

The strange tongues my mother tongued

Robert Richard

Volume 52, numéro 4 (292), juin 2011
À lire (avant de mourir)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64946ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)
1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Richard, R. (2011). *The strange tongues my mother tongued*. *Liberté*, 52(4), 72–79.

*THE STRANGE TONGUES MY MOTHER TONGUED*¹

Les mots étrangers sont les juifs du langage.
THEODOR W. ADORNO, *Minima moralia*

La question pouvait se poser pour notre entretien d'aujourd'hui : en quelle langue tenir ce débat ? En anglais ou en français ? Ce dilemme rappelle l'âne de Buridan. On se souvient de cette fable du XIV^e siècle qui n'est au fond qu'une caricature de la théorie de la liberté de Jean Buridan : l'âne, selon la fable, se trouve à égale distance d'un seau d'eau et d'un picotin d'avoine ; incapable de choisir entre le boire et le manger, l'âne se laisse mourir.

Mais n'ayez crainte : je ne vous ferai pas le coup ici. Je ne vous laisserai pas en plan. Je ne resterai pas figé, à égale distance du français et de l'anglais, dans un état d'aphonie, incapable d'ouvrir la bouche. Du reste, contrairement à l'âne, j'aurais déjà fait mon

1. Communication prononcée à l'Université de Bologne, le 4 mai 1998, dans le cadre d'un débat organisé par le Centre d'études québécoises (*Centro di Studi Quebecchesi*). J'avais été invité, avec Nancy Huston, pour débattre de l'écriture bilingue. Je venais de publier un roman dans les deux langues : *Le roman de Johnny*, aux éditions The Mercury Press à Toronto, et *Le roman de Johnny*, chez Balzac-Le Griot. Une première version de cette communication a été publiée dans la revue *Francophonía*, n° 36, Florence, Olschki Editore, printemps 1999, p. 93-99. J'ai effectué ici des modifications mineures au texte tel que publié dans *Francophonía*.

choix : vous êtes à même de constater que je suis là, devant vous, à m'exprimer en français.

Remarquez que l'âne de Buridan, tout âne qu'il soit, est bilingue : la fable précise qu'il est « assoiffé » et « affamé ». Appelons cela le bilinguisme des besoins alimentaires. Effectivement, on alimente son corps de deux façons : par le boire et par le manger. Le corps assimile ces deux substances (le liquide et le solide) pour les transformer et, de fil en aiguille, en extraire les vitamines, les protéines, les minéraux nécessaires à la vie. La santé du corps, sa survie, en dépend. De même en est-il de ce corps subtil qu'est notre âme. Mais celle-ci est, il faut l'avouer, infiniment plus vorace, s'alimentant à une quantité insoupçonnée de langues. De fait, notre âme — ce qu'une certaine modernité appellerait plus volontiers le sujet de l'inconscient ou sujet du désir — ne peut assurer sa survie qu'en absorbant, en dévorant, des masses toujours plus importantes de langues.

Bien sûr qu'on peut commencer par rappeler les niveaux de langue avec lesquels tout écrivain a à composer : parler populaire, patois, langue de bois, langue de fer, langue de Grevisse, langue d'académicien, langue de conférencier, langue ou discours d'amoureux — sans oublier les réalités linguistiques croisées que sont le pidgin, le sabir, le créole... Puis, on l'oublie trop souvent, chacune de ces langues possède une histoire à laquelle l'écrivain ne peut rester insensible. Parce qu'une langue, c'est ça aussi : une histoire. Le mot français *wagon* vient de l'anglais *wagon*, qui, à son tour, vient du néerlandais *wagen*, et ainsi de suite à travers un dédale sans fin de langues, à travers les siècles et les siècles.

