à rien, étoffant davantage encore le mystère.

Pourtant, là où le personnage échoue, le lecteur peut réussir : car si le sens demeure obscur au narrateur, une signification s'esquisse dans la séparation du mot en deux : « di/chio » serait ainsi la contraction de « di », du verbe esperanto « diri » (dire), et de « chio » (écrit aussi « čio »), qui signifie « tout ». Ainsi réunis, « di » et « chio » rendraient compte du désir d'épuisement du sens qui saisit le narrateur quand sa conscience s'égare sous l'effet de l'alcool. De fait, la validité de l'hypothèse se confirme en regard de la volonté du personnage d'inventer une langue capable de nommer chaque élément de la réalité de façon précise. Mais au terme du récit, la lecture d'un extrait de Chesterton bouscule le narrateur dans ses certitudes. Si le verbe répété « croit » peut refléter l'illusion d'exprimer ce qui est en lui, la citation peut à l'inverse s'appréhender comme une profession de foi. En soulignant le caractère « mécanique » de la langue (puisque les choses peuvent être « représentées avec précision par un mécanisme arbitraire de grognements et de glapissement »), elle révèle au personnage le caractère construit de la langue. Grâce à l'extrait de Chesterton, le personnage fait une (tardive) révélation, qui l'émeut au plus haut point (ses « larmes ont commencé à marcher »[57], dit-il). Les mots, parfaits (« jamais, jamais je n'aurais réussi à les assembler de manière aussi claire »[58]), lui font perdre les siens : comme il n'aurait pu mieux dire, il n'a plus qu'à se taire.

En donnant le dernier mot à un auteur anglais du dix-neuvième siècle traduit en français, *Mon nom* confirme, une fois de plus, la présence d'un procédé ludique instauré par l'auteur. Car comme Chesterton qu'il cite (et qui était surnommé « Le prince du paradoxe »), Eugène joue de la contradiction ainsi mise en évidence : c'est quand le narrateur découvre le pouvoir des mots qu'il perd l'usage des siens, comme si la découverte de la potentialité du langage à exprimer le réel conduisait le personnage à l'aphasie. Pourtant, l'existence même du livre contrebalance l'échec du personnage évoqué précédemment puisqu'Eugène parvient à exprimer les difficultés liées à l'exil, tout en y rajoutant une touche d'humour. La publication, contraire à la volonté du personnage, entérine la réussite de l'un au détriment de l'autre. De fait, non seulement les mots peuvent exprimer une foule de nuances, mais ils permettent de faire entendre des messages paradoxaux : le manque et la perte éprouvés par le narrateur (et dont rend compte une expression souvent lacunaire) confirment le pouvoir d'une langue en constant

[57] Eugène, *Mon nom*, p. 108.
[58] Eugène, *Mon nom*, p. 108.

enrichissement, que pressent le personnage lui-même quand il écrit que « le mot se multiplie »[59]. Cette multiplication du sens offre à l'auteur (et au lecteur) une vaste surface de jeu : les expressions fautives entraînent des formulations nouvelles, souvent drôles, toujours explicites quant au pouvoir des mots et de ceux qui s'en servent.

7 Récit d'un jeu sérieux

Le sixième jour d'écriture, le narrateur écrit :

> Paranoïaque, mythomane, amnésique, sadique. Ces mots disent la même chose dans les deux langues. Parce que ma langue est d'origine latine comme le français. Nos racines sont communes, cher psychiatre-traducteur-commissaire. Il faut que nous nous comprenions[60].

Dès le début de l'aventure littéraire du personnage, l'humour vient nuancer le sérieux de la démarche. Les termes que le narrateur utilise pour décrire la personne qu'il voit dans son rétroviseur sont chargés d'une dimension corrosive. Dès le début, la compétence du narrateur est mise en doute : en affirmant que les termes de « paranoïaque, mythomane, amnésique, sadique » sont compréhensibles dans les deux langues parce qu'issues du latin, le narrateur commet une bévue, puisqu'ils sont d'origine grecque. Le propos met en garde le lecteur, qui le suspecte d'emblée. Comment dès lors faire confiance à un diariste qui maîtrise si peu la langue et le sujet dont il parle ? Car si son discours philologique affirme des inepties, il témoigne également d'une méconnaissance des normes grammaticales établies :

> Ce matin, après une heure de travail, j'ai dit à mon collègue que je ne me sentais pas bien, que j'ai quelque chose avec l'estomac et que je préfère aller à la maison. « Tu as meilleur temps », il m'a répondu. […]
>
> « Meilleur temps » : il ne pouvait pas trouver des mots français plus corrects[61].

Par ses propos, le personnage souligne l'expression romande utilisée par son collègue, sans se rendre compte du caractère régional de celle-ci. En affirmant qu'aucune expression ne pouvait être plus correcte, il force encore le trait. Mais que déduire de l'affirmation selon laquelle cette expression – déviante par rapport au français standard – serait plus à même de rendre compte de la réalité du personnage ? Que l'écart permettrait une portée expressive échappant à la langue du bon usage ? Quelques pages auparavant, le narrateur dépréciait déjà la langue française, pure et académique :

[59] Eugène, *Mon nom*, p. 82.
[60] Eugène, *Mon nom*, p. 15-16.
[61] Eugène, *Mon nom*, p. 48.

> Il paraît qu'un Français a décidé de retraduire en entier Dostoïevski en français. Parce que la traduction d'il y a un siècle est très mauvaise. Remplie de « bonnes manières et d'élégances à la française ». Exactement ce que ne pouvait pas supporter Dostoïevski. Son écriture russe est brutale, folle, bouillante comme un samovar blanchi par la chaleur, nous a expliqué mon fils pharmacien[62].

Le sérieux des propos du narrateur dissertant sur la langue française, ses origines et ses velléités académiques contraste avec l'humour sous-jacent. Sous la parole du narrateur perce une voix plus badine, qui joue de l'apparente naïveté du personnage, ainsi qu'une remise en question de la conception de la langue reproduite par le narrateur, témoignant d'une prise de distance évidente de l'auteur véritable. En se moquant de la conception de la langue de son personnage, happé – selon l'expression de Daniel de Roulet – par « le pathos de la langue »[63], Eugène affirme avec force la nécessaire prise de distance d'avec la langue et sa norme comme avec tout ce qui en découle, de la traduction à la littérature. La traduction se voit ainsi évoquée de façon détournée :

> Quand il y a assez de (même mot), l'enquête est terminée et un procureur *traduit* le criminel en justice. Pour la traduction, il dispose de dix-onze mots : homicide volontaire, homicide non volontaire, viol, inceste, chantage, vol, vol à main armé, corruption, complicité, crime de guerre, crime contre l'humanité. Et bien sûr toutes les combinaisons possibles : viol incestueux, complicité de corruption à main armée, homicide volontairement involontaire dans une affaire d'humanité, homicide involontaire dans une guerre contre l'humanité. L'infinité des possibilités humaines à faire le mal réduite à dix ou onze mots. C'est la traduction la plus pauvre que j'ai connue[64].

La transposition du motif de traduction dans un contexte juridique s'avère particulièrement signifiante dans la mesure où le livre rend compte d'une enquête menée par le personnage. Le jeu opéré sur la dénomination des différents crimes – du fait des diverses combinaisons possibles, le plus souvent détachées du sens commun – renforce l'effet cocasse du procédé. Ramenée dans le contexte prosaïque du procès, la traduction est elle-même mise en accusation, du fait de son irrémédiable pauvreté. La littérature n'y échappe pas non plus :

> Mes deux enfants sont venus hier manger à la maison. Après le repas, nous avons discuté d'idioties : la place de la culture dans une démocratie, le rôle de la littérature dans les siècles… Des discussions de salon de massage comme on dit dans le pays de ma naissance[65].

Acculée au rang d'« idiotie » et de « discussions de salon de massage », la littérature est également remise en cause. Présentée comme un sujet futile, elle voit à son tour son

[62] Eugène, *Mon nom*, p. 37.
[63] Daniel de Roulet, dans « En deux langues », table ronde avec Mustapha Benfodil, Daniel de Roulet et Anne Weber, Journées littéraires de Soleure, 22 mai 2004. Cf. « Avant-propos », p. 10.
[64] Eugène, *Mon nom*, p. 19.
[65] Eugène, *Mon nom*, p. 37.

mythe écorné par les propos du personnage. Mais dans quel but ? Un passage souffle au lecteur une hypothèse :

> J'espère que ça vous amuse. J'espère que vous riez avec des larmes. Mes moments sans moi sont comme des romans policiers de gare. Sans le vouloir, sans rien faire, ma vie est un mystère de psychiatre-traducteur-commissaire. Ma vie est faite pour vous[66].

Derrière les propos du personnage transparaît la nature profondément ludique du récit. Dans son mot préliminaire déjà, Eugène mettait en évidence la dualité de l'œuvre :

> C'est un livre sur la mémoire perdue, sur la pauvreté et le mystère des mots et sur l'impossibilité de nommer ce qui est en nous. Un livre bien noir si quelque chose de « l'humour du pays de ma naissance » ne s'y était pas glissé comme par enchantement[67].

Avant même que ne débute le récit, le lecteur est informé de la double intention de l'auteur. La lecture lui fait prendre conscience de la portée de la remise en question de la langue (et de sa capacité à nommer le monde), et lui offre l'occasion de s'amuser des décalages humoristiques qui viennent alléger le propos : ici, l'humour sert d'outil dans l'assaut donné au mythe de la langue parfaite. Il s'en prend également à celui d'une traduction idéale, qui transposerait d'une langue à l'autre toute les nuances de la première. Pour ce faire, Eugène n'adopte pas le procédé de l'interpellation de langues étrangères, comme d'autres auteurs ; chez lui, la langue étrangère se présente « en creux » et s'actualise par son absence. Par la mise en place de maladresses, il expose la difficulté du personnage à s'exprimer dans la langue étrangère. Si ses procédés diffèrent, la perception du monde d'Eugène rejoint celle des auteurs étudiés, qui tous remettent en cause la toute-puissance de la langue, l'idée du mot juste et de la formulation parfaite ; derrière de nombreux propos sourd l'humour du véritable auteur, qui s'amuse des maladresses du narrateur, victime de l'illusion d'une concordance entre mots et réalité vieille de 2400 ans[68].

[66] Eugène, *Mon nom*, p. 32-33.
[67] Eugène, « Le mot de l'auteur », *Mon nom*, p. 9-10, citation p. 10.
[68] Cette affirmation de concordance entre les mots et les choses, Platon déjà la place dans la bouche de Cratyle, dans le discours du même nom : selon ce dernier, il existe pour chaque chose un nom qui lui est naturellement approprié, autrement dit, une juste façon de dénommer, qui serait la même pour tous (Platon, *Cratyle*, 383 a).

