Annali - sezione romanza (2021) LXIII, 2 © Università di Napoli L'Orientale – ISSN 0547-2121

Christophe Meurée, Maria Giovanna Petrillo
Archives & Musée de la Littérature (Bruxelles)
Université de Naples Parthenope
christophe.meuree@aml-cfwb.be, mgiovanna.petrillo@uniparthenope.it

FRANÇOIS EMMANUEL ET JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, PARANGONS D'UNE LITTÉRATURE POLYGLOTTE

Pour Margareth Amatulli

« Oui, ils sont ainsi, les écrivains. Ils mangent toujours à tous les râteliers. »
Harry Mulisch, *La Découverte du ciel*[1]

Résumé

Plaque tournante de l'Europe, dont le cosmopolitisme est ancien, la Belgique est paradoxalement un territoire polyglotte dans lequel les locuteurs des deux langues majoritaires ne se comprennent pas ou ne veulent pas se comprendre. En résulte un « imaginaire des langues » (Glissant) dont la complexité va croissant au fur et à mesure que les dissensions internes se heurtent à l'internationalisation du paysage belge. Cet imaginaire des langues se déploie au sein de la littérature belge de l'extrême contemporain, qui se rêve toujours ailleurs et se veut perméable à la pluralité des voix qui composent le monde d'aujourd'hui. François Emmanuel et Jean-Philippe Toussaint font emblématiquement résonner un bruissement babélien dont il convient de prendre la mesure. À partir de l'incursion d'autres langues que le français dans leurs romans, cet article vise à mettre en lumière un changement de paradigme majeur au sein de l'histoire des lettres belges.

Abstract

As a European hub with a long history of cosmopolitanism, Belgium is paradoxically a polyglot territory in which Flemish and French speakers do not understand each other or do not want to. The result is an "imaginary of languages" (Glissant) whose complexity increases as internal dissensions clash with the internationalisation of the Belgian landscape. This imaginary of languages unfolds within contemporary Belgian literature, which always dreams of being elsewhere and wants to be permeable to the plurality of voices that make up today's world. François Emmanuel and Jean-Philippe Toussaint are emblematic of a Babelian whispering that needs to be addressed. Based on the incursion of languages other than French into their novels, this article aims to shed light on a major paradigm shift within the history of Belgian literature.

[1] Trad. fr. Isabelle Rosselin et Philippe Noble, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 1136.

La Belgique est un pays faussement trilingue. Elle comporte bel et bien trois langues officielles mais rares sont les Belges qui maîtrisent réellement à la fois le français, le néerlandais et l'allemand… sinon les membres de la famille royale. Qui plus est, plutôt que d'apprendre la seconde langue majoritaire du pays (le néerlandais pour les francophones, le français pour les Flamands), la stature internationale de Bruxelles, du fait de sa position de capitale *de facto* de l'Union européenne depuis le début des années 1990, a encouragé de plus en plus de Belges à adopter l'anglais comme deuxième langue. Plaque tournante de l'Europe, dont le cosmopolitisme est ancien (grâce au commerce, aux mœurs et aux lois libérales, aux migrations nombreuses et variées), la Belgique est paradoxalement un territoire polyglotte dans lequel les locuteurs des deux langues majoritaires ne s'entendent pas, faute d'avoir accueilli favorablement la langue de l'autre.

Le modèle fédéral, en constante mutation, de réforme de l'État en réforme de l'État, est le résultat d'un « imaginaire des langues » dont la complexité va croissant à mesure que les dissensions internes se heurtent à l'internationalisation du paysage belge. Cet imaginaire des langues se déploie au sein de la littérature – aussi bien en français qu'en néerlandais – et donne à lire, chez des auteurs très divers, ce qui se joue au sein de l'expérience subjective et identitaire. Si l'on a pu parler d'un défaut d'appartenance qui semble habiter la littérature belge, il faudrait peut-être plutôt aujourd'hui considérer les choses sous l'angle de la multiplicité des appartenances et des transferts culturels : désormais, la littérature belge se rêve toujours ailleurs et se veut perméable à la pluralité des voix qui composent le monde d'aujourd'hui. En Belgique comme ailleurs – mais peut-être de façon plus accusée qu'ailleurs – la langue littéraire est devenue « variable »[2]. Cependant, le petit royaume du Nord a peut-être plus que toute autre nation développé une sensibilité à « l'impossible propriété d'une langue » dont parlait Jacques Derrida[3], dans la mesure ni aucun des trois idiomes officiels du pays n'y trouve son berceau ni son cadre de référence.

[2] Cf. F. P. Macaluso (éds.), *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, traduzione*, atti del 13. Congresso SILFI, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo, Dipartimento di scienze umanistiche, Università degli studi di Palermo, 2014.

[3] J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996-2016, p. 121. Derrida, rappelons-le, part du constat suivant : « je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne » (*ibid.*, p. 15), ce dont il a pris conscience en tant que pied-noir.

Denis et Klinkenberg avaient rangé l'ensemble du paysage littéraire belge francophone dans une phase dialectique depuis les années 1970[4], après une phase centrifuge, puis une phase centripète, toutes deux conçues relativement au centre parisien. Il y aurait peut-être lieu de remettre en cause le modèle à partir des années 1990, non pas seulement sur le plan sociologique mais bien plutôt à partir d'indices internes aux œuvres publiées. En effet, si la référence au centre parisien prévalait de manière logique pour toute littérature écrite en langue française, la décolonisation et la mondialisation ont fini par éroder le modèle. Quoiqu'ils demeurent tous deux attachés à Paris sur le plan éditorial, François Emmanuel et Jean-Philippe Toussaint participent pleinement à cette érosion, dans la mesure où leurs œuvres font résonner un bruissement babélien dont l'on n'a pas encore pris la mesure. Ils ne sont pas les seuls – loin s'en faut pour la seule littérature belge, d'ailleurs – mais ces deux œuvres, si distinctes puissent-elles paraître, sont aussi emblématiques l'une que l'autre de la vitalité dont fait preuve cette littérature aujourd'hui. Au départ de l'incursion d'autres langues que le français dans leurs romans, nous espérons pouvoir faire percevoir un changement de paradigme majeur au sein de l'histoire des lettre belges.

*
* *

Les facettes de Babel

Durant la seconde moitié du XX^e^ siècle et de manière plus obvie encore après la chute du mur de Berlin, le monde est devenu un village. La commodité des déplacements internationaux (*a fortiori* au sein de l'Union européenne), la libre circulation des marchandises, puis le développement d'Internet ont grandement favorisé le phénomène. La littérature a aussitôt repéré cette tendance et s'en est emparée. Sans cultiver l'exotisme qui prévalait pour un Victor Segalen ou même encore pour une Marguerite Duras, les écrivains de l'extrême contemporain se saisissent de réalités qui ne sont *a priori* pas les leurs, multipliant

[4] B. Denis, J.-M. Klinkenberg, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2005, pp. 209 *sq*.

les rencontres incongrues et fortuites, les interpolations culturelles les plus inventives. Pour le seul domaine français, il suffit de songer aux noms des personnages d'Antoine Volodine et à son concept assumé de « post-exotisme » ou au roman *Naissance d'un pont*, de Maylis de Kerangal, où des personnages d'origines et de profils divers se retrouvent autour de la construction d'un gigantesque ouvrage dans la très fictive ville californienne de Coca.

Il va de soi que les écrivains belges ne demeurent pas en reste vis-à-vis de cette tendance et les œuvres de François Emmanuel comme celles de Jean-Philippe Toussaint[5] l'attestent. Comme chez Volodine, les patronymes – même dans un cadre narratif parisien – se déclinent comme autant de marques d'une société mondialisée : Edmondsson, Witold Kabrowinski et Kovalskazinski Jean-Marie dans *La Salle de bain* (1985), Pascale Pologaïevski dans *L'Appareil-photo* (1988), Aniel Mahasöhn, Ulma et Vera Michalowska dans *Retour à Satyah* (1989), Amedeo Seguzzi, Anton Chaliaguine ou encore Vinapathi Khegan dans *La Partie d'échecs indiens* (1994), pour ne prendre que deux romans de chaque auteur parmi les tout premiers publiés. Avec une telle créativité patronymique, c'est non seulement à un brouillage géographique que s'adonnent les deux écrivains, mais aussi à un mélange de langues inédit. À cette pratique se conjoint une intensification croissante du voyage jusque dans les années 2010 : après l'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne, Toussaint expédie ses personnages en Extrême-Orient (Japon, Chine et, dans une moindre mesure, Vietnam), alors que les personnages emmanuéliens arpentent l'Italie, la Serbie, la Pologne, la Russie, le Moyen-Orient, l'Inde, l'Afrique, l'Amérique du Nord ou encore l'Amérique latine.

