

Écrire à la croisée des langues : la vulnérabilité comme ressource

Introduction

En tant que spécialiste de littérature, mon objet de recherche n'est pas la langue en soi que le travail de l'écrivain *sur* la langue, à l'articulation de l'esthétique et du politique. Si je suis néanmoins associée au projet « *VULNUS* – La vulnérabilité des langues », c'est parce que j'ai initié, coordonné et dirigé il y a quelques années un colloque transversal du CERCLL intitulé *Langues choisies, langues sauvées : poétiques de la résistance* (2016). Cette réunion scientifique, coorganisée avec Paula Prescod (PraLing), Marie-Françoise Montaubin et Camille Guyon-Lecoq (R&R) et Ernesto Mächler (CEHA), avait pour objet d'explorer le plurilinguisme littéraire sous l'angle de ses enjeux éthiques, esthétiques, politiques et existentiels. Le colloque a donné lieu deux ans plus tard à une publication éponyme en français que j'ai coéditée avec Paula chez Königshausen & Neumann.¹

Je commencerai par exposer brièvement les contours de ce projet avant de revenir sur la métaphore de la « langue sauvée », qui nous a servi de levier pour cette investigation. Je rappellerai la polysémie de cette métaphore dans le contexte de l'œuvre d'Elias Canetti, à qui nous l'avons empruntée. Enfin, je tenterai de montrer, à travers l'exemple d'une écrivaine allemande contemporaine d'origine turque chez qui cette image trouve des résonances, comment la vulnérabilité de l'écrivain translingue peut être rendue productive dans le travail littéraire, comment elle peut servir d'appui à un renversement dialectique du rapport au monde.

1. La « langue sauvée » de l'écrivain plurilingue : enjeux d'un choix existentiel

Les écrivains acculés à la nécessité de *choisir* leur langue d'écriture sont par définition des individus plurilingues, et cette situation résulte le plus souvent d'une trajectoire de vie bousculée par des facteurs extérieurs d'ordre politique : guerres, coups d'État, persécutions, exil, immigration ou simplement le fait d'être né dans une « zone de contact » entre des langues et cultures engagées dans un rapport de force asymétrique.

Pour ces auteurs, la question du rapport au pouvoir se pose avec une acuité particulière. Ils sont dans une situation qu'a bien résumée Lise Gauvin, spécialiste des littératures francophones à l'Université de Montréal, en parlant de la « surconscience linguistique »² des écrivains situés « à la croisée des langues » : obligés de « penser la langue », ils doivent « créer les conditions de leur visibilité » en dehors du cadre national qui demeure la référence commune. Cette position d'inconfort, qui est volontiers considérée vue d'Europe comme marginale parce qu'elle concerne surtout des régions « périphériques » (en général d'anciennes colonies), est amenée à devenir à court terme majoritaire : on dénombre déjà plus de francophones aujourd'hui en Afrique qu'en Europe, et l'anglais connaît une évolution similaire.

Il est donc urgent de décentrer le regard qu'on porte sur la littérature à l'échelle mondiale, de le « dénationaliser » / « dénaturaliser ». Si cet effort peut et doit être fait quel que soit l'angle adopté, notre propos dans le cadre de ce projet était de faire du choix linguistique le levier même de l'exploration d'œuvres littéraires, sans restriction ni territoriale, ni historique. L'objectif était d'examiner sans classification préalable les multiples enjeux qui sous-tendent le choix d'une langue d'écriture dans un contexte de violence politique ou de « contact » entre cultures, afin d'en étudier les effets sur la conception et les formes de l'œuvre littéraire. C'était, en quelque sorte, prendre les choses « par l'autre bout » de la lorgnette nationaliste, en mettant en avant (au « centre ») des corpus habituellement envisagés comme périphériques, exceptionnels ou « mineurs », pour mieux questionner ce qui est tenu pour la règle. En l'occurrence : le monolinguisme comme condition naturelle de la production littéraire.

Dans cette perspective, il n'était pas question de réduire le champ de l'enquête à l'écriture en langue étrangère (exophonie). Le choix d'un écrivain peut certes se porter sur une autre langue que sa langue d'origine lorsque celle-ci est avilie, pervertie par ses usages politiques : c'est le cas de nombre d'écrivains

¹ Christine Meyer et Paula Prescod (dir.), *Langues choisies, langues sauvées : poétiques de la résistance*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2018.