Oui, bien sûr, me dira-t-on, mais dans tout ça, parmi tous ces niveaux de langue, et malgré le réel historique et très complexe, très enchevêtré, des emprunts, il y a une entité linguistique qui revêt une importance particulière dans la vie de chacun de nous. Je parle de la langue dite « maternelle ». C'est en français, il est vrai, que ma mère me parlait quand j'étais *infans*. C'est dans la langue de Molière, version québécoise — version Maniwaki², devrais-je préciser —, qu'elle

2. Maniwaki est une petite municipalité — dix mille âmes, à l'époque de mon enfance — située au nord de la rivière Gatineau, à proximité du territoire algonquin de Kitigan Zibi. Mon grand-père maternel, André Nault, hôtelier de profession, parlait couramment la langue algonquine. Je vivais donc dans un hôtel — l'*Hôtel Central*, pour rappeler son nom ici. Des gens venaient de partout pour y loger, question de se trouver un Amérindien qui servirait de guide, question d'aller faire la chasse au grand gibier plus au nord. J'avais donc l'occasion d'entendre quantité de langues dans le hall de cet hôtel : le français bien sûr, mais aussi l'américain, l'algonquin (les « Indiens de la barrière », comme on les appelait, venaient parfois dans leur costume traditionnel haut en couleur). Puis, il y avait la violence et la

me grondait, qu'elle traduisait pour moi du mieux qu'elle pouvait les réalités du monde qui m'entourait. Le mot français *bazar* que je pouvais entendre de la bouche de ma mère, est-ce qu'elle le savait, elle, qu'il transportait avec lui une certaine saveur propre au mot persan *bâsâr* dont il est issu ? Bien sûr que non. Puis, de quelle langue oubliée ce mot persan *bâsâr* venait-il ? Tant et tant de langues que le français de ma mère charriait dans son cours... Quant à mon père, il se débrouillait, mais plutôt difficilement, dans un anglais relativement rudimentaire, du moins à l'époque de mon enfance. À cause de ce vécu empirique de père et mère, ce serait non pas l'anglais, mais le français qui serait ma « vraie » langue, *ma* langue maternelle.

Il y a sans doute du vrai dans cela. Mais c'est précisément ce « vrai » que l'écrivain en moi doit refuser. En fait, il en va moins d'un refus en tant que tel que de ceci : l'écrivain doit, il me semble, marquer une distance par rapport à sa langue maternelle, il doit s'en méfier. Il doit se défier du bien-être — la douce euphorie — dont elle est porteuse, comme s'il en allait de l'appel des sirènes. Sans quoi, le danger est de demeurer le fils de sa langue, l'enfant de sa langue...

Qu'est-ce à dire ? L'écrivain, selon moi, ne doit pas être à l'écoute de ce qui est familier dans la langue : il doit plutôt être attentif au fond d'étrangeté propre à toute langue. Une langue, c'est une bien drôle de chose, en ceci qu'elle est sans quiddité propre. On trouve toujours, dans une langue donnée, les traces d'innombrables langues, à l'exception des traces relevant de la langue en question. Une langue est toujours vide d'elle-même : elle est dépourvue d'un *soi* consistant, dépourvue d'un *en-soi* (pour parler comme les philosophes), elle est sans identité, sans noyau, habitée qu'elle est par la seule loi de la série. Je m'explique. Dans le français, dans ce qu'on appelle « le français », on trouve les résidus de quantité de langues, à l'exception bien évidemment du français. Il n'y a pas de français *dans* le français. Après tout, le *français* est le mot, le nom, servant à désigner la somme des emprunts réalisés à d'autres langues. *Une langue n'est que la somme de ses emprunts*. La langue n'a donc rien d'un *Heimat*, d'un chez-soi. Elle est en soi un lieu, une force, de dispersion. L'écrivain est toujours d'emblée dans *les* langues et jamais dans *la* langue.

C'est ce que dit le mythe de Babel si on le lit bien. Avant Babel, la langue était tout simplement un outil de communication et rien d'autre : « Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes

sexualité dont j'étais témoin dans cet hôtel. C'est tout cela qui a servi de trame de fond à mon *Roman de Johnny*.

mots» (Gn 11,1). Ce qui a permis aux hommes de concevoir le projet sacrilège de construire «une tour dont le sommet pénétrerait les cieux» (Gn 11,4). Il y a de la mondialisation là-dedans, vous ne trouvez pas? En tout cas, Dieu va se fâcher : «Allons! Descendons! Et là confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns aux autres» (Gn 11,7). S'ensuit le *confusio linguarum*, ce qui décrit le travail de l'écrivain. Ce dernier écrit non pas pour être entendu, mais pour semer la confusion.