Dans le texte littéraire, l'un des usages les plus courants de la langue étrangère vise à fournir un aspect « couleur locale », comme les toponymes, les spécialités ou les traditions, ainsi que le démontrent les textes brefs rassemblés dans *Grain de peau* (1992) de François Emmanuel et *Autoportrait (à l'étranger)* (2000) de Jean-Philippe Toussaint : « *Wrapers & Wrapers / Private agency* » ou « *17 Princetown Street* » dans « Melody est morte » ou « *Selsenach und Sohn* » dans « Taffetas noir » (GP[6], pp. 170, 184

[5] L'on connaît le souci aigu que Toussaint porte au monde contemporain (Cf. M. G. Petrillo, *Le Malaise de l'homme contemporain*, Fasano – Paris, Schena – Alain Baudry, 2013).

[6] F. Emmanuel, *Grain de peau* [1992], Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1999.

et 126, respectivement) ; le « journaliste du *Yomiuri Shimbum* » attendu à Tokyo, la « fête traditionnelle » d'« *On matsuri* » à Nara (AE[7], p. 74), les bières « *Kirin* et *Sapporo* » (AE, pp. 31, 74 et 80, respectivement). Les exemples sont légion mais ne représentent qu'une portion restreinte de la présence des langues étrangères dans les deux œuvres.

Dans *Le Tueur mélancolique* (1995) d'Emmanuel, plusieurs personnages habitent au *Paradise Loft*, on voit passer un badge arborant les mots « *Eternity now* » et la bibliothèque du tueur à gages Anatol Stukowski s'avère composée exclusivement de codes pénaux (au titre générique français) et d'un livre intitulé (en anglais) *How to Kill*[8]. Si la ville demeure innommée, l'attirail des références anglosaxonnes confirme bien que nous sommes en Amérique du Nord. L'écrivain procédera de la même façon, une petite dizaine d'années plus tard, dans *Le Sentiment du fleuve* (2003), pour donner l'impression de Bruxelles sans jamais avoir à nommer la ville, notamment à partir du personnage de Jo Xhaflaire, multipliant les mots en *brusseleer* (dialecte qui n'est pas davantage nommé), que le texte s'emploie à souligner par l'usage des italiques. La couleur locale s'obtient par petites touches, donnant l'impression au lecteur que le discours direct est traduit d'une autre langue avant d'être intégré à la narration. Ainsi, dans « Les murmurantes », nouvelle issue du recueil éponyme (2013), c'est un personnage d'enfant qui nous confirme que l'action se déroule dans un pays de langue hispanique (ce qu'en l'absence de précision géographique seuls les noms des personnages laissaient envisager) : « Il est où maintenant le maître ? Il est où ? insistait l'enfant en prononçant ce mot de maître, *El Señor*, qui dans sa bouche ressemblait à une appellation affectueuse »[9].

Ces voyages et ces personnages issus d'origines culturelles variées occasionnent évidemment des frictions de langue à langue : les romans sont écrits en français qui est aussi, en général, la langue du narrateur, mais les personnages sont souvent confrontés à des langues étrangères, qu'ils parlent ou dont ils surprennent quelques mots. À l'évidence, l'usage des langues étrangères a partie liée avec le contexte géogra-

[7] J.-P. Toussaint, *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2000-2012.

[8] F. Emmanuel, *Le Tueur mélancolique* [1995], Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1999, pp. 53 et 73-74.

[9] F. Emmanuel, *Les Murmurantes*, Paris, Seuil, 2013, p. 110.

phique propre à la scène où elles apparaissent ; les personnages qui s'expriment en langue étrangère ou font mine de la comprendre démontrent « une connaissance intuitive et un contrôle fonctionnel des traitements linguistiques »[10], dans un but de communication sociale[11].

Inséré directement dans le texte français, le fragment emprunté à la langue étrangère s'avère participer à l'économie du récit. Dans *La Vérité sur Marie* (2009), sur l'île d'Elbe, la fille de Peppino est décrite « un *telefonino* à l'oreille »[12] : les personnages de Toussaint sont ainsi représentés, au sein de la narration, par la langue qu'ils parlent. Ainsi, l'usage des langues étrangères se calque même par endroits sur la focalisation narrative : lorsqu'à Portoferraio, dans *Nue* (2013), le narrateur et Marie visitent une chambre d'hôtel, la narration s'émaille de quelques vocables italiens, comme si le narrateur suivait le discours de la logeuse au plus près, rendant compte des termes clefs de sa démonstration : « La dame nous accompagna au premier étage, ouvrit la porte d'une chambre en haut des escaliers, une chambre très spacieuse, haute de plafond, avec un lit *matrimoniale*. » (N[13], pp. 130-131). Quelques lignes plus tard, le discours de la même logeuse vient, en discours direct, s'inscrire au sein du déroulé de la narration : « *Aspettate un attimo*, dit-elle, et elle nous expliqua qu'il fallait attendre quelques minutes pour que cela commence à chauffer » (N, p. 131). Les passages ne sont pas littéralement traduits mais le lecteur non initié comprendra la situation grâce à la paraphrase qui suit le discours direct, tout comme il pouvait saisir l'adjectif « *matrimoniale* » de par sa proximité avec le terme français.

François Emmanuel use d'une technique semblable, lorsque les passagers internationaux du bateau qui descend le fleuve des *Jours de tremblement* (2010) s'expriment chacun dans sa langue maternelle, en particulier l'anglais et l'italien : « à ce cri du cœur d'une des Américaines : *but how do they want us to help them?* Mais comment veulent-ils qu'on les aide ? » (JT[14], p. 35). Le choix de la traduction systématique des phrases en langue étrangère entraîne, dans le roman de 2010, un effet de répétition qui s'ac-

[10] J.-É. Gombert, *Le Développement méta-linguistique*, Paris, PUF, 1990, p. 233.

[11] Cf. W. Labov, *The Study of Language in its Social Context*, in « Sociolinguistic Patterns », Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972, pp. 183-259.

[12] J.-P. Toussaint, *La Vérité sur Marie*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2009-2013, p. 160.

[13] J.-P. Toussaint, *Nue*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2013-2017.

[14] F. Emmanuel, *Jours de tremblement*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2010.

corde harmonieusement avec le style litanique d'Emmanuel : « j'ai demandé si Tesseo s'était endormi, elle a répondu dans un souffle : *nessuno dorme*, personne ne dort », « Personne ne dort, *nessuno dorme* », « *Colui che mai dorme*, celui qui ne dort jamais » (JT, pp. 190, 191 et 192-193, respectivement). Mais plus qu'un jeu stylistique, ces traductions impliquent également que le narrateur comprenne toutes les langues dans lesquelles on s'adresse à lui.