² Gauvin, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997.

exilés ayant fui un régime totalitaire (Ionesco, Nabokov, Kundera, Conrad...). Mais, dans les mêmes circonstances, un auteur peut être amené au contraire à réaffirmer son attachement à la langue barrée comme une forme de résistance à la violence véhiculée par elle. Ainsi Elias Canetti, Viennois d'adoption issu de la communauté sépharade de Bulgarie, a-t-il continué à écrire en allemand après s'être exilé en Angleterre en 1939 parce qu'il voulait préserver la « pureté » de cette langue avilie par Hitler, de la même façon que ses ancêtres avaient emporté l'espagnol dans leurs bagages lorsqu'ils furent chassés d'Espagne en 1492. En intitulant le premier volume de son autobiographie « La Langue sauvée » (*Die gerettete Zunge*), Canetti souligna qu'en accédant à l'écriture d'abord, puis en disputant aux nazis la mainmise sur cette langue qu'ils avaient déshonorée, il était parvenu *in fine* à sauver sa propre « langue », comprise à la fois comme moyen d'expression (*Sprache*) et comme partie intégrante de son être (*Zunge*). Juif apatride, dévasté par la persécution et l'exil, il avait été tenté dans un premier temps de s'identifier totalement au peuple exterminé en rejetant la langue et la culture de l'opresseur. Mais il décida finalement de résister à la tentation du repli et, renonçant à la sécurité illusoire que procure l'appartenance à un groupe, de se réapproprier sa langue d'écriture première, l'allemand.

Né une quinzaine d'années après Canetti en Bucovine, le poète juif Paul Celan, survivant exilé en France d'une famille exterminée, a non seulement conservé l'allemand comme langue d'écriture jusqu'à son suicide en 1970, mais il a consacré toute son œuvre à mettre au jour les germes du nazisme dans la plus haute tradition littéraire allemande. Quant au philologue Victor Klemperer, c'est en se livrant dès 1933 à une étude méthodique de la « langue du 3^e Reich » (*LTI : Lingua Tertii Imperii*)³ qu'il résiste, en allemand et au nom de la culture allemande, à l'endoctrinement nazi. Cette réaffirmation paradoxale du lien des victimes à la langue des bourreaux trouve un prolongement aujourd'hui chez certains descendants de survivants de la Shoah qui, telle Katja Petrowskaja, née en 1970 à Kiev, relèvent le défi d'une adoption a posteriori de la langue allemande *parce* qu'elle fut celle de l'extermination.

On ne saurait réduire ces positions « conservatrices », au sens littéral du terme, à un parti pris de conformisme, par opposition aux voies empruntées par d'autres écrivains qui, tels Joseph Conrad ou Agota Kristof, tournèrent définitivement le dos à leur langue première. La décision de rester ou non fidèle à sa langue d'origine n'est pas en soi une position idéologique. Et choisir une langue, ce n'est pas nécessairement opter pour la *langue de l'autre*, ce peut être aussi bien revendiquer (ré-endosser) une langue qui vous appartenait et qui, pour une raison ou une autre, vous a été aliénée. Cette réappropriation peut s'opérer dans le respect scrupuleux de la langue à « sauver » (Canetti continuant à écrire en allemand *parce* qu'il est juif, ou Isaac Bashevis Singer bâtissant son œuvre aux États-Unis dans la « langue des fantômes », le yiddish des juifs polonais exterminés), mais elle peut également déboucher sur une refonte linguistique radicale, si la langue en question est amalgamée à une autre, plus répandue ou plus prestigieuse, de sorte à atteindre une forme d'universalité : on pense à l'incorporation du créole anglophone dans l'œuvre de Derek Walcott, ou du créole francophone dans les textes d'Édouard Glissant ou de Patrick Chamoiseau.