Analyse du corpus littéraire, un bilan.
Ecriture entre les langues et renouvellement expressif

> Je ne *subis* pas l'écart, je le *cherche*. Constamment. Je cherche la mise en scène, la mise entre guillemets.
>
> Nancy Huston[1]

> Je me méfie du mot « intégration » qui sonne comme une demande d'acculturation.
>
> Jean-Euphèle Milcé[2]

> 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.
>
> Edouard Glissant[3]

En choisissant de s'intéresser aux écritures plurilingues dans la littérature romande, la recherche s'est penchée sur des auteurs qui rendent compte d'une situation particulière par des choix d'écriture variés. Au-delà des spécificités de chacun, tous partagent le fait de se recréer un « lieu de parole » entre les langues, défini par Pasquali comme la conjonction des aires scripturale, linguistique et culturelle. Avec chacun d'entre eux s'actualise la mise à profit littéraire d'une situation culturelle et linguistique. Renégociée par la prise de distance, l'origine devient, au cœur de la narration, une ressource à exploiter.

La notion de distance, fondamentale dans la théorie de l'expérience développée par François Dubet, trouve chez nombre d'auteurs et de critiques une place centrale, attestant la pertinence du concept et son bien-fondé en littérature : la distance induite d'une situation de changement ou de connaissance plurielle des langues est un avantage, et son anéantissement un danger.

Les critiques mettent en évidence les réalisations qu'elle suscite – le concept de Gauvin de « surconscience linguistique » et celui de « décalage fécond » de Starobinski y renvoient directement. Les auteurs aussi y font référence : alors qu'Adrien Pasquali fonde le concept de *dé-centrement*, défini comme condition préalable du réinvestissement du lieu de départ en lieu d'arrivée, Daniel Maggetti prolonge la réflexion menée par Starobinski sur le « décalage fécond », en la mettant en lien avec l'évolution du public et de la critique qu'il décrit comme « plus sensibles que cela à la part du style, du jeu formel, de la mise à

---

[1] Nancy Huston, Leïla Sebbar, *Lettres parisiennes : Histoires d'exil*, Paris, Barrault, 1986, J'ai lu, 1999 (édition citée), lettre XXX, p. 210.

[2] Jean-Euphèle Milcé, dans un entretien accordé à Elisabeth Vust. Elisabeth Vust, « Haïti, terre de transit », *24 heures* (« Livres »), 27 avril 2004, p. 15.

[3] Edouard Glissant, « L'imaginaire des langues », entretien avec Lise Gauvin, dans Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996. Cité par Lise Gauvin, « Passages de langues », in Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsenbrink, Janos Riesz (dir.), *Ecrire en langue étrangère : interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec, Nota bene, 2002, p. 23-42, citation p. 23.

distance »[4]. Au moyen de l'écriture plurilingue, cette distance – qui permet l'avènement d'une écriture – s'incarne dans la langue, rendant sensible l'irrémédiable écart qui toujours subsiste entre les langues.

Le choix d'interpeller la langue étrangère répond à plusieurs fonctions. Tout d'abord, il peut prendre le statut de *valeur refuge* (comme pour le personnage d'*Eloge du migrant*), en offrant aux narrateurs qui y recourent la possibilité de s'inventer au cœur de la langue un espace qui rappelle le lieu perdu. En s'appuyant conjointement sur deux idiomes, l'écriture fait alors écho à la double appartenance, accentuant la dimension identitaire d'une langue qui s'apparente à une seconde peau enfilée afin de pallier le dépouillement d'une enveloppe identitaire.

Le changement de langue peut aussi revêtir une *fonction affective*. Le fait est suggéré par certains personnages pasqualiens. Adapté à un domaine d'application particulier, le procédé permet de rendre compte de différents registres, en épousant au mieux les mouvements du cœur. La langue étrangère répond alors à une émotion particulière, s'adapte mieux que toute autre aux sentiments éprouvés, qu'elle évoque un souvenir en lien avec la culture d'origine ou un acquis plus récent.

Une troisième fonction authentifie une certaine forme d'*aliénation volontaire* : en se privant intentionnellement d'une partie de son identité, l'auteur ou le narrateur se donne paradoxalement les moyens d'en découvrir davantage sur lui-même. L'étreinte d'une altérité fondamentale (*Mon nom*) l'entraîne alors à de bouleversantes révélations portant tant sur lui que sur la langue. Mais comment gérer cet abandon d'une partie de sa personne ? La question d'un douloureux effacement de soi revient fréquemment : alors que le personnage d'Eugène se perd dans le palindrome éponyme, Pasquali met au jour une écriture qui gomme au fur et à mesure ce qu'elle construit, à l'image de la pyramide de verre que traverse le lecteur pressé sans même l'apercevoir.

La fonction *ludique* offre un pendant intéressant à celle d'aliénation volontaire. Quand elles coexistent, le jeu se révèle particulièrement efficace. L'aller-retour linguistique incarné par le palindrome de *Mon nom* (ou de *Leer réel*) le sert, révélant l'ambivalence d'une démarche faite de souffrance et de divertissement. Incarnant l'oscillation perpétuelle vécue par le personnage, le palindrome dévoile – dans le cas de *Leer réel* de Beat Christen – une infime différence dans la lecture réversive, cristallisant l'irrémédiable écart entre les langues. Grâce à la prise de conscience de celui-ci, c'est une nouvelle fois le principe

[4] Daniel Maggetti, « Ecrire en deux langues », p. 11-12.

expressif de la distance qui se trouve sondé, elle seule rendant possible l'avènement d'une langue tirant parti de la situation pluriculturelle de son auteur. Divers indices permettent d'identifier cette fonction ludique : calembours bilingues, traductions approximatives ou mensongères, paronomases jouant à faire basculer le récit d'une langue à l'autre sur le mode d'un balancement, exprimant le ballottage ressenti par les auteurs.

Quelles qu'elles soient, les fonctions énumérées nourrissent de fait la *fonction expressive* (ou *fonction esthétique*), qui les subsume toutes ; car finalement, c'est toujours de création qu'il s'agit. Offrant aux auteurs un moyen de tenir les émotions à l'écart ou de les exploiter littérairement, l'écriture bilingue permet d'éviter l'écueil du sentimentalisme en attirant l'attention sur la langue, ouvrant aux arpenteurs de tout ordre un territoire d'exploration aussi vaste que la surface du globe.

Les différentes fonctions du recours aux langues étrangères s'expliquent par les perspectives choisies par les auteurs concernés, tous révélant une attitude particulière quant aux éventuels bénéfices de telles écritures. Du sentiment d'impuissance au doute, en passant par l'affirmation des potentialités expressives, la gamme est large. D'Adrien Pasquali à Daniel Maggetti ou Beat Christen, la différence d'attitudes est immense : alors que le premier vit douloureusement sa double identité, le deuxième l'exploite et la revendique pour lui comme pour d'autres, le troisième s'en amuse, jouant constamment à « déplacer » son lecteur, le forçant à prendre le parti de jouer de cette distance que rien ne peut abolir.

Le personnage d'*Eloge du migrant* fait la pénible expérience de cet impossible anéantissement de l'écart. Dans sa tentative de fusion de deux identités en une seule par le biais de l'italianisme, le saisonnier se voit condamné à l'échec et à l'éternel recommencement. En cherchant à fondre les deux cultures entre lesquelles il se déchire, il matérialise la perte de l'original en investissant un entre-deux inhabitable. Son choix révèle un plus grand détachement du réel et la tentation de l'utopie d'une vie de papier, irréalisable et dangereuse. La fusion des langues ne peut réaliser de synthèse harmonieuse. Au contraire, elle cristallise l'éclatement du sujet.

Avec *Chambre 112*, le lecteur prend pleinement conscience du pouvoir de l'écriture plurilingue, les langues étrangères ouvrant à l'auteur des voies expressives qu'il n'aurait pu exploiter par un cheminement monolingue. Alors qu'elle offrait à Pasquali le moyen d'incarner dans la langue une identité en plusieurs morceaux, la langue étrangère permet au fils confronté à l'agonie de son père de renouer avec lui, de se trouver une place dans une généalogie et de s'inventer une écriture qui lui corresponde parfaitement. En acceptant son

passé et le caractère composite de son identité, il comprend le profit qu'il peut espérer, tirant de sa différence un véritable « décalage fécond ».

Quelle que soit l'attitude de leurs personnages à l'égard de la pluralité identitaire, Maggetti et Pasquali, comme Eugène, Christen ou Rosset, investissent la leur : que la convocation des langues se fasse sur un mode tragique ou ludique, les auteurs retournent positivement une origine culturelle mixte, présentant au lecteur une œuvre qui s'en nourrit, bercée des effets d'échos provoqués par l'expression plurilingue. Aucun mode ne l'emporte sur l'autre : chacun entraîne ses effets expressifs, rendant compte des potentialités de l'écriture plurilingue. Répondant à une vision du monde préférant l'échange horizontal et le patchwork au modèle de la mosaïque, ils mettent en lumière la façon dont les auteurs peuvent tirer parti de leur différence culturelle. Même quand le personnage échoue dans sa quête (à l'instar des personnages d'*Eloge du migrant* ou de *Mon nom*), l'auteur, lui, réussit. L'existence même et la qualité des œuvres en témoignent : illustrant le modèle de Dubet, non seulement les auteurs ont mis leur identité à distance, mais ils l'ont retournée à leur avantage, en se forgeant une écriture qui puise sa force à diverses appartenances culturelles et linguistiques. Renégociée par l'éloignement volontaire et mise au profit de projets esthétiques distincts, l'origine est devenue, pour chacun d'entre eux, une ressource à exploiter.

Conclusion générale

Perspectives de l'écriture plurilingue

En situant leur écriture au croisement des langues, les auteurs plurilingues participent à la libération de la conception autonomiste de la langue, et contribuent à la faire sortir de sa tour d'ivoire, en mettant non pas un mais deux pieds dans la réalité. En parallèle, ils assènent un coup mortel à l'idée de l'existence d'une langue universelle : en puisant à deux sources, non seulement ils prouvent qu'il n'existe pas de termes (et de langue) qui expriment naturellement une réalité et, qu'au contraire, le sens ne s'acquiert que par le cumul des perspectives. En illustrant, au cœur de leur écriture, le fait qu'il n'existe pas une façon « juste » de dénommer les choses, ils donnent, au détour d'œuvres plurilingues, de convaincantes réalisations littéraires de la mise en jeu de la vision cratylienne de la langue. Une fois acquis le droit de cumuler les perspectives en additionnant les langues, s'ouvrait à l'écriture plurilingue un immense champ des possibles.

De fait, l'ouverture de nouvelles perspectives littéraires ainsi promue par l'écriture plurilingue n'interroge pas uniquement la dimension auctoriale : la réalité du lecteur doit également être prise en compte. Du fait des compétences toujours plus larges qui lui sont demandées, se pose la question de la remise en cause du pacte de lecture. Serait-il voué à changer ? En regard des œuvres recourant aux langues étrangères, il convient de s'interroger sur le rôle et les compétences qui incombent au lecteur. Après l'allemand, l'anglais, l'italien et les dialectes de Suisse allemande ou du Tessin, sera-t-il amené à découvrir le serbo-croate, le polonais ou le turc ? Quel que soit son bagage linguistique, l'écriture plurilingue force le lecteur à accompagner l'auteur sur les multiples chemins qui mènent au sens. Une fois surpassée l'éventuelle difficulté de compréhension, le lecteur mesure le profit d'un tel exercice : à la lecture des textes, il éprouve à son tour le balancement vécu entre les cultures. Mis en contact avec la langue étrangère, il arpente les chemins parcourus avant lui par l'auteur. Ressentant le tiraillement et les émotions liées à la coprésence des langues, il fait une double découverte, émotionnelle et esthétique. De fait, il apparaît comme le véritable bénéficiaire de l'écriture plurilingue : confronté à son tour à la langue étrangère, il entrevoit les réalités de l'exil, saisit la dimension esthétique de tels procédés et s'amuse de l'aventure ludique entre les langues. En suivant l'auteur dans sa prise de distance avec la problématique identitaire au profit d'une dimension esthétique, il opère avec lui un retour négocié à l'origine et prend la mesure des richesses d'une langue mixte, à même de développer de nouvelles stratégies textuelles.