Chez Emmanuel, tout comme chez Toussaint, les personnages s'avèrent en effet rarement monolingues. En particulier, les narrateurs de l'un et l'autre auteur, qui s'expriment selon un point de vue subjectif, semblent souvent capables de pénétrer les arcanes des langues étrangères ou, à tout le moins de trois d'entre elles : l'anglais, l'allemand et l'italien, ce « petit trilinguisme » (AE, p. 69) modestement évoqué par Toussaint comme insuffisant pour se faire comprendre à l'étranger. Toutefois, si ces trois langues sont les plus susceptibles d'apparaître au détour d'une page emmanuélienne ou toussanctienne, l'on dénombre également des références ou des évocations du néerlandais, du polonais, du serbe, du japonais, du chinois, etc. ou même de dialectes minoritaires (outre le *brusseleer* que l'on croise chez les deux écrivains, l'on peut aussi mentionner le corse chez Toussaint). Tel le Jean Detrez de *La Clé USB* (2019) et des *Émotions* (2020), l'on baigne dans un monde où la traduction est reine et où les transferts culturels se simplifient à travers la profusion des produits (films, livres, musique) présents sur l'ensemble du marché mondial et déclinés en toutes les langues, comme l'épisode de *Star Trek* sous-titré en néerlandais que le narrateur du roman de 2019 regarde à la télévision flamande ou l'opus de *Star Wars* doublé en italien qu'il va voir à Rome avec son fils, créant une impression de décalage dans le chef du lecteur francophone, plus familier de voir s'exprimer un maître Jedi en anglais ou en français que dans la langue de Dante : « *La paura porta alla rabbia. La rabbia porta all'odio, l'odio conduce alla sofferenza*, poursuivait maître Yoda (c'est bien, hein, disais-je de temps en temps en me tournant vers mon fils pour le prendre à témoin) »[15].

Fonctionnaire européen polyglotte et fin lettré, Jean Detrez semble même jouer le rôle d'une instance de sanction relativement à la maî-

[15] J.-P. Toussaint, *La Clé USB*, Paris, Minuit, 2019, p. 21.

trise des langues étrangères : « Stefan Zweig, dans son livre *Sternstunden der Menschheit*, parle de certains alignements d'étoiles […]. Le livre de Zweig a été traduit en français par *Les Très Riches Heures de l'humanité*, qui ne me semble pas rendre compte de l'idée de *kairos* qui accompagne le titre allemand original » (É, p. 189). En effet, l'incorrection peut parfois susciter la raillerie ou la stigmatisation chez Toussaint. Ainsi le narrateur des *Émotions* évoque-t-il une incongruité relative à l'emploi du mot « *hearing* » par son père, que ce dernier s'entête à préférer au mot « audition » et qu'il prononce erronément « *herring* » (É[16], p. 131), associant fortuitement et implicitement (le narrateur ne relève pas le jeu de mot issu de la transcription du mot tel que le dit son père) cette audition à un hareng. Jean Detrez affiche autant d'aptitude à déceler les mauvaises prononciations qu'à percevoir les moindres nuances sémantiques dans le discours de l'autre : « je me souviens très bien de l'intonation qu'elle avait eue en anglais : '*Let's go to my place*' (elle n'avait pas dit, et le détail m'avait frappé, '*to my room*', elle avait dit '*to my place*') » (É, p. 83).

Toutefois, le plus souvent, les compétences linguistiques impressionnantes des narrateurs toussanctiens dissimulent à peine l'ironie que l'écrivain distille dans ses textes et qui participe au mouvement de décrédibilisation de la voix narrative. Ainsi le narrateur de *Football* (2015) donne-t-il l'impression de mieux maîtriser la langue de l'archipel nippon, où se déroule une partie de la Coupe du Monde 2002, en faisant étalage des anglicismes qui dominent le vocabulaire footballistique : « sans faire d'énormes progrès, je commence quand même à comprendre quelques mots japonais comme *corner*, *penalty* ou *free kick* » (F[17], p. 68). Les trois phrases auxquelles Toussaint s'essaie en mandarin dans *Made in China* provoquent l'hilarité des employées d'un salon de coiffure de Guangzhou (MC[18], pp. 40-41). Dans le texte intitulé « Impressions de Copenhague », retranché à *Autoportrait (à l'étranger)*, les indications relatives à un concert (« Torstag. kl. 19.30, Hvidovre Medborgerhus ») sont répétées comme un sésame dont le déchiffrement ouvrira les portes du concert. Le narrateur ne parle pas danois ; l'incursion de l'anglais au sein de la conversation téléphonique destinée à la réservation d'une place

[16] J.-P. Toussaint, *Les Émotions*, Paris, Minuit, 2020.
[17] J.-P. Toussaint, *Football*, Paris, Minuit, 2015.
[18] J.-P. Toussaint, *Made in China*, Paris, Minuit, 2017.

permet de comprendre que cette langue, à l'étrangéité *a priori* moindre pour le lecteur, sert de moyen terme entre le francophone et l'employée danoise, donnant lieu à un feuilletage linguistique singulièrement comique, dans lequel le français, langue de la narration, recouvre l'anglais, langue de l'échange, qui lui-même s'appuie sur des informations en danois, dont le narrateur ne peut que déduire le sens :

> Which concert ? dit la dame. Le journal à la main, je me permis de lui rappeler qu'il y avait un concert dans sa salle le soir même et lui indiquai même le programme, la première symphonie de Mendelssohn et la quatrième de Mahler. Et la quatrième de Mahler ? dit-elle. Oui, dirigé par Joseph Swensen, ajoutai-je (je continuais de lire le programme). […] Et c'est ce soir ? me demanda-t-elle. Oui, oui, ce soir, dis-je. […] Torstag. kl. 19.30, Hvidovre Medborgerhus. C'était bien ce soir, non ? Ou alors, c'est que je ne comprenais pas le danois[19].

Avec un humour consommé, Toussaint instaure une connivence avec son lecteur, pour qui la connaissance de la langue cible n'est pas une condition *sine qua non* à l'appréciation de la façon dont le narrateur se joue des codes de communication translinguistique en feignant la maîtrise d'un idiome dont il ignore presque tout. En outre, depuis *La Salle de bain*, « [l']absence d'une langue commune ne […] décourag[e] pas » (SB, p. 61) l'écrivain. Dans *Made in China*, ce dernier se met ainsi en scène dans des dialogues aussi simplistes que complexes, où s'entremêlent les quelques mots de chinois qu'il a appris et les quelques vocables français connus par son éditeur de l'Empire du Milieu, Chen Tong : « des phrases sur mes goûts, essentiellement culinaires, qui commençaient invariablement par *xihuan* (j'aime) ou par *bu xihuan* (je n'aime pas), que je poursuivais par les quelques mots que je connaissais en chinois (*ya*, canard, ou *mogu*, champignon), bref de quoi alimenter une conversation » (MC, pp. 32-33). Ces conversations aussi polyglottes que contraintes bâtissent, au sein de la littérature des dernières décennies, une nouvelle Babel…

[19] J.-P. Toussaint, *Impressions de Copenhague*, in Mirko F. Schmidt (éd.), *Entre parenthèses. Beiträge zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*, Paderborn, Vigilia, 2003, p. 13.

La langue comme arrêt

Au sein des sociétés mondialisées, la babélisation peut susciter l'adhésion ou le rejet, voire les deux ensemble. Chez Toussaint, par exemple, la multiplicité des langues semble former une sorte de rempart contre l'angoisse, ce dont le narrateur de *Nue* témoigne lors du vernissage de l'exposition au *Contemporary Art Space* de Shinagawa :

> Des bribes de conversation en toutes langues parvenaient à mes oreilles, je captais des morceaux de phrases sorties de leur contexte […], propos décousus (« *but it's exactly what I told him !* »), ou plaisants (« tu ne trouves pas, franchement, qu'il est un peu trop petit, mon chapeau »), télescopés, incompréhensibles (« *anata, jirojiro minai de kudasai* »), en anglais, en français, en japonais (la plupart des langues me laissaient indifférent, mais chaque fois que j'entendais parler français, je ressentais une brusque bouffée d'inquiétude, et j'accélérais le pas, ou je ralentissais, pour laisser le danger s'éloigner). (N, p. 48)

Le contexte japonais du vernissage et la diversité linguistique de son assistance dilue la possibilité pour le narrateur d'être confronté à des francophones : non seulement ce qu'il est susceptible de dire en français ne sera pas compris mais par ailleurs, ce qu'il dira imparfaitement dans une autre langue ne l'engagera que légèrement, puisque personne ne pourra lui reprocher la limitation de ses compétences. Dans cette optique, la langue maternelle s'oppose à la langue étrangère, parce qu'elle suppose une forme de responsabilité que fuit à tout prix le narrateur de la tétralogie *M.M.M.M.*