Dante était particulièrement sensible à la motilité et par conséquent à ce fond de confusion et d'étrangeté propre à toute langue : «Si ceux qui sont morts il y a mille ans revenaient dans leurs cités, ils les croiraient occupées par des étrangers, du fait de la différence de langue» (*Convivio*, livre I, chapitre 5). Une langue, c'est un phénomène particulier, constamment travaillé, dévoyé par «de l'autre», par «de l'envahisseur», par «de l'occupant». Quand on parle d'un pays qui est envahi, occupé militairement, par une force étrangère, c'est là une chose terrible. Mais quand on dit d'une langue qu'elle est occupée par tant et tant de langues étrangères, cela est autre chose : c'est tout simplement de l'ordre de cette nécessaire «quiddité sans quiddité» caractéristique de toute langue. La langue n'est pas nationale : elle est toujours substantiellement et comme d'entrée de jeu *internationale*. Une langue ne devient nationale que si l'on refuse l'écriture³.

Au fond, ce que je dis, c'est que la langue, pour moi, est un matériau que l'écrivain utilise au même titre qu'un peintre utilise de la peinture à l'huile — des couleurs, des formes, des textures, etc. — pour réaliser ses peintures. L'écrivain est tenu de connaître son matériau (l'anglais, le français ou toute autre langue) à fond. Tout comme le peintre ou le sculpteur. Le sculpteur vit toute sa vie avec le marbre ou avec le bronze. L'écrivain, lui, vit toute sa vie avec telle ou telle langue. Tout comme le sculpteur se laisse habiter par le marbre ou le fer, l'écrivain se laisse pénétrer, habiter, par le français ou par l'anglais, mais en tant que ces deux langues sont toutes deux des langues qui lui permettent de semer la confusion. On ne penserait jamais demander à un peintre s'il peint dans ses «couleurs maternelles», ou interroger un danseur pour savoir s'il bouge dans ses «mouvements maternels». Pourquoi, quand il s'agit de l'écrivain, croit-on pertinent de poser la question du matériau linguistique en ces termes :

3. Il y aurait lieu d'ouvrir une parenthèse, ici, sur le qualificatif *national* pour parler de la littérature du Québec : jusqu'où y a-t-il, ici, quelque chose d'un refus de l'écriture?

« Écrit-il, oui ou non, dans *sa* langue maternelle ? » Or, il me semble qu'on n'écrit jamais dans sa langue maternelle, celle-ci n'étant que la langue dont on aurait une plus grande habitude. L'écrivain, tout écrivain, comme le dit Deleuze, écrit le dehors d'une langue.

Vous allez sans doute me dire que, pour le francophone que je suis, écrire en français ne peut être la même chose qu'écrire en anglais. Peut-être. Mais il me semble qu'il n'y a rien de *spontanément* matériel dans le français ou dans l'anglais. Il ne suffit pas d'écrire dans sa langue maternelle pour que la magie ait lieu. Enfin, je dois avouer que cette question de langue maternelle me paraît participer du fantasme plus qu'autre chose. C'est le processus d'écriture, et lui seul, qui *revive* le fond matériel d'une langue, et qui fait soit du français soit de l'anglais — ou de n'importe quelle autre langue finalement — une langue étrangère, car absolument vide d'elle-même.

Posons la question : qu'est-ce qu'une langue ? Comme la lune, une langue possède deux faces : une face lumineuse, et une face cachée et sombre. Il y a, d'une part, les mots de la tribu, qui nous permettent de communiquer et, à l'occasion, de nous sentir chez nous. Cela est de l'ordre de la face lumineuse de la langue : c'est ce visage clair, visible, empiriquement vérifiable qui sert de support au fantasme de la communauté, au fantasme — et donc à l'illusion — qu'il y a ou qu'il peut y avoir « de la communauté ». D'autre part, il y a la face détournée, oubliée, refoulée, sombre et intraitable de la langue : l'innommable de la langue.