S'il est encore trop tôt pour dessiner l'avenir de ces écritures plurilingues, le phénomène semble, en Suisse romande, en voie de s'invétérer. Alors que la France reste, jusqu'ici et malgré la présence de nombreux écrivains d'origine étrangère, peu incline à ce genre d'écritures[1], la Suisse romande atteste un nombre important de textes y recourant, illustrant la volonté de renforcer les institutions qui soutiennent et rendent visibles ces phénomènes – comme le confirme la remise du prix de la fondation Edouard et Maurice Sandoz en septembre 2006 à Filippo Zanghí, jeune auteur suisse d'origine italienne[2]. Portés par un contexte favorable à ce type d'écritures et au vu des bénéfices expressifs soulignés dans les textes, il paraît difficile d'imaginer que ces écritures puissent bientôt s'essouffler. Au contraire, du fait de l'importance grandissante des phénomènes migratoires, le nombre de personnalités susceptibles de recourir à de tels procédés ne fait qu'augmenter. L'enthousiasme de la critique mondiale pour l'auteur espagnol Julián Ríos ou pour son confrère italien Andrea Camilleri[3] confirme la montée en puissance du phénomène. En s'enflammant pour la fresque romanesque *Larva, Babel de una noche de San Juan*[4], qui interpelle plus d'une vingtaine d'idiomes, la critique littéraire reconnaît les qualités inventives d'une écriture fondée sur la confrontation des langues, et contribue à faire progresser la cause de l'écriture plurilingue.

Pourtant, une question demeure, liée à la valeur accordée à la culture étrangère dans la région d'accueil. Les travaux des sociologues l'ont démontré : il est plus facile de valoriser son bagage culturel d'origine dans un contexte où ce dernier est bien considéré que dans un milieu où il se trouve dénigré. Mis en lien avec la constatation que nos textes n'interpellent que des langues nationales ou issues d'une immigration déjà ancienne, le constat soulève une délicate interrogation : les auteurs recourent-t-ils à l'italien, à l'allemand/le suisse allemand, l'anglais et le latin parce qu'ils estiment le public capable de les comprendre ?

[1] Bruno Vercier l'affirme dans le très récent *La Littérature française au présent.* Cf. Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005, p. 333.

[2] Né à Lausanne en 1974 de parents siciliens, Filippo Zanghí gagne le prix pour *La Transition*, projet de roman autobiographique composé à partir de souvenirs personnels. Fondé sur le motif de l'île (« L'île où l'on est. L'île que l'on est. », précise Zanghí), le récit se penche sur trois personnages : l'auteur, son père et son grand-père. Comme l'illustrent les lignes de présentation du projet sur le site de la fondation Sandoz, sa relation à la langue reflète l'empreinte de l'origine étrangère :
« Je suis né en Suisse. J'ai grandi en Suisse. Depuis quelque temps, j'ai un passeport suisse. Et ma langue «maternelle» est le français. Mais le français de ma mère est passable. Par exemple, elle dit: un oncle, des noncles. Ça n'a l'air de rien. Pour moi, c'est tout. Je le sens confusément. Ma famille. La liaison. La déliaison. Je parle, je lis, j'écris en français. Mais ma langue est tendue. Parfois, je me complais dans la certitude qu'on ne peut rien dire, ou qu'on ne peut pas dire «ça comme ça». Maintenant, je ne me contente plus de me taire. Alors, comment dire ? » Propos tenus par Filippo Zanghí sur www.fems.ch.

[3] Dans ses œuvres, Camilleri joue de la présence de dialectes et d'argots italiens – les aventures de son commissaire Montalbano lui valant la publication de ses romans dans la prestigieuse collection des Meridiani.

[4] Julián Ríos*, Larva, Babel de una noche de San Juan*, Barcelona, Ed. del Mall, 1983.

Ou les autres langues souffrent-elles (encore) d'un manque de reconnaissance ? L'absence de recul liée à l'existence récente de ce type de phénomènes ne nous permet pas encore de trancher. S'il ne fait pas de doute que les facteurs de réception jouent un rôle non négligeable dans le choix des auteurs, la question de la légitimité (variable) des langues interpellées demeure, liant intrinsèquement la production d'écritures plurilingues à l'évolution du contexte social dans lequel elle s'inscrit.

Bibliographie sélective

1 Auteurs étudiés

1.1 Œuvres

CHRISTEN Beat, « Leer / Réel », *Ecriture 54*, 1999, p. 92-115.
– *Poser un lapin / Versetzt*, Moudon, Empreintes, 2001.
– *Leer réel*, Lausanne, Editions d'en bas, 2003.
CHRISTEN Beat, SOLER Muma, *Der Mensch ist der Mensch des Menschen*, Lausanne, Chez les Auteurs, 1992-1993.
– « Der Klugscheisser », texte en allemand et traduction française accompagnant *Eaux : Eaux de Bret, Abattoirs, Egoûts (3 lithographies de Muma)*, Lausanne, Raynald Mettraux : groupe des artisans du livre, 1995.
– « Der Bananenstaude, Versuch über die Zeit », catalogue d'exposition du Manoir de la ville de Martigny, Granson, Impr. Cavin, 1999.
– *Signa tura*, Echandens, Editions insignifiantes, 2004.
– *Histoires d'art*, publication d'exposition, Lausanne, Musée historique, 2006.
EUGÈNE, *Quinze mètres de gloire : nouvelles et monologues*, Vevey, L'Aire, 1995.
– *L'Ouvre-boîte*, Vevey, L'Aire, 1996.
– *Mon nom*, Vevey, L'Aire, 1998.
– *Dans un livre, j'ai lu que*, Lausanne, Association suisse des libraires de langue française, 2000.
– *Pamukalie, pays fabuleux : vrai guide d'un pays surréel*, Paris, Autrement, 2003.
MAGGETTI Daniel, *La Mort, les anges, la poussière*, Vevey, L'Aire, 1995.
– « Mon Renaud à moi », *[vwa]*, 22, 1996, p. 133-138.
– *Chambre 112*, Vevey, L'Aire, 1997.
– *« Polenta e baccalà », Ecriture 50*, 1997, p. 159-163.
– « Le sourire des morts », *Revue de Belles-Lettres*, 3-4, 1997, p. 11-13.
– « Printemps portugais », *[vwa]*, 26, 1998-1999, p. 129-138.
– *Pleins-vents*, Moudon, Empreintes, 2000.
– « Cacophonies de la mémoire », *Quarto*, 17, 2002, p. 89-93.
– « La robe blanche », *Les Mots des cimes*, Genève, Regards du monde, 2004, p. 69-90.
PASQUALI Adrien, « Qui je lis ? », *Ecriture 19,* 1982, p. 21-25.
– « Paysages de campagnes », *Ecriture 20*, 1983, p. 153-159.
– « Icare en Nicodémie », *Ecriture 22*, 1984, p. 47-57.
– *Eloge du migrant. E pericoloso sporgersi*, Lausanne, L'Aire, 1984.
– *Les Portes d'Italie*, Lausanne, L'Aire, 1986.
– *Un amour irrésolu*, Lausanne, L'Aire, 1988.
– *Portrait de l'artiste en jeune tisserin 1 : L'Histoire dérobée*, Lausanne, L'Aire, 1988.
– *Portrait de l'artiste en jeune tisserin 2 : Passons à l'ouvrage*, Genève, Zoé, 1989.
– *Le Veilleur de Paris*, Genève, Zoé, 1990.
– « Une tuile en Castille ou l'inquiétude permanente », *Ecriture 37*, 1991, p. 86-93.
– *Une vie de livre*, Genève, Zoé, 1993.
– « L'œuvre d'une vie », *Ecriture 41*, 1993, p. 113-125.
– « Sans partage », *Ecriture 44*, 1994, p. 81-85.
– *La Matta*, Genève, Zoé, 1994.
– « Monsieur Cauchemer », *Ecriture 50*, 1997, p. 180-191.

– *Le Pain de silence*, Genève, Zoé, 1999.
– *Mauvais Coton*, Zoé, Genève, 2000.
– « Qui je lis ? », *Ecriture 54*, 1999, p. 11 (en hommage, réédition).

ROSSET Yves, *Aires de repos sur l'autoroute de l'information*, Orbe, Bernard Campiche, 2001.
– « Avant l'éclipse », *Ecriture 57*, 2001, p. 163-169.
– « Solstice d'hiver (clone 1) », *Ecriture 58*, 2001, p. 11-21.
– *Les Oasis de transit. Relations de voyages*, Orbe, Bernard Campiche, 2005.
– « C'est février et dehors, quelques instants, la Haute-Broye (clone 2) », *Ecriture 62*, 2003, p. 40-51.
– « Mes Diablerets crachent leur colère sur le drapeau helvète lorsqu'il est volé par un riche propriétaire », *Les Mots des cimes*, Genève, Regards du monde, 2004, p. 129-169.

1.2 Ecrits critiques des auteurs étudiés

CHRISTEN Beat, « La récréation », *Feuxcroisés*, 3, 2001, p. 25-33.
– « La récréation », *Leer réel*, Lausanne, Editions d'en bas, 2003, p. 79-82.

CHRISTEN Beat, Dominique KUNZ WESTERHOFF, Jérôme MEIZOZ, Mathilde VISCHER, « La Poésie aux frontières des langues », compte rendu du colloque du vendredi 15 juin 2001, Université de Genève, *La Revue de Belles-Lettres*, 1-2, 2001, p. 105-123.

MAGGETTI Daniel, *L'Odyssée baroque : pour une lecture du* Poisson-Scorpion *de Nicolas Bouvier*, Université de Lausanne, 1985.
– « Une présence ambiguë. Genève dans l'œuvre de Nicolas Bouvier », *Revue du Vieux-Genève*, 1987, p. 65-68.
– « Poésie et prose dans l'œuvre de Nicolas Bouvier », *Etudes de lettres*, 1989, 3, p. 79-88.
– « Iles de mémoire », postface au *Journal d'Aran et d'autres lieux* de Nicolas Bouvier, Lausanne, 24 Heures, 1990, p. 133-146.
– « Nicolas Bouvier, voyageur et moraliste », *Versants*, 20, Neuchâtel, La Baconnière, 1991, p. 83-92.
– « La littérature en Suisse romande », *Lettres et cultures de langue française*, Paris, ADELF, 17, 1er semestre 1992, pp. 25-32.
– « Les Ecrivains suisses romands et la France: les modalités d'un "décalage fécond" », in *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 31-38.
– Postface à *Les Chemins du Halla San* de Nicolas Bouvier, Genève, Zoé, « Minizoé », 1994, p. 69-70.
– Notices sur Nicolas Bouvier et sur ses ouvrages *L'Usage du monde* et *Le Poisson-Scorpion*, pour les rééditions du *Dictionnaire des œuvres* et du *Dictionnaire des auteurs*, Paris, Robert Laffont, 1994.
– « Les Récits de voyage de Nicolas Bouvier. La rencontre de l'ici et de l'ailleurs », *Europe*, 793, mai 1995, p. 25-31.
– « La Suisse romande, une minorité heureuse ? », in Bernard POCHE, Jean TOURNON (dir.), *Le Rayonnement des capitales culturelles*, Grenoble, Programme Rhône-Alpes Recherches en sciences humaines, 1996, p. 73-83.
– « Eindringlinge, Verführerinnen und Vandalen. Das Fremde in der welschen Literatur (1830-1914)", in *Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur*, dir. Corina Caduff, Zurich, Limmatverlag, 1997, pp. 92-108.
– « Ecrire en deux langues », *Feuxcroisés*, 3, 2001, p. 9-14.