La maîtrise de la langue, maternelle ou étrangère, est potentiellement source d'inquiétude, ce qu'illustrent les relations des *escort girls* dépeintes par Emmanuel dans la boîte de nuit de *Petit frère* (2021) : « Et la blonde était finalement revenue, Estonienne à franges et grands yeux flous, une croix d'argent au-dessus des seins, une moue de défiance inquiète après la ritournelle des présentations en anglais : *do you like champaign ?*, *where do you come from ?*, *are you here on holiday or for the job ?* » (PF[20], p. 41). La connaissance des langues représente en effet un enjeu de pouvoir, ce que les œuvres de Toussaint et d'Emmanuel démontrent à de nombreuses reprises. Ainsi, toute la nouvelle « Berlin », tirée d'*Autoportrait (à l'étranger)*, se construit autour d'un bras de fer linguistique

[20] F. Emmanuel, *Petit frère*, Nolay, Les Éditions du Chemin de fer, 2021.

dans le cadre d'une charcuterie allemande, bras de fer dont le point de départ est la trop apparente origine étrangère du narrateur :

> Lorsque l'on parle aussi mal allemand que moi, et avec un fort accent […], on est généralement traité avec bien peu de patience, et si, à l'audace de vouloir acheter quelque chose, on ajoute la témérité de faire répéter la question par un pourtant parfait petit « Wie bitte ? », on se fait d'autant plus rabrouer que l'on jette un soupçon sur la manière dont la question a été formulée, pourtant dans un allemand parfait, jugez vous-mêmes : *Wie dick, die Scheibe ?*[21] (AE, p. 39)

Le lecteur est pris à témoin de cette querelle dans laquelle le narrateur toussanctien semble, en dernière analyse, triompher, malgré son imparfaite maîtrise de la langue de Goethe. De tels bras de fer illustrent avec éloquence les conséquences de la découverte de l'inappropriabilité de la langue, telle que la conçoit Derrida :

> Parce qu'il n'y a pas de propriété naturelle de la langue, celle-ci ne donne lieu qu'à de la rage appropriatrice, à de la jalousie sans appropriation. La langue parle de cette jalousie, la langue n'est que la jalousie déliée. Elle prend sa revanche au cœur de la loi. De la loi qu'elle est elle-même, d'ailleurs, la langue, et folle. Folle d'elle-même. Folle à lier[22].

Au sein de ce jeu de langues, quelle est la place dévolue au lecteur ? Peut-être faut-il pour le comprendre se pencher sur les citations littéraires ou musicales qui apparaissent chez les deux auteurs. Toussaint comme Emmanuel convoquent à l'occasion des paroles d'opéra ou de chanson populaire en langue étrangère, en particulier en italien. Ainsi, dans *Nue*, le narrateur évoque-t-il un titre de Lucio Battisti, lancé sur la platine par nostalgie : « *E come stai ? Domanda inutile. Stai come me e ci scappa da ridere. Amore mio ha già mangiato o no. Ho fame anch'io e non soltanto di te*» (N, p. 121). Dans « Melody est morte », Emmanuel construit le dernier chapitre de la nouvelle qui clôt le recueil *Grain de peau* autour du livret de l'opéra *Orfeo ed Euridice* de Gluck. Juste avant le premier

[21] Le procédé est à peu près le même dans *La Télévision*, lorsque le narrateur est ridiculisé par une commerçante, qui le reprend sur le mot censé désigner des mouchoirs : « Taschentuch : mouchoir, Handtuch : essuie-main, quelle langue délicate » (J.-P. Toussaint, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 48).

[22] J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 46.

extrait, Archie Song, le narrateur, qui a perdu sa compagne, Melody, semble être soudain atteint de glossolalie, à l'instar des disciples au moment de la Pentecôte : « Le sens des mots ne m'échappait plus, il perlait dans toutes les langues : / *Che disse? Che ascoltai? / Dunque Euridice vivrà, / L'avrò presente? / E dopo i tanti / Affanni miei / In quel momento / In quella guerra d'affetti / La non dovrò mirarla…* » (GP, pp. 240-241)[23]. Si les paroles de Battisti annoncent le sourire que la chanson va provoquer chez Marie, la compagne du narrateur, ramenée non seulement au plaisir ressenti l'été précédent, lorsque le couple écoutait ce disque, mais aussi à la légèreté du texte, qui évoque l'intimité joueuse d'un vieux couple (à cet égard, Toussaint coupe intentionnellement les deux premiers vers de la chanson, dont celui qui précise que les amants ne sont plus censés se voir)[24]. Marie et le narrateur s'avèrent en effet incapables de se quitter, et ce pendant les quatre romans composant la tétralogie *M.M.M.M.*, que *Nue* vient clore. De la même façon, la portion du livret de Gluck citée au début du dernier chapitre de « Melody est morte » exprime, par la bouche d'Orphée, les contraintes relatives à l'enlèvement d'Eurydice aux Enfers. Or, ce dernier chapitre amène une confrontation d'Archie Song avec sa défunte compagne, qui vient clore la nouvelle sur une forme de révélation dont le sens tremble d'incertitude. À moins de ne connaître l'italien, connu par une portion congrue du lectorat francophone, il est impossible de saisir la chambre d'échos que bâtissent les deux écrivains en citant ces chants. Pour accéder à cette connivence source de révélation,

[23] À noter que dans le texte publié, l'accentuation de l'italien n'apparaît pas. Souvent, François Emmanuel omet les accents et autres signes diacritiques propres aux langues étrangères. Ni Toussaint ni lui ne se targuent d'une connaissance parfaite des langues qu'ils convoquent dans leurs textes et les erreurs subsistent. Ainsi l'auteur de *Fuir* rend-il compte d'un fragment du discours du prêtre officiant aux funérailles du père de Marie (« *per il cristiano, la morte è consunzione, il compimento del suo battesimo, in verità si tratta della rinascita già annunciata nel primo sacramento* » – J.-P. Toussaint, *Fuir*, Paris, Minuit, 2005, p. 146) en usant d'une phrase grammaticalement correcte mais en détournant le terme « *consunzione* », littéralement « consomption », de son usage : en effet, la consomption, dans le sens catholique, ne peut correspondre à la mort, sinon à nier le sens de la suite de la phrase (« en réalité il s'agit de la renaissance qui est déjà annoncée dans le premier sacrement » – notre traduction) ; le mot n'est d'ailleurs présent dans aucun texte de catéchisme en langue italienne. Sans doute faut-il y voir un indice de la désinvolture qui est la marque de fabrique de l'écrivain.

[24] Sur le découpage significatif des citations littérales chez Toussaint, voir C. Meurée et M. Thiry, *Autoportrait de l'écrivain en éternel décalé : Jean-Philippe Toussaint au prisme de Jeff Koons*, in « Textyles », n. 53, 2018, pp. 153-166.

le lecteur est (presque) contraint d'investir la totalité de ses compétences linguistiques, au risque de se voir exclu d'une partie du sens.

La langue étrangère représente donc également un moyen d'exclusion. Les narrateurs, emmanuéliens et toussanctiens aussi bien, sont amenés à en faire les frais. Ainsi, l'on ne dénombre pas les « apartés en tamachek »[25], en polonais (*La Salle de bain*, *La Chambre voisine*), en serbe (*Raconter la nuit*), en japonais (*Faire l'amour*), en chinois (*Fuir*, *Made in China*) ou en d'autres langues encore, qui jalonnent les œuvres des deux romanciers. Chez Toussaint, la confrontation des langues aboutit souvent à une interrogation qui demeure sans réponse, car l'incompréhension est d'abord imputée à un défaut de compétence linguistique : « Une aide-soignante, qui ne parle pas français (peut-être ne parle-t-elle que néerlandais) »[26], « les deux occupants [de la voiture] […] me regardaient médusés (peut-être qu'ils ne comprenaient pas l'allemand) »[27], etc. Mais le narrateur peut également retourner l'exclusion contre l'autre, comme lorsque le narrateur de *La Salle de bain* fait mine de ne pas comprendre l'italien et lui opposait l'espagnol : « Seule la chef de service nourrissait de l'antipathie à mon égard. […] Vietato fumare, disait-elle. No comprendo, disais-je à voix basse, sur un ton apaisant. » (SB[28], p. 99).