Ces deux faces (les mots de la tribu, l'innommable hors-tribu) fondent, au sein de la langue d'usage, une dialectique de la scène et de l'obscène, du sens et du hors-sens, de la décence et de l'indécence, sur laquelle joue tout écrivain.

Cela étant, l'écrivain que je suis ne se sent pas plus « branché » sur la langue française que sur la langue anglaise. Je ne me sens pas placé — en tant qu'écrivain, dis-je bien — devant un choix à faire entre l'anglais et le français. L'écrivain est tout, sauf l'âne de Buridan. À la limite, je dirais que je n'écris ni en français ni en anglais, mais « en écriture » (si on me permet ce pléonasme), l'écriture n'étant le fait d'aucune langue, mais bien de toutes les langues. Ce n'est qu'accessoirement que mon roman peut être considéré comme écrit en telle ou telle langue. Cela participe de ce que Lacan appelle l'imaginaire. Proust n'écrit pas en français, ni Rimbaud. Proust écrit « en Proust » et Rimbaud « en Rimbaud ». Si Rimbaud écrivait véritablement en français, en tant que cette langue connue de tous (celle d'avant Babel),

eh bien, monsieur et madame Tout-le-Monde seraient en mesure de comprendre Rimbaud tout spontanément, ce qui n'est manifestement pas le cas.

En ce sens, je ne me sens pas l'âme d'un écrivain sociologique ou sociologisant, dont la vocation serait de dire la tribu avec les mots de la tribu (pour que le lecteur puisse *se reconnaître*, comme on aime dire). Il y a des écrivains dont l'œuvre se veut le portrait fidèle d'un milieu, d'une communauté, d'une société. Le roman, dans ce cas, est le miroir que l'écrivain promène le long de sa famille, de son village, de sa ville, de sa nation. Mais cela ne m'intéresse pas, ce n'est pas ma voie. Ce genre d'écriture — qu'on peut nommer « réaliste », pour faire vite — se réalise toujours aux dépens de l'écriture en tant que telle.

L'écrivain est un être, un animal « politique », mais pas du tout dans le sens d'une prise de position idéologique gauche/droite. Et, s'il est un animal politique, c'est que son travail consiste à injecter de l'étrangeté dans la tribu et dans les mots de la tribu, et finalement à rendre la langue ou la tribu plus présente à *sa propre* étrangeté, à sa propre confusion. Vous comprendrez qu'il n'en va aucunement d'un cosmopolitisme inodore et incolore. L'écrivain n'est pas quelqu'un qui écrit à partir d'un nulle part abstrait : il écrit bel et bien à partir d'une langue, qu'elle soit qualifiée de « maternelle » ou d'« officielle » ; il écrit donc à partir d'un contexte linguistique, à partir d'une langue, mais qu'il cherche à trousser, comme on trousse les jupes d'une fille. Bref, il a par rapport à la langue dite maternelle des comportements tout à fait indécents. C'est Sade, non ? qui disait ceci du romancier : « S'il ne devient pas l'amant de sa mère dès que celle-ci l'a mis au monde, qu'il n'écrive jamais, nous ne le lirons point ⁴. »

Ainsi le processus d'écriture consiste-t-il à retourner à la langue maternelle (ou à toute langue tenue pour officielle) ce fond d'étrangeté qui lui appartient, mais qu'elle cherche à refuser. Il y va d'une certaine violence : on lui lance à la figure son propre fond ignoré. Et cela (ce geste de retourner à la langue maternelle son propre fond d'étrangeté) n'a lieu, ne peut avoir lieu, dans aucune langue déterminée.

Parlons maintenant de la forme romanesque, qui, à part l'essai, est un genre d'écriture que j'ai tout de même pratiqué un peu (je ne suis ni poète ni dramaturge).