Langue de résistance ou langue à laquelle on résiste de l'intérieur : le choix en lui-même importe finalement moins que l'usage qui est fait de la langue adoptée dans le texte littéraire : il s'agit en tout état de cause de conquérir, à partir d'une position initiale précaire, un espace de liberté permettant l'expression de la subjectivité. Le monolinguisme qui en résulte, élaboré à partir d'un plurilinguisme sous-jacent et, le plus souvent, d'une expérience de *manque* ou de *perte* de la langue première, fait l'objet d'une construction, d'une négociation, d'une (re)création personnelle. Fruit d'une *surconscience* aiguisée langue par la blessure et la dépossession, il est au cœur de la poétique et de l'*ethos* des auteurs. La choisie, sauvée d'elle-même ou de ses usages mortifères par l'écriture, devient tout à la fois l'instrument et l'enjeu de la création littéraire.

C'est cette dimension plurielle de l'écriture « entre les langues » que nous avons voulu souligner en donnant au projet le titre *Langues choisies, langues sauvées* : « sauver sa langue », au sens donné à cette formule par Canetti, c'est résister par l'écriture à une violence qui menace l'intégrité de la personne. Arrêtons-nous donc un instant sur cette métaphore et sur le traitement dont elle fait l'objet dans l'autobiographie de Canetti.

³ Klemperer, Victor, *LTI – Notizbuch eines Philologen*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1947.

2. La « langue sauvée » d'Elias Canetti : polysémie d'une métaphore

Le contexte dans lequel est introduite la métaphore de la langue sauvée est celui du « premier souvenir » (*sic*) de l'autobiographe, celui par lequel s'ouvre son récit :

Mon plus ancien souvenir est baigné de rouge. Je sors par une porte, sur le bras d'une jeune fille, le sol devant moi est rouge, à gauche d'une descente d'escalier, rouge également. En face de nous, à même hauteur, une porte s'ouvre, laissant entrer un homme qui avance à ma rencontre en me souriant gentiment. Arrivé tout près de moi, il s'arrête et me dit : « Fais voir ta langue ! » Je tire la langue, il fourre la main dans sa poche, en sort un canif, l'ouvre et porte la lame presque contre ma langue. Il dit : « Maintenant, on va lui couper la langue. » Moi, je n'ose pas rentrer ma langue et le voilà qui arrive tout près avec son canif, la lame ne va pas tarder à toucher ma langue. Au dernier moment, il retire sa main et dit : « Non, pas aujourd'hui, demain. » Il referme le canif et le remet dans sa poche.

[Meine früheste Erinnerung ist in Rot getaucht. Auf dem Arm eines Mädchens komme ich zu einer Tür heraus, der Boden vor mir ist rot, und zur Linken geht eine Treppe hinunter, die ebenso rot ist. Gegenüber von uns, in selber Höhe öffnet sich eine Türe und ein lächelnder Mann tritt heraus, der freundlich auf mich zugeht. Er tritt ganz nahe an mich heran, bleibt stehen und sagt zu mir: „Zeig die Zunge!“ Ich strecke die Zunge heraus, er greift in seine Tasche, zieht ein Taschenmesser hervor, öffnet es und führt die Klinge ganz nahe an meine Zunge heran. Er sagt: „Jetzt schneiden wir ihm die Zunge ab.“ Ich wage es nicht, die Zunge zurückzuziehen, er kommt immer näher, gleich wird er sie mit der Klinge berühren. Im letzten Augenblick zieht er das Messer zurück, sagt: „Heute noch nicht, morgen.“ Er klappt das Messer wieder zu und steckt es in seine Tasche.]⁴

En interrogeant sa mère dix ans plus tard sur cette scène traumatique, le jeune Canetti apprend que la bonne d'enfants qui s'occupait de lui à l'époque fut congédiée parce qu'on lui avait découvert un amant ; c'était vraisemblablement cet homme qui l'avait si cruellement intimidé, bébé dans les bras de sa nourrice, pour l'empêcher de divulguer la relation amoureuse dont il était le témoin involontaire. Le chapitre s'achève sur la phrase : « La menace du couteau a fait son effet, l'enfant s'est tu pendant dix ans. » En ouvrant son autobiographie sur ce souvenir-là, Canetti fait de la menace de mutilation non seulement le thème fondateur de son rapport au monde mais aussi le point de départ de son devenir-écrivain : c'est en surmontant finalement sa peur d'avoir la langue coupée, suggère-t-il, qu'il a pu s'affranchir du pouvoir destructeur de l'injonction au silence et accéder au statut de sujet.