– « Les deux pôles », postface à *La Langue et le politique*, enquête de Patrick Amstutz, Vevey, L'Aire, 2001, pp. 175-178.
– « Les prix littéraires en Suisse romande », in *Script. Pro Helvetia et la littérature*, Zurich, Pro Helvetia, 2001, p. 56-59.
– *Lectures conseillées*, douze essais suivis de douze textes d'écrivains romands classiques et contemporains, Vevey, L'Aire, 2002.
– « De l'incarnation romande à l'ambition francophone », Université de Dijon, Centre de recherches "Texte et édition", 2002, p. 199-206.
– « Lorsque j'écris », *www.culturactif.ch*, 2003 ; page créée le 10 janvier 2003, http://www.culturactif.ch/invite/maggettidaniel.htm.
– « Entre les langues », in Beat Christen, *Leer réel*, Lausanne, Editions d'en bas, 2003, p. 91-94.
– « L'étranger et l'altérité dans la littérature romande. L'expression d'une quête d'identité francophone », *Le français dans le monde*, juillet 2004, pp. 140-152.

PASQUALI Adrien, « Barilier, Lovay et quelques autres » (« Chronique des livres »), 21, 1983, p. 197-199.
– « Pierre Voélin – ou l'épreuve de la poésie », *La Licorne*, 16, « La Suisse romande et sa littérature », Poitiers, 1989, p. 401-418.
– « Les creux de parole. Construction et inachèvement de l'œuvre littéraire », in Roger FRANCILLON, Claire JAQUIER, Adrien PASQUALI, *Filiations et filatures*, 1991, p. 153-250.
– « My uncreative method. Comment je n'ai pas écrit certains de mes livres », in Felix Philipp INGOLD, Werner WUNDERLICH (dir.), *Fragen nach dem Autor*, Konstanz, Universitätsverlag Konstanz, 1992, p. 265-280.
– *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyages*, Paris, Klincksieck, 1994.
– « Territoire et lieux de parole. Ou comment ne pas jeter les pères avec l'eau du bain », *Europe*, 793, Paris, mai 1995, p. 10-17.
– « L'auteur dans le tapis », *[vwa]*, 22, été 1996, p. 89-103.
– « Langue et littérature en Suisse romande : paradoxes et fécondités », *Littérature*, 101, « L'écrivain et ses langues », Paris, Larousse, février 1996, p. 63-72.
– *Nicolas Bouvier, un galet dans le torrent du monde*, Genève, Zoé, 1996.
– « Du vivant tombeau au berceau retrouvé », *Cahiers Gustave Roud*, 10 (Gustave Roud, *Requiem*), Lausanne-Carouge, Association des Amis de Gustave Roud, 1997, p. 9-24.
– « Un devenir dans la langue », in Marion GRAF (dir.), *L'Ecrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Genève, Zoé, 1998, p. 48-57.

1.3 Ecrits critiques sur les auteurs étudiés

Adieu à Adrien Pasquali (collectif), Genève, Zoé, 2000.

BAGNOUD Alain, « L'histoire dérobée », *La Revue de Belles-Lettres*, CXII, 1, 1989, p. 97-98.

BEETSCHEN Olivier, « Préface », in Daniel MAGGETTI, *Chambre 112*, Vevey, L'Aire, « Aire bleue », 1999, p. I-IV.

BROQUET Axel, « Personalia », *Uniscope*, 498, 2004, p. 3 (brève présentation de Daniel Maggetti).

CONOD François, « Adrien Pasquali : Une vie de papier », *Le Passe-Muraille*, 41, mai 1999, p. 5.

CORNUZ Odile, *Adrien Pasquali : Exercices de disparition*, Mémoire de licence, Neuchâtel, 2004.

GALLAND Bertil, « Yves Rosset, Prix Georges-Nicole 2001 pour *Aires de repos sur l'autoroute de l'information* », Nyon, 25 avril 2001 (dossier de presse).

MAGGETTI Daniel, « *Eloge du migrant*, d'Adrien Pasquali », *Ecriture 25*, hiver 1985-1985, pp. 161-163.

MEIZOZ Jérôme, « Adrien Pasquali : *Le Pain de silence* », *Europe*, août-septembre 1999, p. 277.

TURRETTINI Anne, « Hommage à Adrien Pasquali : La parole pour salut », *Le Passe-Muraille*, 41, mai 1999, p. 5.

VISCHER Mathilde, « Adrien Pasquali et la traduction », *Feuxcroisés*, 2, Lausanne, 2000, p. 193-201.

ZEMP Joseph, « Adrien Pasquali ou le discours dérobé », *Französisch heute*, Munich, Dieterweg, septembre 1990, p. 313-316.

ZINGG Martin, « Un auteur qui fait équipe avec lui-même », in Beat CHRISTEN, *Leer réel*, Lausanne, Editions d'en bas, 2003, p. 85-88.

2 Les revues étudiées

Cahiers de l'Alliance culturelle romande, Genève puis Pully, n^{os} 1-34, 1964-1987 ; *Présences* (*Cahiers* de l'Alliance culturelle romande, nouvelle série), Pully, n^{os} 35-39, 1988-1992.

Ecriture, Lausanne, n^{os} 1-65, 1964-2005.

Feuxcroisés, Lausanne, n^{os} 1-7, 1999-2005.

Le Passe-Muraille, Lausanne, n^{os} 1-67, 1992-2005.

[vwa], La Chaux-de-Fonds, n^{os} 1-28, 1982-2001.

Trou, Moutier, n^{os} I-XV, 1979-2005.

3 Littératures francophones et problèmes de langue(s)

ABOU Selim, « Les métamorphoses de l'identité culturelle », *Diogène*, 177, janvier-mars 1997, p. 3-16.

ALBERT Christiane, *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999.

BAETENS Jan, « Les "études culturelles", encore une exception française ? », in Lieven D'HULST, Jean-Marc MOURA (dir.), *Les Etudes littéraires francophones*, 2003, p. 39-47.

BAETENS BEARDSMORE Hugo, « Polyglot literature and linguistic fiction », *International Journal of the Sociology of Language*, 15, New York, 1978, p. 91-102.

BAGGIONI Daniel, BAYART Jean-François, *L'Illusion identitaire,* Paris, Fayard, 1996.

BAGGIONI Daniel *et al.*, *Multilinguisme et développement dans l'espace francophone*, Aix-en-Provence, Institut d'études créoles et francophones, 1992.

BALIBAR Renée, *L'Institution du français : essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République*, Paris, PUF, 1985.

BALIBAR Renée, MERLIN Geneviève, TRET Gilles, *Les Français fictifs : le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette-Littérature, 1974.

BEM Jeanne, HUDLETT Albert (dir.), *Ecrire aux confins des langues*, Mulhouse, Centre de recherche sur l'Europe littéraire / Université de Haute-Alsace, « Créliana », hors série 1, 2001.

BENIAMINO Michel, *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

– « La francophonie littéraire », in Lieven D'HULST, Jean-Marc MOURA (dir.), *Les Etudes littéraires francophones*, 2003, p. 15-37.

BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard / Presses universitaires créoles, 1989.

BERTRAND Jean-Pierre, GAUVIN Lise (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*, Actes du colloque de Liège, 9-11 octobre 2001, Bruxelles et Montréal, PIE-Peter Lang et PUM, 2003.

BIRON Michel, *La Modernité belge. Littérature et société*, Bruxelles, Labor, 1994.

– « L'écrivain liminaire », in Jean-Pierre BERTRAND, Lise GAUVIN (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*, 2003, p. 57-67.

BOUCHARD Chantal, *La Langue et le nombril*, Montréal, Fides, 1996.

BOURDIEU Pierre, « Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques », *Etudes de lettres*, octobre-décembre 1985, 4, p. 3-6.

– *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

BOURDIEU Pierre, DUBOIS Jacques, « Champ littéraire et rapports de domination », in Jean-Marie KLINKENBERG (dir.), *L'Institution littéraire, Textyles*, 15, 1999, p. 12-16.

BRIDEL, Yves, « Le livre francophone et les médias audio-visuels suisses français ; quelques données et quelques réflexions », *Revue de l'Institut de sociologie, Université libre de Bruxelles : Situations de l'écrivain francophone*, Bruxelles, 1990-1991, p. 191-197.

BRINCOURT André, *Langue française, terre d'accueil*, Monaco, Rocher, 1997.

CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

CHAMOISEAU Patrick, *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature : Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*, Paris, Hatier, 1991.

CHANCÉ Dominique, *L'Auteur en souffrance*, Paris, PUF, « Ecritures francophones », 2000.

CLERC Jeanne Marie, « La réception du cinéma des pays francophones par la critique française », *Revue de l'Institut de sociologie, Université libre de Bruxelles : Situations de l'écrivain francophone*, Bruxelles, 1990-1991, p. 199-206.

COMBE Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.

CONDÉ Maryse, COTTENET-HAGE Madeleine, *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995.

CONFIANT Raphaël, « Un métis culturel », *Le Figaro*, 9 octobre 1992, p. 26.

DELBART Anne-Rosine, « Changement de langue et polyphonie romanesque. Le cas de Nancy Huston », in Robert DION, Hans-Jürgen LÜSENBRINK, Janos RIESZ (dir.), *Ecrire en langue étrangère*, 2002, p. 43-61.

DELTEL Danielle, « La créativité du créole dans le roman de langue française : Patrick Chamoiseau et Axel Gauvin », in Danielle DELTEL (dir.), *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, 1992, p. 182-200.

DELTEL Danielle (dir.), *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Actes du colloque, 8-9 février 1991, Paris, L'Harmattan, 1992.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

DERRIDA Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

D'HULST, Lieven, « Quel(s) centre(s) et quelle(s) périphérie(s) ? », in Lieven D'HULST, Jean-Marc MOURA (dir.), *Les Etudes littéraires francophones*, 2003, p. 85-98.

D'HULST, Lieven, MOURA Jean-Marc, « Introduction : les études littéraires francophones : état des lieux », in Lieven D'HULST, Jean-Marc MOURA (dir.), *Les Etudes littéraires francophones*, 2003, p. 9-12.

– « Conclusions sur les orientations historiographiques », in Lieven D'HULST, Jean-Marc MOURA (dir.), *Les Etudes littéraires francophones*, 2003, p. 289-292.