4. D.A.F. de Sade, *Les crimes de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1987, p. 44.

Qu'est-ce qu'un roman? Je vous soumetts une définition qui n'a rien de scientifique, je la propose pour faire un petit peu de travail ensemble : un roman, c'est un rêve fait par une langue. C'est-à-dire que, le roman — mais on pourrait, j'en conviens, dire la même chose du poème ou de la pièce de théâtre —, c'est la forme que prend le rêve quand la langue de la tribu rêve sa propre étrangeté, ou du moins quand elle rêve une partie, une parcelle, de cette étrangeté.

C'est précisément ici que peuvent entrer en scène les personnages créés par le romancier — les personnages, mais aussi les « narrèmes » ou stratégies narratives du romancier, la ponctuation ou la rythmique du récit, le style ou même *les styles* du romancier, et ainsi de suite. Mes personnages — Johnny, le père Dission, la sœur de Johnny, le professeur de Johnny, son assassin, sans oublier la femme-porte, le prêtre, le bourreau — sont tous nés de cette part d'ombre, la face cachée et morne de la langue (ils ne sont pas du tout calqués sur des êtres qu'il nous serait possible de croiser dans la réalité). Venus de cet ailleurs (c'est-à-dire nés de cet envers de la langue de la tribu), ils avancent sur la scène du visible. Ainsi se présentent-ils, comme des intrus, à *même* la face claire et visible de la langue...

Reprenons la métaphore de la lune. C'est comme si les cratères et les reliefs (rochers et pics) de la face cachée de la lune apparaissaient soudain sur la face lisible et connue de la lune. Imaginez la surprise de l'astronome, par exemple un Galilée, qui a l'habitude de scruter la surface lumineuse de la lune, qui en connaît les moindres aspérités, les moindres petits accidents pour les avoir fréquentés avec sa lunette sa vie durant — imaginez-le maintenant à l'instant où il voit apparaître soudainement, à même ce visage familier de l'astre, des cratères et des montagnes jamais vus... et donc l'histoire camouflée, enfouie, insoupçonnée de ce qu'il croyait si bien connaître. Le Galilée qui saurait accueillir cette *trans-parition* inattendue, qui ne s'en affolerait pas, serait un lecteur idéal — c'est-à-dire un lecteur comme on en voit peu. Vous voyez qu'il ne s'agit pas ici d'une apparition (il n'en va pas tellement d'une phénoménologie), mais d'une *trans-parition* : l'envers de la langue *trans-parait* à même l'avvers de la langue.

Je pourrais utiliser une autre métaphore, celle d'une feuille de papier couverte d'une écriture cursive et abondante, furieuse, cela des deux côtés de la feuille. Si vous teniez cette feuille à la lumière, vous verriez l'écriture qui se trouve sur l'envers de la feuille *trans-paraitre*, créant ainsi un effet de brouillage avec l'écriture sur l'avvers

qui jusque-là avait pourtant été tout lisible. Effet de brouillage, donc. Effet de confusion, le *confusio linguarum* de l'après-Babel.

Voilà l'amorce d'une réflexion que je voulais partager avec vous, aujourd'hui. Je voulais vous soumettre que, si le citoyen, Robert Richard, contribuable et membre de la société civile, est bilingue, l'écrivain (et donc le sujet politique) Robert Richard ne l'est pas, et que, par conséquent, l'écriture bilingue n'existe pas. Pour communiquer, pour parler, un homme ou une femme peut emprunter tantôt la langue anglaise, tantôt la langue française, et finalement toute autre langue : ça, c'est du bilinguisme ou du multilinguisme — et, le bilinguisme à ce niveau (l'échange, la communication en société), ça existe et c'est même fort utile. Mais, quand cet homme ou cette femme se met à l'écriture, il ou elle écrit « de l'écriture » — un point c'est tout. Et cette écriture (ce par quoi l'envers de la langue *transparent* à même l'avert de la langue) ne ressortit à aucun parler déterminé, identifiable ou répertorié, par le linguiste de profession. C'est pour cela que, de cette étrangeté, il n'y a strictement « rien à dire », mais tout à écrire.