Par cette « scène primitive » dans laquelle il ancre son ethos d'auteur, Canetti a donné une image éloquente de ce que représente pour un écrivain la décision de se servir de sa langue (dans tous les sens du terme) : c'est une décision qui engage l'individu bien au-delà du strict plan linguistique. En extrayant le thème du « sauvetage » de (et par) la langue du contexte sur lequel elle se détache (la menace de mutilation) pour en faire le titre de son ouvrage, il franchit un pas de plus et confère à cette métaphore de la résilience le statut d'une figure structurante pour l'ensemble de son parcours. La langue, indique ce titre, *fait corps* avec l'écrivain ; lui interdire de s'en servir, c'est le condamner à mort. Organe de la parole, elle est à la fois le lieu de son pouvoir suprême et, pour cette raison même, celui de sa plus grande vulnérabilité. Tout l'enjeu d'une vie d'écrivain sera donc d'inverser cette logique destructrice pour faire de sa langue un moyen d'émancipation et de reconquête de sa capacité d'agir (*agency*).

On remarquera qu'il ne s'agit pas encore, à ce stade, de la langue comme idiome, mais comme parole. L'enfant qui dans cette scène cauchemardesque (« baignée » d'un rouge sang) est menacé de se faire couper la langue apprend tout juste à parler ; il ne parle donc pas encore la langue (au sens d'idiome) dans laquelle il deviendra plus tard écrivain, l'allemand, mais tout au plus (!) le ladino familial et le bulgare du personnel de maison. La suite du récit confère à cette figure d'analogie des strates de signification supplémentaires puisque la scène primitive à laquelle elle renvoie connaîtra une répétition à un moment où sa « langue » (au sens de faculté de parler) sera mise en péril par un pouvoir totalitaire menaçant cette fois directement et indirectement (en le forçant à l'exiler) sa capacité à s'exprimer dans un idiome spécifique, l'allemand. À nouveau, la menace s'exercera indissociablement sur son existence de sujet et sur sa vie tout court : survivre à l'extermination le condamne au mutisme.

⁴ Elias Canetti, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend* [1977], Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2004, p. 9.

En résistant à cette nouvelle inti(mid)ation, l'écrivain prouve sa capacité de résilience et « sauve » une langue qui n'est pas originairement la sienne (celle de sa communauté diasporique), mais celle qu'il a adoptée comme langue d'écriture et qui se trouve être aussi celle de la nation qui menace de l'anéantir, lui et les siens. Or cet idiome qui n'est pas sa langue « première » mais chronologiquement sa quatrième (après le ladino, le bulgare et l'anglais), Canetti le désigne quelques chapitres plus loin comme une « langue maternelle acquise sur le tard au prix de véritables souffrances ». En effet, avant d'être choisi par lui comme langue d'écriture, l'allemand lui avait été inculqué sur un mode tyrannique par sa mère, suite au décès prématuré d'un mari, judéo-espagnol comme elle, avec qui elle parlait cette langue dans l'intimité en souvenir de leur jeunesse viennoise. L'allemand a donc été pour Canetti d'abord une langue *interdite*, la « langue secrète » de l'amour conjugal de ses parents, puis une langue *imposée* par une mère abusive reportant sur son fils aîné l'attachement qu'elle portait à son époux perdu et, enfin seulement, la langue *élue* de son auto-construction et de son avènement à l'écriture – avant de faillir lui être encore plus brutalement arrachée, à peine était-il devenu écrivain, par la double violence du nazisme et de l'exil.

En qualifiant ironiquement de « maternelle » cette langue avec laquelle il a une histoire pour le moins tortueuse, Canetti ne fait pas simplement preuve d'esprit. En prenant au pied de la lettre la formule stéréotypée de l'identité linguistique définie comme un atavisme, il ne fait rien moins que déconstruire, comme en passant, l'un des pivots du discours de l'authenticité culturelle : ce présupposé selon lequel la première langue acquise par un être humain dans la petite enfance – cette langue qu'on se plaît à imaginer sucée avec le lait maternel – serait celle dans laquelle il est destiné une fois pour toutes à s'exprimer le mieux, la seule dans laquelle il sera jamais capable d'exprimer sans détour sa pensée et ses émotions.