D'HULST, Lieven, MOURA Jean-Marc (dir.), *Les Etudes littéraires francophones : états des lieux*, Actes du colloque franco-belge de Lille-III et Louvain (campus de Courtrai), Editions du Conseil scientifique de l'Université de Lille-III, 2003.

DION Robert, LÜSENBRINK Hans-Jürgen, RIESZ Janos (dir.), *Ecrire en langue étrangère : interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec, Nota bene, 2002.

DORÉ Martin, JAKUBEC Doris (dir.), *Deux littératures francophones en dialogue. Du Québec et de la Suisse romande*, Actes du colloque de Lausanne, 25-27 avril 2002, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 2004.

DUBOIS Jacques, « Jeu de forces et de contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine », in Lise GAUVIN, Jean-Marie KLINKENBERG (dir.), *Trajectoires*, 1985, p. 13-20.

DUGAS Guy, « Francophonie, acculturation, littératures nationales et dominées…retour sur quelques concepts mal définis », in Danielle DELTEL (dir.), *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, 1992, p. 15-21.

« En deux langues », table ronde avec Mustapha BENFODIL, Daniel DE ROULET et Anne WEBER, Journées littéraires de Soleure, 22 mai 2004.

ESPAGNE Michel, WERNER Michaël (dir.), *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1994.

ETIEMBLE René, *Nouveaux Essais de littérature universelle*, Paris, Gallimard, 1992.

« La fièvre identitaire. Equivalence des cultures et tyrannie des identités », *Esprit*, 21, janvier 1997.

FILTEAU Claude, « "His mind like a flippant bastard" : culture et hétéroglossie dans une nouvelle de l'auteur acadien Jean Babineau », *Littérature*, 121, Paris, Larousse, 2001, p. 76-100.

FILTEAU Claude (dir.), « Oralité et littérature : France-Québec », *Présence francophone : revue internationale de langue et de littérature*, 31 (I) et 32 (II), Sherbrooke (Québec), 1987 et 1988, p. 3-128 et p. 3-117.

FONKOUA Romuald, « Discours de refus, discours de la différence, discours en situation de francophonie interne : le cas des écrivains antillais », in DELTEL Danielle (dir.), *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, 1992, p. 55-80.

FUMAROLI Marc, « "Je est un autre" : leurre de l'identité », *Diogène*, 177, janvier-mars 1997, p. 116-128.

GAUVIN Lise, « Littérature et langue parlée au Québec », *Etudes françaises*, dir. Georges-André VACHON, X, 1, « Ecrire, c'est parler », Montréal, 1974, p. 80-119.

– « Problématique de la langue d'écriture au Québec de 1960 à 1975 », *Langue française*, 31, Paris, 1976, p. 74-90.

– « L'institution littéraire québécoise : une relative autonomie », in Jean-Cléo GODIN (dir.), *Lectures européennes de la littérature québécoise*, Montréal, Leméac, 1982, p. 276-281.

– « Québec », in Jean-Pierre DE BEAUMARCHAIS, Daniel COUTY, Alain REY, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1987, p. 1951-1952.

– « Ecrire à Montréal : la littérature québécoise, une littérature française d'Amérique », *Ecriture 31*, Lausanne, 1988, p. 21-24.
– « Le discours sur la langue dans la littérature québécoise récente », in Arpád VIGH (dir.), *L'Identité culturelle dans les littératures de langue française*, 1989, p. 41-51.
– « La surconscience linguistique de l'écrivain francophone. Positions des revues québécoises », *Revue de l'Institut de sociologie*, Bruxelles, 1990-1991, p. 83-101.
– « Poétiques de la langue et stratégies textuelles », in Claude DUCHET, Stéphane VACHON (dir.), *La Recherche littéraire : objets et méthodes*, Montréal, XYZ éditeur, 1993, p. 333-341.
– « Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau », *Littérature*, 101, Paris, Larousse, février 1996, p. 5-24.
– *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.
– « D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », in Lise GAUVIN, *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues*, 1997, p. 5-15.
– « Ecriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance », in Christiane ALBERT (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, 1999, p. 13-29.
– *Les Langues du roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999.
– *Langagement. L'Ecrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
– « L'imaginaire des langues : du carnavalesque au baroque (Tremblay, Kourouma) », *Littérature*, 121, Paris, Larousse, 2001, p. 101-115.
– « Passages de langues », in Robert DION, Hans-Jürgen LÜSENBRINK, Janos RIESZ (dir.), *Ecrire en langue étrangère*, 2002, p. 23-42.
– « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », in Jean-Pierre BERTRAND, Lise GAUVIN (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*, 2003, p. 19-40.
– « La notion de surconscience linguistique et ses prolongements », in Lieven D'HULST, Jean-Marc MOURA (dir.), *Les Etudes littéraires francophones*, 2003, p. 99-112.
– *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, « Points essais », 2004.

GAUVIN Lise, GRUTMAN Rainier, « Langues et littératures : éléments de bibliographie », *Littérature*, 101, « L'écrivain et ses langues », Paris, Larousse, février 1996, p. 88-125.

GAUVIN Lise, JONASSAINT Jean (dir.), « L'Amérique entre les langues », *Etudes françaises*, Montréal, XXVIII, 2-3, 1992-1993, p. 5-165.

GAUVIN Lise, KLINKENBERG Jean-Marie (dir.), *Trajectoires : littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Bruxelles et Montréal, Labor et PUM, 1985.

GAUVIN Lise, KLINKENBERG Jean-Marie, « La diffusion des lettres francophones : une question de représentation », *Ecrivain cherche lecteur*, Paris, Creaphis, Québec, VLB, 1991, p. 11-24.

GAUVIN Lise, L'HÉRAULT Pierre, MONTANDON Alain (dir.), « Le dire de l'hospitalité », *Littératures*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, janvier 2004.

GIORDAN Henri, RICARD Alain (dir.), *Diglossie et littérature*, Bordeaux-Talence, Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1976.

GLISSANT Edouard, « L'imaginaire des langues », entretien avec Lise GAUVIN, dans Edouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

– *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

GOBARD Henri, *L'Aliénation linguistique : analyse tétraglossique*, Paris, Flammarion, 1976 (2e éd.).

GOETSCH Paul (dir.), *Dialekte und Fremsprachen in der Literatur*, Tübingen, Gunter Narr, 1987.

GONTARD Marc, *La Violence du texte. Etudes sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981 (Abdelkabir Khatabi, Lettre-préface).

GORCEIX Paul (dir.), *Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*. Actes du colloque international de Soleure (juin 1993), Paris, Honoré Champion, 1997.

GRASSIN Jean-Marie, « L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique », in Christiane ALBERT (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, 1999, p. 301-315.

GREEN Julien, « An experiment in English / Une expérience en anglais », *Le Langage et son double* / *Language and its shadow*, Paris, Seuil, 1987, p. 148-175.

GRUTMAN Rainier, « Le bilinguisme littéraire comme relation intersystémique », *Canadian Review of Comparative Literature* / *Revue canadienne de littérature comparée*, Edmonton (Alberta), XVII, 3-4, 1990, p. 198-212.

– « L'écrivain flamand et ses langues. Note sur la diglossie des périphéries », *Revue de l'Institut de sociologie*, Bruxelles, 1990-1991, p. 115-128.

– « Effets hétérolingues dans le roman québécois du XIX^{e} siècle », *Littérature*, 101, « L'écrivain et ses langues », Paris, Larousse, février 1996, p. 40-52.

– « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones », in Jean MORENCY, Hélène DESTREMPES, Denise MERKLE, Martin PÂQUET (dir.), *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, 2005, p. 201-222.

– *Des langues qui résonnent. L'Hétérolinguisme au XIX^{e} siècle québécois*, cité par Pierre RAJOTTE, compte rendu, RHAF, vol. 52, n^{o} 1, été 1998, http://www.erudit.org/revue/haf/1998/v52/n1/005583ar.html.

GYSSELS Kathleen, « Conclusions sur les orientations théoriques. Etudes littéraires francophones, *postcolonial theory* et *cultural studies* : entre schismes et synergies », in Lieven D'HULST, Jean-Marc MOURA (dir.), *Les Etudes littéraires francophones*, 2003, p. 77-83.

HALEN Pierre, « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Etudes françaises, La Littérature africaine et ses discours critiques*, Montréal, 2, 2001, p. 13-31.

– « Le "système littéraire francophone" : quelques réflexions complémentaires », in Lieven D'HULST, Jean-Marc MOURA, *Les Etudes littéraires francophones*, 2003, p. 25-37.

HORN Andràs, « Ästhetische Funktionen der Sprachvermischung in der Literatur », in *Arcadia, Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 16, 3, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1981, p. 225-241.

« Identité et identités », *Sciences humaines*, CNRS, 15, décembre 1996-janvier 1997.

JOUANNY Robert, « Ecrire dans la langue de l'autre », in Arpád VIGH (dir.), *L'Identité culturelle dans les littératures de langue française*, 1989, p. 291-198.

JOUBERT Jean-Louis, *Les Littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986.

– *Les Voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Editions Philippe Rey, 2006.

KESTELOOT Lilyan, « Négritude et créolité », in ALBERT Christiane (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, 1999, p. 39-48.

KHATABI Abdelkabir, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.

KIRSCH Chantal, « Lutétiotropisme et champ littéraire distinct », *Sociologie et sociétés*, 2, 1989, p. 147-175.

KLINKENBERG Jean-Marie, « La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique », *Littérature*, 44, décembre 1981, p. 33-50.

– « Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique. De Verhaeren à Verheggen », in Arpád VIGH (dir.), *L'Identité culturelle dans les littératures de langue française*, 1989, p. 65-79.
– *Le Sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Toronto-Bruxelles, Ed. du Gref / Les Eperonniers, 1990.
– « La définition linguistique de la littérarité : un leurre ? », in Louise MILOT, Fernand ROY (dir.), *La Littérarité*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 1991, p. 11-30.
– « Insécurité linguistique et production littéraire. Le problème de la langue d'écriture dans les lettres francophones », in Michel FRANCARD *et al.*, *L'Insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*, Louvain-la-Neuve, n° spécial des Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain, t. XIX, 1994, 3-4, p. 71-80.
– « L'aventure linguistique, une constante des lettres belges : le cas de Jean-Pierre Verheggen, *Littérature*, 101, Paris, 1996, p. 25-39.
– *La Langue et le citoyen*, Paris, PUF, 2001.
– « Autour du concept de langue majeure. Variations sur un thème mineur », in Jean-Pierre BERTRAND, Lise GAUVIN (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*, 2003, p. 41-56.

KLINKENBERG Jean-Marie, RACELLE-LATIN Danielle, CONNOLLY Guy (dir.), *Langages et collectivités : le cas du Québec*, Montréal, Leméac, 1981.

LAGACÉ Francis, « Apprivoiser sa langue comme une belle étrangère », in Christiane Albert (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, 1999, p. 85-106.

LÜSEBRINK Hans-Jürgen, « Métissage culturel et société coloniale. Emergence et enjeux d'un débat, de la presse coloniale aux premiers écrivains africains (1935-1947) », in Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU, Jean-Michel RACAULT, *Métissages*, 1992, p. 109-118.