Dans *Raconter la nuit* (2022) de François Emmanuel, les sœurs Mitsić se livrent à plusieurs reprises à des discussions animées en serbe, qui mettent automatiquement leur hôte, Pierre, à l'écart :

> Vera revint avec les plats et le repas fut pris en silence d'abord, avant qu'une discussion ne parte entre les sœurs, à voix basse, marmonnée, dans leur langue, sans que jamais elles ne se regardent. Il me semblait que c'était Vera qui portait l'attaque […], un reproche ou une justification de reproche que Jelena paraissait esquiver ou lui renvoyer en quelques mots, suivis de silences, jusqu'à cette profération exaspérée de Vera, après quoi Jelena releva les yeux et se tournant vers moi prononça à l'adresse de sa sœur : *mais je vois bien que Pierrot est là, j'ai bien compris que Pierrot était là…*, cette phrase incomplète qui me fit sortir de ma réserve, dire que je ne comprenais pas de quoi elles parlaient, les regards des deux sœurs tendus alors vers moi […]. (RN[29], pp. 30-31)

[25] F. Emmanuel, *Le Vent dans la maison*, Paris, Stock, coll. « Livre de poche », 2004, p. 74.
[26] J.-P. Toussaint, *La Disparition du paysage*, Paris, Minuit, 2021, p. 9.
[27] J.-P. Toussaint, *La Télévision*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1997-2002, pp. 49-50.
[28] J.-P. Toussaint, *La Salle de bain*, Paris, Minuit, 1985.
[29] F. Emmanuel, *Raconter la nuit*, Paris, Seuil, 2022.

Dans ce passage, une schize s'opère entre les deux principaux sens dévolus à la communication humaine : dans la langue maternelle des deux sœurs, le regard n'est plus nécessaire, l'ouïe domine[30]. Le regard ne concerne que celui qui ne partage pas la langue de Vera et Jelena Mitsić, le narrateur, qui reste inévitablement exclu de ce que les jumelles ont seules en partage. Le regard est ramené au rang de sens par défaut : la langue a besoin du tympan, toujours en alerte, mais non de la rétine. Ce motif se déployait de la même manière dans *La Chambre voisine*, paru vingt ans avant *Raconter la nuit*. Dans le roman de 2001, c'est le polonais qui est la langue de communication à laquelle le narrateur, Ignace Olszewski, n'a pas accès, en dépit de ce que laisserait présager son patronyme.

> Et lorsqu'enfin [*sic*] je pus y voir autre chose qu'un réseau opaque de signes, je lus des mots qui n'appartenaient à aucune langue, ressemblaient à des agglomérats de syllabes qui ne signifiaient rien, évoquaient des sonorités à peine reconnaissables, se surimposaient par endroits à d'autres couches obliques de mots et de syllabes, comme s'il y avait eu des strates dans la transcription, des moments où la dictée s'était interrompue puis avait repris, aussi soudainement. Et je cherchais alors un seul mot, un seul, qui eût pu prendre sens, découvrant à plusieurs reprises le nom en majuscules d'Oszkina. (CV[31], pp. 60-61).

Le motif de l'exclusion est au cœur du roman et la question de la langue étrangère y joue un rôle capital. Ignace s'avère, dans la première partie, trop jeune pour comprendre le drame qui se joue au sein de la maison familiale de Seignes depuis la disparition d'Else, l'une de ses sœurs, lors d'un voyage en Pologne. Le roman commence au moment de coups de téléphone d'un ami du père des trois enfants, Tadeusz Gerszinski, qui semble tenter de remonter la piste d'Else. Son insistance déstabilise Maud, la jumelle encore présente, qu'il ne parvient à apaiser qu'en lui parlant polonais. Les deux sœurs ont en effet appris l'idiome

[30] La primauté de l'ouïe dans le rapport à la langue maternelle est patente dans le roman de 2022 : « L'arrivée dans les pays slaves, dès les premières montagnes slovènes, marqua un éveil de plus, elle tendait l'oreille aux conversations à mi-voix, aux annonces des haut-parleurs, elle retrouvait l'autre langue » (RN, p. 152). Voir à ce sujet la thèse d'Estelle Mathey, *Inscrire la voix dans la littérature française contemporaine. Mythologie, éthique, poétique et politique de la voix chez Jacques Rebotier et François Emmanuel*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2017, 2 vol.

[31] F. Emmanuel, *La Chambre voisine*, Paris, Stock, coll. « Livre de poche », 2001.

paternel, ce qu'Ignace découvre avec malaise, à travers une lettre de Maud à Else, « écrite dans une langue que Maud n'était pas censée connaître » (CV, p. 49), se voyant une deuxième fois exclu de la connivence liant naturellement les jumelles. De surcroît, lorsqu'il parvient à retrouver, bien des années plus tard, sa sœur disparue, celle-ci est devenue mère de famille en Pologne et s'exprime désormais avec gêne dans le français qui était sa langue maternelle, alors que son enfant ne parle que la langue de Mickiewicz. Au fil de *La Chambre voisine*, la confrontation entre le polonais et le français configure les points de tension qui ordonnent le système des personnages, ainsi qu'une ligne de fracture qui correspond pour une part à la démarcation qui partageait Europe de l'Ouest et Europe de l'Est pendant la guerre froide[32].

Chez Emmanuel, la connaissance des langues étrangères, même partielle, renouvelle et revivifie la perception de la langue maternelle autant qu'elle en remet les acquis illusoires sur le métier. Lena, la nièce des sœurs Michalowska, leur a servi d'interprète, utilisant ses notions d'allemand pour permettre à ses tantes de communiquer avec le héros de *Retour à Satyah* (1989). Cette rencontre a permis à Lena et à Aniel de devenir amants, la première réclamant du second de l'entendre parler dans sa langue maternelle, « avec cette attention aiguë des étrangères pour qui la langue est toujours nouvelle ». Et le narrateur d'ajouter : « Elle devenait alors une seconde voix poursuivant avec lui l'infini monologue »[33]. Ce que François Emmanuel appelle la « seconde voix » s'invite à plusieurs reprises dans son œuvre, lorsque des personnages s'empêtrent dans le mixte de la langue maternelle et de la langue apprise, à l'instar d'Alice, dans *Le Vent dans la maison*, qui parle à la fois portugais et français dans ses crises de folie, ou l'*escort girl* de *Petit frère* (2021) :

> Et à présent je l'entendais détailler, justifier, démêler, d'une voix presque atone, ce dont je ne comprenais pas un traître mot, et qui devait concerner leur histoire, […] jusqu'à ce que s'insinue quelque chose qui ressemblait à une adresse personnelle, comme si Pierrot était tout à coup devant elle et qu'elle pouvait enfin solder leurs comptes, lui jeter en

[32] Cf. C. Meurée, *La « matière mur ». Le proche et le lointain chez François Emmanuel*, in *Le Monde de François Emmanuel*, Bruxelles, AML éditions – Ker, « Archives du futur », 2022, pp. 85-96.

[33] F. Emmanuel, *Retour à Satyah*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2006, p. 105.