Canetti n'est donc pas seulement, à l'instar de Kafka, l'un de ces écrivains à qui les catégories usuelles d'appartenance à une nation, un territoire, une langue, une ethnie, une religion, et à une « culture » qui serait la résultante de tout cela, ne s'appliquent pas. Son cas révèle exactement en quoi une configuration qui déjoue à ce point les logiques de classification déplace également les définitions : il fut l'un des premiers à questionner, dans le sillage de la philosophie critique du langage de Fritz Mauthner (*Muttersprache und Vaterland*),⁵ les présupposés essentialistes qui sous-tendent le concept de « langue maternelle ». Quelque vingt ans avant Derrida (*Le Monolinguisme de l'autre*, 1996), il a pointé la part d'idéologie inhérente à cet axiome qui fait du monolinguisme la condition naturelle de l'homme.

On notera pourtant que Canetti n'a pas essayé de tirer tout le parti esthétique possible de ses intuitions (et de son expérience) en faisant de son translinguisme un ressort de création littéraire. La figure de la résilience reste chez lui une démarche abstraite : la solution qu'il trouve à sa vulnérabilité est celle d'une (re-)conquête de la puissance du verbe dans le strict respect des règles idiomatiques (i.e. des limites de la langue comme système).

C'est à une autre génération d'écrivains qu'il reviendra de tirer, dans l'espace germanophone, les conséquences esthétiques du combat d'émancipation dont il reste un exemple iconique. Ces écrivains germanophones minoritaires ne seront plus principalement des juifs, ils/elles seront issus/es des vagues migratoires qui se sont succédé depuis les années 1950, lorsque les pays de langue allemande, de même que leurs voisins européens, se mirent à recruter de la main-d'œuvre étrangère pour relancer leur économie. Parmi ces allochtones qui inaugurent un rapport moins révérencieux à la langue allemande, on peut citer notamment la romancière et dramaturge kurde originaire de Turquie Emine Sevgi Özdamar, sur laquelle je reviendrai, mais aussi son cadet Feridun Zaimoglu (*1964), fils de travailleurs immigrés anatoliens dont l'œuvre puissante fut inaugurée en 1995 par un livre-manifeste intitulé *Kanak Sprak* et caractérisé par un travail provocateur sur la forme visant à subvertir l'allemand standard en le « créolisant ». Il faudrait évoquer aussi une autrice totalement atypique comme Yoko Tawada, née en 1960 à Tokyo, diplômée de littérature russe et installée en Allemagne depuis 1982, où elle écrit et publie en allemand *et* en japonais, selon une méthode appuyée sur la traduction et la philosophie qui fait surgir de nouvelles cohérences et engendre des constellations narratives hybrides.

⁵ Voir aussi Jacques Le Rider, « Quelle est ma langue maternelle ? Réflexions sur Fritz Mauthner, Franz Kafka et Elias Canetti », in *D'autres langues que la mienne*, sous la dir. de Michel Zink, Paris: Odile Jacob (Collège de France), 2014, p. 79-100.

3. Productivité littéraire de la vulnérabilité : la langue tordue d'Emine Sevgi Özdamar

Née en 1946 dans une famille aisée qui la destine à faire des études « respectables », Emine Sevgi Özdamar se rend pour la première fois en Allemagne (RFA) en 1965 comme ouvrière sous contrat. Elle n'a pas vingt ans et l'opportunité de partir à l'étranger tout en gagnant sa vie représente pour elle un moyen de s'affranchir du joug familial et, à terme, de réaliser son rêve de faire du théâtre. À l'issue de ce premier séjour, elle revient suivre des études d'art dramatique à Istanbul avant de regagner l'Allemagne en 1976, cette fois pour fuir le régime militaire et rejoindre le Berliner Ensemble, le théâtre fondé par Brecht à Berlin-Est en 1949. Elle travaille comme assistante de Benno Besson et Matthias Langhoff à la Volksbühne, part en tournée à Paris et Avignon, tourne pour le cinéma, se met à écrire des pièces de théâtre et, à partir de 1982, des récits et des poèmes. Ses romans à forte dimension autobiographique rencontrent un vif succès en Allemagne, où elle compte depuis *Le Pont de la Corne d'Or*⁶ parmi les figures les plus en vue de la littérature d'immigration – voire, entre-temps, de la littérature allemande contemporaine tout court.