– « Métissage. Contours et enjeux d'un concept carrefour dans l'aire francophone », in *Etudes littéraires*, XXV, 3, Université Laval, hiver 1992-1993, p. 93-106.
– « Identités mosaïques. Zur interkulturellen Dimension frankophoner Literaturen und Kulturen », *Grenzgänge : Beiträge zu einer modernen Romanistik*, 4, 2. Jahrgang 1995, Leipziger Universitätsverlag, 1995, p. 6-22.
– « Transferts culturels et histoire des médias: un défi pour les études francophones », in D'HULST, Lieven, MOURA, Jean-Marc, *Les Etudes littéraires francophones*, 2003, p. 63-76.

MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, « Ecrire métis », in MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, RACAULT Jean-Michel, *Métissages*, 1992, p. 247-260.

MARIMOUTOU Jean-Claude Carpanin, RACAULT Jean-Michel, *Métissages*, Actes du colloque international de Saint-Denis de La Réunion (2-7 avril 1990), Paris, L'Harmattan, 1992, p. 247-260.

MEYLAERTS Reine, « "Enfin de nulle part et de partout". Pour une historiographie belge qui ne va plus de soi ? », in Lieven D'HULST, Jean-Marc MOURA (dir.), *Les Etudes littéraires francophones*, 2003, p. 185-195.

MILCÉ Jean-Euphèle, entretien accordé à Elisabeth VUST, in Elisabeth VUST, « Haïti, terre de transit », *24 heures* (« Livres »), 27 avril 2004, p. 15.

MILLET Richard, *Le Sentiment de la langue*, Seyssel, Champ Vallon, 1986.

MIRON Gaston, « Malmener la langue », in Lise GAUVIN, *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues*, 1997, p. 49-69.

MORETTI Franco, *Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris, Seuil, 2000.
– « Hypothèses sur la littérature mondiale », *Etudes de lettres*, 2, 2001, p. 9-24.
MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, PUF, « Ecritures francophones », 1999.
PARÉ François, *Les Littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nodir, 1972.
QUAGHEBEUR Marc, « La Belgique : "Les irréguliers du langage" », in Arpád VIGH (dir.), *L'Identité culturelle dans les littératures de langue française*, 1989, p. 53-64.
QUAGHEBEUR Marc, VERHEGGEN Jean-Pierre, JAGO-ANTOINE Véronique (dir.), *Un pays d'irréguliers*, Bruxelles, Labor, 1990.
RICARD François, « Remarques sur la normalisation d'une littérature », *Ecriture 31*, 1988, p. 11-19.
SAINT-JACQUES Denis, « Vers une unification du champ littéraire de la francophonie ? », *Revue de l'Institut de sociologie, Université libre de Bruxelles : Situations de l'écrivain francophone*, Bruxelles, 1990-1991, p. 19-25.
SOUBIAS Pierre, « Entre langue de l'autre et langue à soi », in Christiane ALBERT, *Francophonie et identités culturelles*, 1999, p. 119-135.
VACHON Georges-André (dir.), « Ecrire, c'est parler », *Etudes françaises*, Montréal, X, 1, 1974, p. 3-119.
VIALA Alain, « Limites sur l'institution », in *Revue de l'Institut de sociologie, Université libre de Bruxelles : Situations de l'écrivain francophone,* Bruxelles, 1990-1991, p. 27-37.
VIATTE Auguste, *Histoire comparée des littératures francophones,* Paris, Nathan, 1980.
VIGH Arpád, « Préface », in Arpád VIGH (dir.), *L'Identité culturelle dans les littératures de langue française*, 1989, p. V-VIII.
VIGH Arpád (dir.), *L'Identité culturelle dans les littératures de langue française*, Pécs-Paris, Presses de l'Université de Pécs-Agence de coopération culturelle et technique, 1989.
VUST Elisabeth, « Haïti, terre de transit », *24 heures* (« Livres »), 27 avril 2004, p. 15.

4 Domaine suisse

4.1 Ouvrages de référence

4.1.1 Dictionnaires

NICOLLIER Alain, DAHLEM Henri-Charles, *Dictionnaire des écrivains suisses d'expression française*, 2 vol., Genève, GVA, 1994.
WALZER Pierre-Olivier (dir.), *Dictionnaire des littératures suisses*, Lausanne, L'Aire, 1991.

4.1.2 Anthologies, bibliographies, guides et entretiens

BEVAN David, *Ecrivains d'aujourd'hui*, Lausanne, 24 heures, 1986.
BRIDEL Yves, PASQUALI Adrien, *Théâtres d'écritures*, Berne, Peter Lang, 1993.
CABOCHE Madeleine (présentatrice), « Plongée dans l'enfance de Daniel Maggetti », *Mordicus*, Radio suisse romande, vendredi 1er juillet 2005.
CALAME Christophe, *Sept cents ans de littérature en Suisse romande*, Paris, La Différence, 1991.
– « Entretien avec Bernard Campiche », *Scènes magazine*, 63, 1992, p. 62-63.
DE COURTEN Régis, *Bibliographie annuelle des lettres romandes*, Berne, Bibliothèque nationale, depuis 1979.

DAHLEM Henri-Charles, « Guide littéraire de la Suisse », *Sur les pas d'un lecteur heureux*, 1991.

FROIDEVAUX Gérald, *Ecrivains de Suisse romande. 21 textes de Suisse romande du XX^e^ siècle,* Zoug, Klett et Balmer, 1990.

HAYOZ, Chantal, *Bibliographie analytique des revues littéraires de Suisse romande*, Lausanne, Le Front Littéraire, 1984.

Ich hab im Traum die Schweiz gesehen, Salzbourg-Vienne, Redizenz Verlag, 1980.

JAKUBEC Doris, MAGGETTI Daniel, *Solitude surpeuplée. Femmes écrivains suisses de langue française*, 2 vol., Lausanne, Editions d'en bas, 1997 (2^e^ éd.)

« La nouvelle poésie française de Suisse », *Poésie 1*, 37, mai-juin 1974.

« La poésie française contemporaine de Suisse », *Poésie 1*, 38, juillet-août 1974.

« La poésie française de Suisse », *Poésie 1*, 31, mai-juin 1973.

4.2 Histoire littéraire et culturelle

BERCHTOLD Alfred, *La Suisse romande au cap du XX^e^ siècle*, Lausanne, Payot, 1963.

BRIDEL Yves, « Y a-t-il une littérature romande aujourd'hui ? », in René KNUSEL, Daniel-L. SEILER (dir.), *Vous avez dit « Suisse romande ? »*, Lausanne, Institut de sciences politiques, « Mémoires et documents », 17, 1984, p. 133-135.

BUTIKOFER Roland, *Le Refus de la modernité : la Ligue vaudoise : une extême droite et la Suisse (1919-1945)*, Lausanne, Payot, 1996.

CLAVIEN Alain, *Les Helvétistes*, Lausanne, Editions d'en bas / Société d'Histoire de la Suisse romande, 1993.

– *La province n'est plus la province. Les Relations culturelles franco-suisses à l'épreuve de la seconde guerre mondiale (1935-1950)*, Lausanne, Antipodes, 2003.

DELACRÉTAZ Anne-Lise, MAGGETTI, Daniel, « Ecrivains étrangers en Suisse romande », in *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t. 3, 1999, p. 57-66.

FAVEZ Jean-Claude, *Nouvelle Histoire de la Suisse et des Suisses*, Lausanne, Payot, 1982-1983.

FORNEROD Françoise, ROCHE Sylviane, « *Ecriture*, un quart de siècle d'aventures », *La Licorne*, 16, « La Suisse romande et sa littérature », Poitiers, 1989, p. 43-48.

FRANCILLON Roger (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, 4 tomes, Lausanne, Payot, 1999, t. 1 : *Du Moyen-Age à 1815* ; t. 2 : *De Töpffer à Ramuz* ; t. 3 : *De la seconde guerre aux années 1970* ; t. 4 : *La Littérature romande aujourd'hui*.

GSTEIGER Manfred, *La Nouvelle Littérature romande*, Vevey, Bertil Galland, 1978.

– « Les relations entre la Suisse alémanique et la Suisse romande » (1986), repris dans *Littératures suisses littératures européenne. Propositions et configurations*, Vevey, L'Aire, 1996, p. 37-49.

HAUSER Claude, « Du "romandisme intégral" au "fédéralisme ethnique". Les influences maurassiennes dans le discours nationalitaire des intellectuels suisses romands (1920-1970) », *Sources travaux historiques*, 53-54, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 21-34.

– « Quand le "romandisme" florissait à Neuchâtel… regards sur quelques intellectuels maurrassiens entre les deux guerres », *Revue historique neuchâteloise*, 1, 1998, p. 11-24.

LOMBARD Alfred, *Une terre, une langue*, Lausanne, Société de la Gazette de Lausanne, 1929.

– « La Suisse n'est pas bilingue », *La Revue catholique des idées et des faits*, 10 novembre 1939, p. 20.

– « La défense nécessaire des minorités », in *La Suisse*, annuaire de la Nouvelle Société Helvétique, 1943, p. 6.

MAGGETTI Daniel, « Un exemple de rapport avec les médias : l'expérience de la revue *Ecriture* », *Ecrivain cherche lecteur*, Paris, Creaphis ; Québec, VLB, 1991, p. 163-167.

– *L'Invention de la littérature romande : 1830-1910*, Lausanne, Payot, 1995.

– « L'Histoire de la *Bibliothèque universelle* », quatre chapitres de *La "Bibliothèque universelle" (1815-1924). Miroir de la sensibilité romande au XIXe siècle*, dir. Yves Bridel et Roger Francillon, Lausanne, Payot, 1998, pp. 11-110.

– « L'Historiographie des lettres romandes (1960-2000) : de la célébration à la normalisation », in Lieven D'HULST, Jean-Marc MOURA (dir.), *Les Etudes littéraires francophones*, 2003, p. 197-207.

MAGGETTI Daniel, MEIZOZ, Jérôme, « La nouvelle littérature romande (1968-1978), in *Histoire de la littérature en Suisse romande*, 1999, t. 4, p. 18-57.

– « L'éclatement (1978-1986) », in *Histoire de la littérature en Suisse romande*, 1999, t. 4, p. 59-80.

– « La spécialisation (1986-1996) », in *Histoire de la littérature en Suisse romande*, 1999, t. 4, p. 81-118.

MARCHAL Guy P., MATTIOLI Aram (Hrsg.), *Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität* / *La Suisse imaginée. Bricolages d'une identité nationale*, Zurich, Chronos, 1992.

MEIZOZ Jérôme, compte rendu de Simon ROTH, *Weber-Perret, Genèse de l'Alliance culturelle romande*, Lausanne, Mémoire Editoriale, 1999, in *Le Temps*, 4 mars 2000, http://www.culturactif.ch/fondations/memoireeditoriale1999.htm.

RENAUD Philippe, « Voies et façons de six revues littéraires romandes », *Ecriture 80*, décembre 1990, p. 120-126.

ROTH Simon, *Aux origines de l'Alliance culturelle romande. Weber-Perret, un itinéraire dans le monde des lettres*, mémoire de licence, Fribourg, juillet 1996.

– *Weber-Perret, Genèse de l'Alliance culturelle romande*, Lausanne, Mémoire Editoriale, 1999.

4.3 Critique littéraire

AMSTUTZ Patrick, *La Langue et le politique. Enquête auprès de quelques écrivains suisses de langue française*, Vevey, L'Aire, 2001.