> pleine face cette vérité qu'il n'avait jamais pu entendre, des mots français revenant à présent émailler sa phrase comme une seconde voix, en décrochage : *pas pleurer, plus pleurer, fini pour pleurer, Pierrot*. (PF, p. 54)

L'usage de la langue apprise rend étrangère la langue maternelle, et inversement. À cet égard, la présence de l'allemand au sein de *La Question humaine* (2000) s'avère tout à fait significatif. Dans ce bref récit, Matthias Jüst, directeur de la filiale française d'une entreprise allemande, subit un harcèlement de la part d'un ancien employé, qui lui adresse anonymement des lettres entrelaçant à un discours managérial les documents techniques qui ont prévalu dans l'entreprise nazie d'éradication des handicapés et des juifs. Dans ces derniers documents, la langue subit une perversion[34], dans la mesure où sous des considérations et un vocabulaire d'apparence strictement techniques se dissimulent des méthodes d'assassinat de masse. Le cynisme des mots utilisés, qui rendent un écho malsain au lexique des ressources humaines, surgit à la fois en français et en allemand, comme si cette dernière langue, marquée par ces pages sombres de l'histoire des hommes, était encore grevée de ce poids d'abomination. Jüst sombre progressivement dans la folie alors que le narrateur, Simon, lui-même d'origine juive, tente de remonter la piste de l'auteur des lettres et de comprendre ses motivations. Une fois le « corbeau » rencontré, le narrateur assiste à un concert donné par celui-ci. C'est au cours de cette représentation que Simon fait l'expérience d'une révélation qui s'articule autour des mots allemands qui recouvrent l'horreur de l'extermination systématique de la Seconde Guerre mondiale :

> Et quand […] les premières notes prirent leur essor, je vis ce que je n'avais pas voulu voir, ces images soudain trop nettes de l'ouverture de la porte métallique après le basculement de la traverse, la masse noire des corps, le monceau de cadavres mous, enchevêtrés, **Ladung**, **Ladegut**, […] laissant apparaître ici une main, une jambe, là un visage écrasé, une bouche tordue, sanguinolente, des doigts agrippés à l'étoffe d'un sous-vêtement poisseux, sali par l'urine, le vomi, le sang, la sueur, la bave, **Flüssigkeit**, et l'ensemble de ces corps, **Stücke**, roulant flasques les uns sur les autres, […] chacun se détachant lentement de la masse avec le déplacement du poids, **Gewichtsverlagerung,** chacun se dé-

[34] Cf. A.-C. Simon, *Sommes-nous condamné à vivre « hors-la-langue ? »*, in « Pylône », n. 1, printemps 2003, pp. 125-139.

> faisant peu à peu de l'étreinte humaine d'asphyxie, tel masque grimaçant, telle face bleuie, stuporeuse et sous le **dicker Schmutz,** la merde, […] toutes ces créatures, **Stücke,** qui portaient des noms, **Stücke,** dans une langue qui plus que toute autre s'est vouée à la passion sacrale des noms, des mots et des cérémonies, **Stücke,** Moïse, Moshe, Amos, Hannah, Shemel, Shemuel, **Stücke,** ma mère, mon amour, **Stücke,** Micha, Maïka, Magdalena, **Stücke, Stücke, Stücke,** chacun de ces corps émergeant peu à peu du sein terreux de la masse pour tomber l'un après l'autre, par paires, par paquets, dans le trou obscur de la mine, **Dunkel,** la mer des corps enfouis, engloutis, d'où montent les cris et les clameurs, neuf violons en discorde, trois notes stridentes. *Fratres*. Noir[35].

La « seconde voix » s'impose comme une épiphanie macabre, qui révèle sous l'idiome étranger ce qui demeurait latent et que la langue maternelle ne pouvait, jusqu'alors, exprimer.

La langue comme véhicule de relativité

Comme l'exprimait Édouard Glissant, le monde contemporain se distingue des époques antérieures par « l'imaginaire des langues » qu'il porte et que les écrivains de toutes origines interrogent et nourrissent sans en avoir forcément conscience.

> Chaque fois qu'on lie expressément le problème de la langue au problème de l'identité, à mon avis, on commet une erreur parce que, précisément, ce qui caractérise notre temps, c'est ce que j'appelle l'imaginaire des langues, c'est-à-dire la présence à toutes les langues du monde. […] 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 dans une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues[36].

Si la question identitaire que cet imaginaire peut soulever lui paraît secondaire, voire erroné, la compossibilité des langues étrangères au sein du texte en français vient déplacer les coordonnées de l'identité par la mutation de l'imaginaire qu'elle met en branle. Et ce à plus forte raison dans le paysage belge francophone, puisque l'attention à

---

[35] F. Emmanuel, *La Question humaine*, Paris, Stock, 2000, pp. 101-103, *passim*. C'est l'écrivain qui souligne en gras.

[36] É. Glissant, *L'Imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, 2010, p. 14.

la langue – qui y est toujours langue de l'autre – y est sans doute plus aigu qu'ailleurs. Toutes les langues sont désormais accessibles, où que l'on soit dans le monde, quoique ce processus d'extension potentiellement infini les appauvrisse, donnant par exemple cette réponse dans un « *franglais* passable quoique compassé » (F, p. 83) que le narrateur de *Football* reçoit en retour de sa commande de billets pour la Coupe du Monde 2006. À l'affaiblissement des langues correspond une propension à la diversification et à l'extension géographique des idiomes. S'avère emblématique, en ce sens, l'ouverture de la nouvelle intitulée « Vietnam » dans le bien nommé *Autoportrait (à l'étranger)* de Jean-Philippe Toussaint (2000) :

> La francophonie, au Vietnam, est en déclin, j'ai pu le constater au terme d'un voyage d'études d'une dizaine de jours à Hanoï. Le soir de mon arrivée, […] je fus abordé par un Vietnamien empressé et aimable. *Möchten Sie ein Taxi ?* me dit-il. *Nein, danke*, lui dis-je, dans mon allemand qui dépérissait de jour en jour. *Um nach Hanoi zu fahren*, ajouta-t-il en m'invitant à le suivre. *Nein, ich danke Ihnen*, dis-je. Je n'avais pas besoin de taxi […]. *Es ist nicht teuer*, insistait le chauffeur de taxi, *fünf und zwanzig Dollar. Aber ich brauche kein Taxi*, lui dis-je. *Woher sind Sie in Deutschland*, me dit-il. *Und Sie ?* dis-je[37]. Il me regarda (lui non plus, apparemment, n'était pas allemand). (AE, pp. 84-85)

Les langues vernaculaires minoritaires aussi bien que les langues des anciens colons s'inclinent devant d'autres idiomes, majoritaires et donc attendus, comme l'anglais, ou d'autres encore, dans un faisceau de présupposés et de préjugés que l'humour de Toussaint débusque et neutralise, alors qu'Emmanuel y installe une aura de mystère, comme si la difficulté à maîtriser une langue chargeait le personnage d'une valeur encore plus grande. Sous le français boiteux des personnages allophones dépeints par l'auteur de *La Question humaine*, l'on voit transparaître d'autres sons, d'autres syntaxes, d'autres lexiques, à l'instar de cette *escort girl* est-européenne dans *Petit frère* : « *Pas connais Pier-*

[37] À noter qu'à cet endroit dans le texte figure un appel de note, offrant une traduction des deux dernières phrases (« Vous êtes d'où, en Allemagne ? me dit-il. Et vous ? dis-je. »), mais non du reste du dialogue ; s'il était crucial de permettre au lecteur non germanophone de comprendre le trait d'humour de la scène, voici une preuve supplémentaire des compétences linguistiques que Toussaint prête à son lecteur.

rot, a-t-elle fini par articuler, puis, les yeux détournés vers le bar, avec les larmes qui lui montaient : *pas connais, jamais connais Pierrot* » (PF, p. 51). Même lorsque le français est fluide, il paraît toujours quelque peu précieux ou emprunté, comme la langue que parlent Tadeusz dans *La Chambre voisine* (2001), Matthäus dans *La Passion Savinsen* (1998) ou encore Janice May-Jensen dans « Grain de peau » (1992). Les personnages de traducteurs ou d'interprètes eux-mêmes, qui pullulent chez les deux écrivains, laissent poindre la marque de leur origine, phénomène le plus souvent traité sur le mode de la fascination ou de l'émerveillement, jusqu'à atteindre, parfois, un érotisme patent. Ainsi « L'interprète » des *33 chambres d'amour* (2016) d'Emmanuel présente-t-elle « un accent laineux, une manière de mouiller les diphtongues – *je t'avais préveniou* – qui était l'empreinte du pays où l'on n'arrive jamais » (33[38], p. 145). Dans la nouvelle, le pays d'origine s'avère inatteignable non seulement parce que la langue étrangère que traduit la jeune femme demeure voilée de mystère mais aussi parce que l'écrivain l'a malicieusement inventée de toutes pièces.