Son premier livre est un recueil intitulé *Mutterzunge* (« La langue de la mère » ou « Langue mère »). Le récit éponyme, liminaire, a pour thème central la perte d'une langue désignée comme celle de la mère. Ses premières lignes font écho, à la fois, à la métaphore canettienne de la langue coupée/sauvée et à la déconstruction par Canetti du mythe de la langue maternelle :

Dans ma langue (*Sprache*), langue (*Zunge*) se dit : langue (*Sprache*). La langue n'a pas d'os, quel que soit le sens dans lequel on la tord, elle se tourne dans ce sens. J'étais assise avec ma langue tordue/tournée dans cette ville Berlin.

[In meiner Sprache heißt Zunge: Sprache. Zunge hat keine Knochen, wohin man sie dreht, dreht sie sich dorthin. Ich saß mit meiner gedrehten Zunge in dieser Stadt Berlin.]

On discerne dans cet incipit les mêmes ressorts critiques que ceux observés chez Canetti :

- la concrétisation métaphorique de la « langue », faisant de la faculté de s'exprimer une partie organique de l'écrivaine, et
- une renégociation du rapport à la langue dans sa définition idéologique (monolingue et nationaliste), telle que l'incarne la métaphore biologique de la langue maternelle, ici au moyen d'une distanciation effectuée par déplacement lexical.

Ce qui retient l'attention dans l'opération réalisée par Özdamar – la substitution du nom d'organe *Zunge* à l'abstraction *Sprache* (système de signes) –, c'est en effet que le néologisme ainsi formé, *Mutterzunge*, n'est pas simplement, comme on pourrait le penser, un équivalent plus poétique du composé figé *Muttersprache* (un effet de la créativité langagière involontaire de la locutrice étrangère, qui ne « maîtrise » pas sa langue d'écriture). La commutation lexicale correspond à un glissement sémantique, *Mutterzunge* ne désignant pas dans ce récit la langue originaire de l'immigrée (le turc) par opposition à une langue seconde (l'allemand) qui l'aurait supplantée. La suite montre au contraire que la langue (*Zunge*) ici désignée comme « maternelle » (ou « mère ») est, au sens propre, celle qui a été transmise à la narratrice par sa mère, une langue dédiée à la communication quotidienne, à l'intimité et à la sociabilité, et que cette langue familiale et familière (qui faisait corps avec elle) lui a été aliénée non par son départ en Allemagne, mais par l'instauration d'un régime de terreur en Turquie. Le coup d'État qui a conduit à l'arrestation et à la disparition d'un grand nombre de ses amis, militants de gauche, l'a plongée dans un état d'hébétude mêlant léthargie et déréalisation. La langue qu'elle croyait posséder ne lui permet plus d'exprimer ou même de saisir ce qui lui arrive, elle lui échappe et, devenue étrangère, la prive de tout pouvoir sur le réel. Cette dépossession (source d'aphasie) est causée par l'écart introduit entre la langue comme système de signes familier et les usages politiques qui en sont faits par le régime militaire, autrement dit : le détournement (l'instrumentalisation) d'un moyen d'expression et de communication en un outil de répression et de terreur. Dès lors, il va s'agir pour elle de retrouver sa capacité d'agir en recouvrant la parole – au besoin en « tordant sa langue », c'est-à-dire en reconfigurant son répertoire langagier de manière à pouvoir s'exprimer dans un idiome (actuellement) non perverti par la dictature, qui lui permettra de se reconstruire⁷. Cette langue salvatrice, ce sera non pas tant l'allemand comme langue nationale que plutôt,

⁶ Emine Sevgi Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, Köln, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1998.