ANTONIETTI Pascal, *Quelque écart dans sa folle perfection : la question de l'altérité dans* Soft Goulag *d'Yves Velan*, Mémoire de licence, Université de Genève, 1998.

– *Yves Velan*, Amsterdam, Rodopi, 2005.

AUDÉTAT Michel, « Scènes de famille chez les écrivains romands », in *L'Hebdo*, 31 juillet 1996, p. 46-49.

BARILIER Etienne, « Littérature romande », *Etudes de lettres*, 4, Lausanne, 1982, p. 1-14.

– *Soyons médiocres ! Essai sur le milieu littéraire romand*, Lausanne, L'Age d'homme, 1989.

BAUMBERGER Christa, *Resonanzraum Literatur. Friedrich Glausers Polyphonie im literarischen Kontext von 1919 bis 1939*, thèse de doctorat soutenue à Zurich, 2005.

BEZZOLA Clo Duri, « Une âme – deux langues », *Feuxcroisés*, 3, p. 15-19.

BÖHLER Michaël, « Schweizer Literatur im Kontext deutscher Kultur unter dem Gesichtspunkt einer "Ästhetik der Differenz" », in *Text & Kontext*, 30, p. 73-100.

BORNAND Marie, « Figures de l'exil », in *Histoire de la littérature en Suisse romande*, 1999, t. 4, p. 319-334.

BOUVIER Nicolas, « Lectures d'un Suisse errant », *La Licorne*, 16, « La Suisse romande et sa littérature », Poitiers, 1989, p. 79-81.
– « Eloge de la Suisse nomade », *L'Echappée belle. Eloge de quelques pérégrins*, Genève, Metropolis, 1996, p. 11-40.
BRIDEL Yves, « Qu'est-ce que la littérature romande ? », *Les Cahiers protestants*, 1987, 1, p. 34-39.
– « Portrait de l'écrivain suisse français par lui-même. Essai sociologique », in BRIDEL Yves, PASQUALI Adrien, *Théâtres d'écritures*, Berne, Peter Lang, 1993, p. 425-443.
BÜCHI Christophe, « Trouver le fossé. Mais lequel ? », *Feuxcroisés*, 3, p. 252-259.
Cahiers francophones d'Europe centre-orientale, n° spécial : « La Suisse ouverte » : Nicolas Bouvier », Vienne, Pécs, 1994.
CHESSEX Jacques, *Les Saintes Ecritures*, Lausanne, Bertil Galland, 1972.
CORDONIER Noël, « Deux modèles de réception de la trilogie d'Agota Kristof », in *Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 2001, p. 85-100.
– « Ramuz lit Rousseau : la langue et le lieu », *Etudes de Lettres*, Lausanne, 2003, 1-2, p. 243-263.
DARBELLAY Claude, ANTONIETTI Pascal, « Littératures suisses d'aujourd'hui », *Europe*, 793, mai 1995, p. 3-5.
DURUSSEL André, « Parmi les revues : la mort programmée d'*Idra* », *www.culturactif.ch* (http://www.culturactif.ch/revues/espacesmarsavril2000.htm#idra).
FARRON Yvan, « Nicolas Bouvier, un nouvel usage de la langue », *L'Ecrivain et sa langue : romans d'amour. De Marcel Proust à Richard Millet*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, 2005, p. 355-365.
FASCIANI Vince, « Italiano-Français. Aller et retour 2e classe », *Feuxcroisés*, 3, 2001, p. 20-24.
FRANCILLON Roger, « Comment peut-on être français ? », *La Licorne*, 16, « La Suisse romande et sa littérature », Poitiers, 1989, p. 21-35.
– « Dans le sérail helvétique : le guerrier, l'ivrogne, le berger et l'eunuque », in Roger FRANCILLON, Claire JAQUIER, Adrien PASQUALI, *Filiations et filatures*, 1991, p. 11-88.
– « Le bonheur ou la honte d'être suisse : problèmes identitaires de la littérature de Suisse française » in Michel REFFET (dir.), *La Littérature de Suisse*, 1999, p. 12-27.
FRANCILLON Roger, JAKUBEC Doris (dir.), *Littérature populaire et identité suisse. Récits populaires et romans littéraires : évolution des mentalités en Suisse romande au cours des cent dernières années*, PNR 21, Lausanne, L'Age d'Homme, 1991.
FRANCILLON Roger, JAQUIER Claire, PASQUALI, Adrien, *Filiations et filatures. Littérature et critique en Suisse romande*, Genève, Zoé, 1991.
FROIDEVAUX Gérald, « Ecriture et voyage en Suisse romande de Béat de Muralt à Nicolas Bouvier », *La Licorne*, 16, « La Suisse romande et sa littérature », Poitiers, 1989, p. 179-188.
– « Pluralité et médiocrité de la littérature romande », *Littératures*, 25, automne 1991, p. 149-161.
GALLAND Bertil, « Petite analyse structurale de la littérature en Suisse romande », *Feuille d'avis de Lausanne*, 22, 23, 24 et 28 juin 1966.
– *La Littérature suisse expliquée en un quart d'heure*, Genève, Zoé, 1986.
– « Tant pis et tant mieux », *24 heures*, 6 mai 1988, p. 4.
– *Prince des marges. La Suisse romande en trente destins d'artistes*, Lausanne, 24 heures, 1991.

GRAF Marion (dir.), *L'Ecrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Genève, Zoé, 1998.

GSTEIGER Manfred, « Les écrivains contemporains et la Suisse plurilingue. A propos d'une enquête récente », *Colloquium helveticum*, 6, Berne-Frankfurt am Mein-New-York-Paris, Peter Lang, 1987, p. 19-25.

JAQUIER Claire, « Le voyage de l'allégement ou les chances de l'inconfort intellectuel. Un récit de Nicolas Bouvier : *L'Usage du monde* », *Etudes de lettres*, Lausanne, 1980, 4, p. 57-67.

– « Eine Identität suchend ? », *Swissair gazette*, 1988.

– « La boutique du texte : Bouchons, plâtres et fer forgé », in FRANCILLON, Roger, JAQUIER Claire, PASQUALI Adrien, *Filiations et filatures*, 1991, p. 89-151.

– « La critique en Suisse romande, ou la haine des théories », *Etudes de lettres*, 4, octobre-décembre 1995, p. 127-137.

– « Les mains de la francophonie », *Europe*, 793, 1995, p. 6-9.

– « Littérature romande et questions d'identité », in *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t. 4, 1999, p. 409-421.

– « Convoquer les langues étrangères : un pari de la littérature contemporaine de Suisse romande », in DORÉ Martin, JAKUBEC Doris (dir.), *Deux littératures francophones en dialogue*, 2004, p. 179-190.

JOTTERAND Franck, « Le coup du 19 novembre », *Le Monde*, 20 décembre 1973, p. 18.

– « Les risques et les chances d'un petit pays », *Les Nouvelles littéraires*, 2660, 9-16 novembre 1978, p. 19.

KAEMPFER Jean, « Prix Dentan 1998 : Daniel Maggetti pour *Chambre 112* », http://www2.unil.ch/fra/Dentan/Discours98.htm.

MEIZOZ Jérôme, « Ecrivain français ! … s'il veut l'être, qu'il apprenne notre langue ! Littérature "périphérique" et effets de champs en Suisse romande », *Ecriture 42*, 1993, p. 270-278.

– « Les ancrages imaginaires de C.-F. Ramuz », *Critique*, 569, 1994, p. 807-819.

– *Ramuz : Un passager clandestin des lettres françaises*, Genève, Zoé, 1997.

– *Le Droit de « mal écrire ». Quand les auteurs romands déjouent le « français de Paris »*, Genève, Zoé, 1998.

– « Les prix littéraires en Suisse romande », *Ecriture 51*, 1998, p. 217-235.

MONNIER Jean-Pierre, *Ecrire en Suisse romande entre le ciel et la nuit*, Lausanne, Bertil Galland, 1979.

MOSER-VERREY, Monique, « Pour une rencontre des littératures romande et québécoise », *Ecriture 31*, 1988, p. 25-36.

– « La littérature romande et ses contextes », *Etudes françaises*, 28, 1, Montréal, automne 1992, p. 173-188.

PACCOLAT Jean-Paul, « La langue et la rumeur du monde », *Ecriture 27*, 1986, p. 122-132.

PALOMO Marcelino, « Du visage, un regard en point de fugue », *Grégoire Müller face à la peinture* (catalogue d'exposition), Delémont, D'autre part, 2001, p. 58-61.

REFFET Michel (dir.), *La Littérature de Suisse. Les Masques de l'identité*, Strasbourg, Presses universitaires, 1999, p. 12-27.

RIEBEN Pierre-Alain, « L'irrégularité en Suisse romande », *Revue de l'Institut de sociologie, Université libre de Bruxelles : Situations de l'écrivain francophone,* Bruxelles, 1990-1991, p. 103-113.

– « La parole défaillante », in *Histoire de la littérature en Suisse romande*, 1999, t. 4, p. 269-277.

STAROBINSKI Jean, « L'écrivain romand : un décalage fécond », *La Licorne*, 16, « La Suisse romande et sa littérature », Poitiers, 1989, p. 17-20.

TOUGAS Gérard, *Littérature romande et culture française*, Paris, Pierre Seghers, 1963.

– *Les Ecrivains suisses d'expression française et la France*, Paris, Denoël, 1973.

UTZ Peter, « Kommunikation übers Kreuz », in Iso CAMARTIN, Pier-Giorgio CONTI, Doris JAKUBEC, Peter VON MATT (dir.), *Die Literaturen der Schweiz. Analysen gemeinsamer Brennpunkte der vier Sprachregionen*, Basel-Frankfurt a. M., Helbing & Lichtenhahn, 1992, p. 83-90.

– *Wärmende Fremde. Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch*, Akten des Lausanner Kolloquiums von Februar, Bern / Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1994.

– *Robert Walser: danser avec les marges*, Genève, Zoé, 2001.

TRESCH Christine, « Littérature suisse multilingue », *Feuxcroisés*, 2, Lausanne, 2000, p.79-89 .

VISCHER Mathilde, « Adrien Pasquali et la traduction », *Feuxcroisés*, 2, Lausanne, 2000, p. 193-201.

VUILLEUMIER Jean, *Le Complexe d'Amiel*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985.

WEBER HENKING Irene, *DifferenzlektürenN. Fremdes und Eigenes der deutschsprachigen Literatur, gelesen im Vergleich von Original und Übersetzung*, München, iudicium Verlag, 1999.

ZAHND René, « Balises pour une réflexion sur la littérature romande », *Le Passe-Muraille*, 10, 1993, p. 12-13.

– « La littérature romande est-elle malade de l'université ? », *Le Passe-Muraille*, 26, octobre 1996, p. 1-2.

« La littérature suisse romande », *Le Magazine littéraire*, 141, octobre 1978, p. 73-106.

Les Nouvelles littéraires, 2660, 9-16 novembre 1978, p. 15-26.

« La Suisse romande et sa littérature », *La Licorne*, 16, Poitiers, 1989.

« Littérature suisse », *Europe*, 793, mai 1995.

5 Etudes littéraires, historiques, linguistiques et sociologiques

ADAM Jean-Michel, *Langue et littérature : Analyses pragmatiques et textuelles,* Paris, Hachette, 1991.