Au sein des œuvres d'Emmanuel et de Toussaint se mettent en place des jeux d'échelle entre langues majoritaires et langues minoritaires, voire ultra-minoritaires (comme les dialectes déjà évoqués). Chez Toussaint, la friction des idiomes engendre des situations pour le moins cocasses, où l'intraduisible alimente l'humour, aussi bien qu'il crée un abîme de sens : « Rien n'est intraduisible en un sens, mais *en un autre sens* tout est intraduisible, la traduction est l'autre nom de l'impossible »[39]. Ainsi le texte intitulé « Tokyo » commence-t-il sur l'évocation d'un mot sans équivalent, issu du dialecte corse, qui pourtant s'invite dans la capitale nippone :

> Je ne connais pas le nom exact en français, encore moins en japonais, mais ce qui a marqué de façon constante, parfois pénible, toujours prégnante, les trois premières semaines de mon séjour au Japon, c'est la *scruchjètta*. Pas un simple mal au dos, pas vraiment un lumbago, non plus exactement une sciatique, la *scruchjètta* (le mot est corse) est une sorte de tour de reins qui s'attrape à l'improviste à la pétanque en ramassant ses boules […]. (AE, p. 59)

[38] F. Emmanuel, *33 chambres d'amour*, Paris, Seuil, 2016.
[39] J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 103.

Les langues forment en effet un réseau entre elles, interrogeant réciproquement leurs limites mutuelles. *La Salle de bain* en fournit sans doute l'exemple le plus paradoxal mais néanmoins le plus parlant, à travers la citation des *Pensées* de Pascal… dans la langue de Shakespeare :

> Je lui [à Edmondsson] demandais de me consoler. D'une voix douce, elle me demandait de quoi je voulais être consolé. Me consoler, disais-je. Mais de quoi, disait-elle. Me consoler, disais-je (to console, not to comfort).
> […] But when I thought more deeply, and after I had found the cause for all our distress, I wanted to discover its reason, I found out there was a valid one, which consists in the natural distress of our weak and mortal condition, and so miserable, that nothing can *console* us, when we think it over (Pascal, Pensées). (SB, pp. 86-87)

La traduction révèle au narrateur l'insuffisance de sa propre langue – et ce au départ d'un des textes les plus célèbres de toute la littérature française, passé dans l'idiome partagé par le plus grand nombre de locuteurs à l'échelle de la planète[40].

Langue véhiculaire par excellence, l'anglais sert souvent de pis-aller dans les échanges internationaux. Dans *Fuir*, par exemple, les Chinois s'adressent au narrateur dans un anglais approximatif, dont les bribes n'affleurent que pour Zhang Xiangzhi, permettant de renforcer la brutalité du personnage au moyen de son anglais tout en syncopes :

> *For you*, me dit-il, et il m'expliqua en anglais que, si je voulais téléphoner, je devais exclusivement me servir de cette carte, composer le 17910, puis le 2, pour avoir les instructions en anglais (le numéro 1 en mandarin, si ça me chantait) […], etc. *Understand ?* dit-il. Je dis que oui, plus ou moins (le principe, en tout cas, peut-être pas les détails). […] [M]e désignant le vieux téléphone fixe de la table de chevet, il me fit non de la main à distance, avec force, comme un ordre, un commande-

[40] Le phénomène de la citation pascalienne dans *La Salle de bain* s'inverse lorsque Toussaint interroge son éditeur chinois, Chen Tong, au sujet d'une personne gravitant dans l'entourage de son fils : « il m'a répondu en français, et j'en suis resté pantois, sujet à de longues méditations rêveuses : "Mon mari" (bon, il voulait dire sa femme, le genre, en chinois, n'a pas la même importance qu'en français » (MC, pp. 33-34). Dans le même texte, le qualificatif désignant le plus précisément le même Chen Tong oscille entre le chinois, l'anglais et le français : « Chen Tong faisait figure de *laoshi* (le maître, ou le professeur, dans la tradition chinoise), ou, si l'on préfère une formulation plus aiguisée, de *leader of the gang* » (MC, p. 110).

ment. *No*, dit-il. *Understand? No. Never. Very expensive*, dit-il, *very very expensive*[41].

Si l'anglais semble offrir un accès de seconde main à tous les autres idiomes, les locuteurs non natifs font souvent montre d'une maîtrise approximative de la langue de Shakespeare, comme c'est souvent le cas chez François Emmanuel : « Et ces trois vieilles, ce chœur des trois chuchoteuses qui doucement l'assaillaient dans le salon du frère d'Olga […], l'une d'elles, la plus jeune, qui possédait quelques mots d'anglais, m'expliquant : "*Inas come, Inas know her at Koševo hospital…*"» (RN, pp. 156-157). Toutefois, le narrateur emmanuélien, et celui de *Raconter la nuit* en particulier, est prompt à partager les faiblesses linguistiques de ses interlocuteurs : « j'écris à partir des mots incertains d'Inas dans cette langue internationale que nous pratiquions misérablement » (RN, p. 163). Dans sa version internationale, commune, bâtarde, la langue de Dickens devient un « anglais sauvage »[42] que peuvent s'approprier des enfants pour parler à d'autres enfants, comme dans *Regarde la vague*.

L'anglais, au même titre que d'autres idiomes, sert ainsi de repoussoir à la relativité des langues. De façon significative, les anglophones natifs sont souvent réduits à un monolinguisme total, au sein duquel ils semblent parfois se débattre, à l'instar de l'écrivain dans *Jours de tremblement* : « Naginpaul derrière moi grasseyait par à-coups, voyait défiler des images, des visages, des masques, *with a kind of blind, white flick*, sa phrase se cherchait, ses mots butaient contre le vide… *flicker, flicker, flicker* » (JT, p. 97). De manière significative, cette phrase ambiguë qui semble évoquer un éblouissement indicible dans le chef de l'écrivain alcoolique, ne fait pas l'objet d'une traduction de la part du narrateur, laissant le soin au lecteur d'exercer ses propres compétences linguistiques dans un moment où le sens s'avère indécidable.

La fin de *La Partie d'échecs indiens*, en 1994, utilisait déjà l'anglais comme langue qui mène à ce qui ne peut se dire. Arrivé sur la plage de Quilon au terme d'un long périple, Amedeo Seguzzi retrouve Vinapathi Khegan, après avoir été guidé vers lui par quelques enfants. Puisque la

[41] J.-P. Toussaint, *Fuir*, *op. cit.*, p. 18.
[42] F. Emmanuel, *Regarde la vague*, Paris, Seuil, 2007, p. 33.

scène se déroule en Inde, les quelques fragments d'anglais qui émaillent les dialogues de l'ultime chapitre n'ont rien de surprenant. Pourtant, à les suivre dans l'ordre, on voit qu'il conduisent le héros-narrateur vers la révélation finale, une révélation qui ne pourra avoir lieu qu'hors de tout idiome, à travers la musique que Khegan et Seguzzi improviseront au bord de l'eau : « *music, sir, music…* », « *waits, sir, waits you…* », « Son radja est pris, *brother*, c'est donc toi qui es venu », « Plus lent, a-t-il dit, *no thinking*, oublier ce que l'on sait, laisser venir une image sans penser à rien », « Il était temps que tu arrives, *brother* »[43]. La langue véhiculaire transporte en quelque sorte un indicible qu'elle ne révèle qu'à la condition de pressentir ses limites expressives.