⁷ Özdamar parle aussi dans ce contexte du « sanatorium » dont ses mots avaient besoin pour guérir après avoir été meurtris par l'expérience du régime militaire. « Ich bin unglücklich in meiner Sprache. Wir sagen seit Jahren nur solche Sätze wie: Sie werden sie aufhängen. Wo waren die Köpfe? Man weiß nicht, wo ihr Grab ist. Die Polizei hat die Leiche nicht freigegeben! Die Wörter sind krank. Meine Wörter brauchen ein Sanatorium, wie kranke Muscheln. » (*Seltene Sterne starren zur Erde*)

comme Özdamar le dit significativement à plusieurs endroits de son œuvre, la « langue de Brecht » - c'est-à-dire une « langue » (un système d'expression) qui donne prise sur le réel parce qu'il démasque en désignant et s'ouvre dialectiquement à tous les retournements.

Le glissement de *Sprache* à *Zunge* est donc tout sauf anodin. Ce qui ressemble à première vue à une impropriété (relevant de la maladresse et autorisée par la licence poétique) renvoie en réalité à une représentation non essentialiste et non nationaliste de la langue comme code social. Cette perception qui redéfinit l'entité « langue » de façon à abolir toute distinction entre langues « mineures » et « majeures », entre langues et dialectes, ou entre idiomes nationaux et sociolectes, jargons spécialisés, etc., trouve une traduction concrète dans le travail effectué par Özdamar sur le matériau linguistique. Je ne donnerai de sa technique singulière qu'un seul exemple, tiré du roman *Le Pont de la Corne d'Or*.

Le texte se divise en deux parties consacrées, l'une, aux deux premiers séjours de l'héroïne-narratrice en Allemagne, d'abord comme travailleuse immigrée puis comme compagne de route des révolutionnaires exilés et des étudiants en révolte, l'autre à la période qu'elle passe en Turquie après son retour. Retraçant les tribulations d'une jeune Turque à travers l'Europe et la Turquie entre 1966 et 1975, le récit à la première personne présente l'aspect d'un roman picaresque faussement naïf, dont le succès tient en partie à la traduction littérale de tournures turques, procédé qui fournit à l'autrice un ressort récurrent de distanciation poético-comique. De manière moins visible, l'originalité de l'écriture özdamarienne tient à la qualité théâtrale et plus précisément brechtienne de sa technique narrative, caractérisée par un style expressif dépourvu de tout sentimentalisme.⁸

Le roman raconte l'histoire d'une émancipation : émancipation sociale et politique d'une jeune femme par rapport à son milieu d'origine, la bourgeoisie turque occidentalisée et ouverte d'esprit, mais qui s'oppose par pragmatisme à ce qu'elle s'engage dans la voie incertaine du théâtre. Cette émancipation prend la forme d'une échappée hors du cocon familial et de la respectabilité bourgeoise vers l'apprentissage de l'autonomie dans la collectivité ; elle passe aussi par une émancipation sexuelle de la jeune fille dans une société dominée par les hommes. Le récit s'achève, après sa sortie de la prison turque où elle est incarcérée après le coup d'État de 1971, par sa décision de repartir en Allemagne pour « apprendre le théâtre de Brecht ».

La première partie de ce roman d'initiation, celle dont l'action est située principalement à Berlin, porte un titre au premier abord énigmatique : « La gare offensée ». Cette formule trouve une explication dans le premier chapitre, lorsque nous est livré le contexte de son émergence. La narratrice raconte en effet comment, accompagnée d'autres jeunes immigrées turques avec qui elle partage un quotidien rythmé par le travail à la chaîne et les transports en car entre le foyer et l'usine, elle passe chaque jour devant les vestiges d'un édifice détruit par les bombardements alliés pendant la guerre :

[...] par la fenêtre de gauche, je pouvais voir la gare d'Anhalt, qui se dressait comme le théâtre Hebbel juste en face de notre foyer. Nous l'appelions la gare brisée. Le mot turc pour « brisé » signifiait en même temps « offensé ». Aussi s'appelait-elle la gare offensée.

[... aus dem linken Busfenster sah ich den Anhalter Bahnhof, der wie das Hebbeltheater gegenüber unserem Wonaym stand. Wir nannten ihn den zerbrochenen Bahnhof. Das türkische Wort für „zerbrochen“ bedeutete gleichzeitig auch beleidigt. So hieß er auch der beleidigte Bahnhof.]