– *Le Style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé, 1997.

ANTOINE Gérard, MARTIN Robert (dir.), *Histoire de la langue française*, Paris, CNRS, 1985-2000.

BARTH Fredrik, *Models of social organization*, London, Royal anthropological Institute of Great Britain and Irland, 1966.

– *Ethnic groups and boundaries : the social organization of culture difference*, Bergen, Oslo, Universitets-forlaget, London, George Allen & Unwin, 1969.

BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1970.

– *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

– *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BARATIN Marc, JACOB Christina, *Le Pouvoir des bibliothèques. La Mémoire des livres en Occident*, Paris, Albin Michel, 1996.

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur » [1968], *Œuvres complètes*, vol. 2, 1966-1973, p. 491-495.

– « La division des langages », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, « Points essais », 1984 [1973], p. 119-133.
– *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.
– *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
– « Théorie du texte », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 2002, tome 22, p. 461-465.

BERRY John W., « Acculturation et adaptation psychologique », in *La Recherche interculturelle*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 1989.

BORGES Jorge Luis, « La langue analytique de John Wilkins », in *Enquêtes*, (traduit de l'espagnol par Paul et Sylvia Bénichou), Paris, Gallimard, 1986 (deuxième édition française), p. 125-130.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire. L'Economie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

BRUNN Alain, *L'Auteur*, Paris, Flammarion, 2001.

BRUNOT Ferdinand, *Histoire de la langue française, des origines à nos jours*, 12 tomes, Paris, Armand Colin, 1966.

CAVALLO Gugliemo, Chartier Roger (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil 1989.

CHAURAND Jacques, *Histoire de la langue française*, Paris, PUF, « Que sais-je », 2003 (10e éd.).

CHARTIER Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot, 1993 [1985].

COHEN Marcel, *Histoire d'une langue : le français*, Paris, Editions sociales, 1973.

COHN Dorrit, *La Transparence intérieure*, trad. Alain Bony, Paris, Seuil, 1981.

COLONNA Vincent, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse de doctorat sous la dir. de G. Genette, EHESS, 1989 (ANRT 1990).

COMBE Dominique, *La Pensée et le style*, Paris, Editions universitaires, 1991.
– *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.
– *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1995.

CORDONIER Noël, « Quand l'écrivain courtise Marianne : langue, peuple et nation chez Michelet, Giraudoux et Serres », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-août 1998, 4, p. 617-637.
– « Les universalités "à la française" . Une typologie, des effets et un contre-feu », in Yves BRIDEL, Beïda CHIKHI, François-Xavier CUCHE et Marc QUAGHEBEUR (dir.), *L'Europe et les francophonies. Langues, littérature, histoire, image*, Bruxelles, Peter Lang, 2005, p. 39-50.

COUTURIER Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
– *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001.

DARRIEUSSECQ Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, 107, p. 369-370.

DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

DERRIDA Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1966.
– « Des tours de Babel » (1980), in *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 203-235.

DOUBROVSKY Serge, *Autobiographies. De Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.

DUBAR Claude, *La Socialisation : construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, A. Colin, 1991.
– *La Crise des identités : l'interprétation d'une mutation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

DUBET François, *Sociologie de l'expérience*, Paris, Seuil, 1994.

DURRER Sylvie, *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, 1994.

– *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999.

DURRER Sylvie, MEIZOZ Jérôme (dir.), *La littérature se fait dans la bouche : la représentation de la langue parlée dans les littératures romandes du XX^e siècle*, *Versants*, 30, Paris, Champion, Genève, Slatkine, 1996.

ECO Umberto, *Lector in Fabula. Le Rôle de lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985 [1979].

« Ecrire les langues françaises », *La Quinzaine littéraire*, 436, 1985.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, t. 63, 1969, 3, p. 73-104.

– *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, « Tell », 1966.

– *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

« Francophonies », *Le Monde*, « Dossiers et documents littéraires », janvier 1997.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

– *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

GONTARD Marc, « Postmodernisme et littérature », *Œuvres et critiques*, XXXIII, 1, *Le Postmodernisme en France*, Tübingen, Gunter Narr, 1998, p. 28-48.

HUBIER Sébastien, *Littératures intimes. Les Expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

JEANDILLOU Jean-François, *Esthétique de la mystification*, Paris, Minuit, 1994.

KLINKENBERG Jean-Marie, *Le Sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Toronto-Bruxelles, Ed. du Gref / Les Eperonniers, 1990.

KRISTEVA Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988.

LARONDE Michel, Autour du roman beur. Immigration et identité, Paris, L'Harmattan, 1993.

LAURENT Jacques, *Le Français en cage*, Paris, Grasset, 1988.

LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

– *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

MAGNIER Bernard, « Il n'y a pas de sot métier à métisser », in *Babel heureuse*, Paris, L'esprit des péninsules, 2002, p. 7-10.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

– *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan Université, 2001.

MANGUEL Alberto, *Une histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud, 1998.

MEIZOZ Jérôme, *L'Age du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.

MOLINIÉ Georges, *La Stylistique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1989

– *Le Français moderne*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1991.

MORETTI Franco, *Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris, Seuil, 2000.

– « Hypothèses sur la littérature mondiale », *Etudes de lettres*, 2, 2001, p. 9-24.

DE RIBAUPIERRE Claire, « Postmoderne : généalogie d'un concept en crise », *Etudes de lettres*, « La crise des théories », octobre-décembre 1995, p. 63-77.

RICARDOU Jean (dir.), *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénaud, 1982.

RICŒUR Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.

ROBIN Régine, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

ROULIN Jean-Marie, « L'écriture autobiographique », *Histoire de la littérature en Suisse romande*, 1999, t. 4, p. 225-139.

SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.

SCARPETTA Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.

SPITZER Leo, *Etudes de styles*, Paris, Gallimard, « Tell », 1970, nouv. éd. 1999.

STAROBINSKI Jean, *Table d'orientation : l'auteur et son autorité*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1989.

STEINER Georges, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1978.

TODOROV, Tzvetan, « La lecture comme construction », *Poétique de la prose (choix)* suivie de *Nouvelles sur le récit*, Paris, Seuil, « Points Littérature », 1978, p. 175-188.

– *La Conquête de l'Amérique. La Question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982, p. 107.

TOUMSON Roger, *Mythologie du métissage*, Paris, PUF, 1998.

WOLFSON Louis, *Le Schizo et les langues*, Paris, 1970.

YAGUELLO Marina, *Les Fous du langage : des langues imaginaires et de leurs inventeurs*, Paris, Seuil, 1984.

YAGUELLO Marina, BENVENISTE Claire-Blanche (dir.), *Le Grand Livre de la langue française*, Paris, Seuil, 2003.

ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

Table des matières

Avant-propos **7**

Introduction 11

Première partie : Avènement d'écritures plurilingues et perspective francophone. Histoire d'un phénomène contemporain 15

Chapitre premier : Apparition du phénomène dans les aires francophones 19

Chapitre II : Balises théoriques de la critique francophone 23

1 Richesses de l'altérité 23
2 Le concept de métissage 23
3 Avènement d'une langue plurielle 25
4 « Surconscience linguistique » de l'écrivain francophone 27
5 Problématique identitaire et faits de langue 29
6 Avènement d'écritures plurilingues 31
7 Textes bilingues et hétéroglossiques 32

Chapitre III : Champ littéraire romand et réflexions théoriques 33

1 La littérature romande par elle-même 33
2 Eclairage sociologique 37

Deuxième partie : Etude des revues romandes (1960-2005). Vers une légitimation des phénomènes pluriculturels 43

Chapitre premier : *L'Alliance culturelle romande* 47

1 Profil 47
2 Valeurs 49
3 Filiations et idéologies 54
4 Signes d'ouverture 55
5 Le prix littéraire de l'Alliance culturelle romande 59
6 La fin d'une aventure 60
7 *Présences* 62

Chapitre II : *Ecriture* 65

1 Profil 65
2 Constitution d'un débat autour de la littérature romande 68
3 De l'autonomie à l'éclatement 87

Chapitre III : *[vwa]* 89

1 Profil ... 89
2 Espace ... 91
3 Engagements ... 94
4 Enjeux esthétiques ... 99
5 Mises en œuvre littéraire ... 102
6 Esprit maquisard pour une esthétique du désordre ... 118

Chapitre IV : *Trou* ... 123
1 Superpositions ... 123
2 Polyphonies ... 125
3 *Trou* : du vide à l'espace intérieur signifiant ... 128

Chapitre V : *Le Passe-Muraille* ... 129
1 Profil ... 129
2 Littérature mondiale et littérature métisse ... 130
3 Remise en cause de l'impérialisme français ... 131
4 La découverte d'un nouvel espace-monde ... 133

Chapitre VI : *Feuxcroisés* ... 137
1 Profil ... 137
2 Invitation à l'échange littéraire ... 138
3 Ecrire en deux langues : légitimation en cours ... 141
4 « Une âme – deux langues » ... 143
5 Révolution esthétique ? ... 144

Légitimation des phénomènes pluriculturels : Mise en perspective de la promotion de l'altérité linguistique dans les revues romandes ... 147

Troisième partie : Les auteurs et les phénomènes d'interpellation des langues étrangères. Analyse du corpus littéraire ... *153*

Chapitre premier : Adrien Pasquali, Cerco un paese innocente ... 155
1 Pasquali par lui-même ... 158
2 A la recherche du lieu de parole ... 173
3 Le salut dans l'écriture ... 219

Chapitre II : Daniel Maggetti ou l'écriture entre les langues ... 227
1 Un bouquet de fleurs séchées ... 229
2 Le récit de « retrouvailles » ... 233
3 Multiplicité des références ... 238
4 Jouer avec les langues ... 243
5 Faire de son père un être de papier ... 262

Chapitre III : Beat Christen, poète bilingue 265
1 Une poésie entre les langues 265
2 L'écriture entre les langues ou rendre présent l'absent 266
3 Une expérience quotidienne du tiraillement 271
4 La traduction détournée 272
5 Littéralisation 281
6 Construire, détruire, reconstruire 283
7 Jeux 285
8 De la traduction à la création 290
9 Le face à face ou la multiplication du sens 293

Chapitre IV : Yves Rosset, exp(l)oser la littérature 297
1 A la recherche d'une littérature éclatée 297
2 Fast food et littérature 299
3 Images en cascade et conscience hyper-personnelle 302
4 Identification de dispositifs hétérogènes 305
5 La mise en abyme : aires de repos, mode d'emploi 319
6 Emergence d'une conscience narrative et enjeux littéraires 320
7 Epilogue 323
8 *Les Oasis de transit* ou le récit apaisé 325

Chapitre V : Eugène, une île de mille mots 329
1 *Mon nom*, récit de l'indicible ? 329
2 Le narrateur étranger 330
3 L'expérience du manque comme mise en lumière de « pleins » 332
4 Figures de l'effacement 336
5 Volonté d'épuiser le sens : tentatives et désillusions 339
6 Echec du personnage et pouvoir du langage 341
7 Récit d'un jeu sérieux 343

Analyse du corpus littéraire : Ecriture entre les langues et renouvellement expressif 347

Conclusion : Perspectives de l'écriture plurilingue 351

Bibliographie sélective 355