À cet égard, la nouvelle titre du recueil *Grain de peau* fournit à Emmanuel l'occasion d'une réflexion sur la nécessaire imposture que révèle la connaissance d'une langue étrangère. Professeur d'anglais, telle est la profession du narrateur. D'entrée de jeu, celui-ci s'excuse auprès du lecteur de sa « vague imposture » (GP, p. 13), puisque, de la poésie anglo-saxonne, il s'avoue être totalement ignorant. Pis, il indique à plusieurs reprises n'enseigner qu'un « éternel *Anglais sans peine* » (GP, p. 14) dont il déroule les attendus sans passion auprès d'élèves à peu près aussi dépassionnés. Arrive cependant dans son quotidien la belle Janice May-Jensen, qui s'adresse à lui pour apprendre à lire les grandes œuvres qu'a produites le lyrisme britannique (Keats, Coleridge, Shelley, etc.) : « Elle entendait que je traduise les poèmes, et que, du haut de ma connaissance supposée, j'en explicite les sens. Malgré *mon infirmité en la matière*, il était trop tard pour me soustraire à l'exercice, même si cela devait m'obliger à des gesticulations *hasardeuses* voire à de *franches digressions* » (GP, pp. 15-16, nous soulignons). La langue à apprendre se révèle en réalité un prétexte, puisque l'élève semble maîtriser la langue de Shakespeare bien plus qu'elle ne souhaite le dire. Les leçons donnent lieu à « un subtil renversement des rôles » (GP, p. 16) entre celle qui est censée apprendre et celui qui est supposé savoir, renversement qui s'opère grâce à la « distance » (GP, p. 19) qu'induit l'étrangéité de la langue. Soumettant à son professeur un poète totalement inconnu, Jeremy Pebbles, auteur d'un

[43] F. Emmanuel, *La Partie d'échecs indiens* [1994-1999], Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2004, pp. 234-236, *passim*.

mystérieux ouvrage malicieusement intitulé *Le Don des langues*, Janice May-Jensen se refuse pourtant obstinément à exposer ses connaissances, augmentant par ce biais la tension érotique entre les deux personnages. Le narrateur finit par écrire un poème directement en français, qu'il traduit « vaille que vaille » (GP, p. 37) en anglais afin de l'attribuer à Pebbles. Ce geste « apocryphe » (GP, p. 39) amène Janice May-Jensen à succomber aux charmes de son professeur. Celui-ci s'estime ensuite avoir « perdu le don des langues » (GP, p. 43), revenant avec elle à un poème de Keats dont la traduction littérale conditionne une révélation finale pour le narrateur à laquelle, en définitive, le lecteur n'aura pas accès, se retrouvant exclu de l'intimité créée par la langue étrangère :

> *The Naiad 'mid her reeds*
> *Press'd her cold fingers closer to her lips.*
> Elle écouta le texte, la traduction, déposa son sac sur la table puis en sortit un papier blanc. Sous ma dictée tremblante, elle traça :
> *Reeds : roseau, chalumeau, pipeau.*
> *Press : presser, serrer, étreindre.*
> *Fingers…*
> *Lips…*
> Entre doigts et lèvres, entre *fingers et lips*, la pointe de son crayon marqua une légère hésitation et dans l'écart qui s'ouvrit puis se referma entre ces deux mots, elle m'adressa enfin l'ébauche d'un sourire.
> La Naïade pressait un doigt sur sa lèvre. Je venais de comprendre. (GP, p. 44)

La langue seule ne peut percer l'implicite qu'elle charrie presque malgré elle et qui rejaillit lorsque son caractère arbitraire se trouve dénoncé à travers la rencontre des idiomes. Chez Emmanuel, le personnage de « L'interprète » s'avère d'ailleurs détentrice d'un secret dont elle est seule dépositaire et qu'elle seule peut transmettre, tel un animal psychopompe, « [c]ar le secret gît toujours dans l'autre monde » (33, p. 145). Un secret qui ne s'énonce que dans des mots toujours infiniment étrangers, mais éveillant en même temps un questionnement des plus intimes, engageant les fondements mêmes de ce que l'on appelle en français, avec indigence, identité : « [E]lle lui glisse à l'oreille le mot qu'il ne pouvait pas comprendre. Que lui murmurait-elle alors pour qu'il hoche ainsi de la tête ? Qu'est-ce qui là était dit, retenu, caché ? Dans le grand théâtre du monde que voyons-nous que nous ne pouvons pas voir ? » (33, pp. 146-147).

*
* *

Lorsque, dans le cadre du festival Europalia 1980, Marc Quaghebeur parlait de la Belgique « comme corps enfoui, comme réel sevré de mots adéquats pour la dire », arguant que le « non-dit » représentait « le substrat, voire la définition du pays »[44], les intellectuels belges, surtout du côté francophone, commençaient seulement à se réclamer du concept de « belgitude »[45]. Or, si ce concept a fait date et continue aujourd'hui, près d'un demi-siècle plus tard, de hanter les discours, dans la mesure où il a mis le doigt sur quelque chose qui demeurait tu, il échoue à pleinement rendre compte de la manière dont la Belgique s'est inventée étrangère à elle-même à partir des années 1990, se perdant en sa propre évocation et se retrouvant aussitôt à travers l'émulsion cosmopolite d'un monde devenu un village et d'un pays dont la capitale s'avère la mise en abyme de la mondialisation. La « phase dialectique » de la littérature belge de langue française, qui commence avec les années 1970, s'est muée, en moins de vingt ans, en phase cosmopolite et mondialisée, bien au-delà de la seule référence française ou francophone. À l'heure actuelle, les pays où circulent des langues minoritaires – et ressenties par les locuteurs comme non propres – peuvent apporter un autre discours à ceux « qui sont cantonnés dans la puissance véhiculaire de leur propre langue »[46].

La friction de langue à langue, les jeux sur les différences d'échelle, la dénonciation des exclusions, l'aspiration à une révélation qui transcende la langue ou les langues, telles sont les principales caractéristiques de la babélisation que l'on peut constater au sein des œuvres des deux grands romanciers emblématiques du tournant des XX^e^ et XXI^e^ siècles en Bel-

[44] M. Quaghebeur, *Au pays de l'impossible identité*, in « Lettres belges de langue française. Lettres belges de langue néerlandaise », Bruxelles, Europalia, 1980, pp. 7-8, *passim*.

[45] Au sujet de ce concept, voir *La Belgique malgré tout*, Jacques Sojcher (éd.), in « Revue de l'Université de Bruxelles », 1980 ; J. D. de Almeida, *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, 2013 ; I. Moreels, *Hommage à la belgitude : « mutations » après « honte » et « malaise »*, in « Çédille », n. 12, 2016, pp. 257-276 ; *Quarante ans de belgitude. Nommer l'indéfinissable ?*, dossier dirigé par Nathalie Gillain et Cristal Huerdo Moreno, in « La Revue nouvelle », n. 7, 2016, pp. 20-51.

[46] É. Glissant, *L'Imaginaire des langues*, *op. cit.*, p. 15.

gique. Derrière ce que l'on dénigre aujourd'hui comme un plaisir sans conséquence, la littérature, la fiction (qu'elle ait le ton de l'humour ou de la gravité), se dessine un enjeu capital pour le monde d'aujourd'hui et le monde de demain. Derrida affirmait la nécessité de la repolitisation des questions linguistiques au sein de l'imaginaire des langues :

> Là où la propriété naturelle n'existe pas, ni le droit de propriété en général, là où on reconnaît cette dé-propriation, il est possible et il devient plus nécessaire que jamais d'identifier, parfois pour les combattre, des mouvements, des phantasmes, des « idéologies », des « fétichisations » et des symboliques de l'appropriation.[47]

La littérature belge de l'extrême contemporain est un laboratoire au sein duquel l'imaginaire des langues se déploie dans toute sa relativité et gorgé de tout son pouvoir de révélation. Les écrivains ne sont certes pas des moralistes qui incitent leurs lecteurs à l'apprentissage des langues étrangères ou encore moins à un relativisme absolu, dénué de toute ambition éthique : ce qui importe, c'est l'exhibition des illusions, leur mise en question, l'instillation d'un doute. Et l'on sait que la Belgique est un territoire d'élection pour ce faire, le miroir résolument déformant des réalités de notre monde devenu un village.

> *First time in China ?* me dit-il. Je dis que non, que c'était mon septième voyage. *Business ?* dit-il. *Business*, dis-je. Il n'insista pas […]. Il préféra me demander de quel pays je venais. *Belgium*, dis-je. *Belgium, very good*, dit-il soulevant le pouce, en signe d'admiration. J'approuvai en silence de la tête, modeste, réservé. (MC, p. 44)

[47] J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 121.