Cette courte anecdote est la seule explication qui nous est donnée d'un choix titulaire faisant de cette gare en ruines le lieu emblématique qui va servir à représenter Berlin (et au-delà, l'Allemagne), de la même façon que le « Pont de la Corne d'Or » (en réalité Pont de Galata), titre de la seconde partie, renvoie par métonymie à Istanbul, et partant à la Turquie. Située à la limite orientale du secteur occidental de Berlin

⁸ Sur l'œuvre d'E. S. Özdamar, voir aussi C. Meyer, « Istanbul, ville-personnage au cœur de l'Europe : les romans d'Orhan Pamuk, Emine Sevgi Özdamar et David Boratav », in : Carlo Arcuri (dir.), *Europe du roman, romans de l'Europe*, Paris, Garnier, « Romanesques », n° hors-série 2013, p. 191-210 ; « *Karriere einer Putzfrau* oder die Stimme der Subalternen: eine Relektüre *Hamlets* durch das Prisma von Heiner Müllers *Hamletmaschine* », *Études germaniques, La littérature interculturelle de langue allemande – Emine Sevgi Özdamar*, dir. Bernard Banoun, juillet-sept. 2017, p. 431-447 ; « Titania zwischen Istanbul und Berlin. Zur Deterritorialisierung des westlichen Theaterkanons in E. S. Özdamars *Die Brücke vom Goldenen Horn* », in : Bernard Banoun, Frédéric Teinturier & Dirk Weissmann (dir.), *Emine Sevgi Özdamar, une écriture contemporaine de l'interculturalité*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 53-73.

(qui est alors comme Istanbul une ville coupée en deux, à cheval sur deux mondes définis par des points cardinaux), la gare d'Anhalt, surnommée du temps de sa gloire « Gare du Sud » ou encore « Porte du monde » (*Das Tor zur Welt*), ne fut jamais remise en service, et les lignes qu'elle avait desservies furent fermées par les Soviétiques en 1957. Les vestiges de l'imposante bâtisse furent détruits par la municipalité en 1959, si bien qu'au milieu des années 1960, lorsque Özdamar et son alter ego fictionnel arrivent à Berlin, il ne reste plus de l'édifice néo-renaissance de Franz Schwechten, inauguré en 1880 par Guillaume II et Bismarck, qu'un pan de façade et un portique dressés sur un terrain vague : une ruine pitoyable, symbole du Berlin divisé de la Guerre Froide, voire de l'Europe entière de cette époque. Ce lieu lugubre ne renvoie pas seulement à la violence subie par les populations européennes, mais aussi – puisque de cette gare furent déportés près de 10.000 juifs berlinois vers le camp de Theresienstadt – au souvenir du génocide, que les Allemands considéreront longtemps encore comme un objet de « honte » (au sens de déshonneur / d'opprobre : *Schande*) plus que de remords.

Dans l'économie du roman, l'image de la gare détruite résume l'impression que produit Berlin sur la jeune étrangère tout juste débarquée d'une métropole, quant à elle, dynamique et grouillant de vie (symbolisée par le pont reliant le quartier historique musulman et le quartier moderne européen) : une ville coupée du reste du monde dans laquelle même les gares, lieux paradigmatiques du contact et de l'ouverture, sont désaffectées, hostiles et renfrognées comme si l'on les avait « offensées ». Cette lecture est confortée par la reprise ultérieure du motif de l'offense dans le contexte d'une description sans complaisance de la population berlinoise :

Beaucoup de commerçants se postaient sur des chaises devant leur boutique noire, ressortaient, voyaient que leur chaise était de nouveau à l'ombre, poussaient leur chaise vers le soleil faible, s'asseyaient et regardaient passer les autobus. Les gens assis dans les noirs autobus jetaient sur les petits commerçants des regards qui semblaient les accuser de leur avoir volé le soleil et détournaient le regard de derrière les vitres. Sous le faible soleil Berlin était une ville offensée. Chacun regardait son voisin et pensait : tout va mieux pour lui que pour moi. Ensuite, la pluie revint et ôta aux gens leurs masques de joie. La pluie seyait mieux à la ville.

[Manche Ladenbesitzer saßen auf Stühlen vor ihren Läden, gingen mit den Kunden in den dunklen Laden hinein, kamen heraus, sahen ihren Stuhl wieder im Schatten stehen, schoben den Stuhl zur schwachen Sonne, setzten sich wieder hin und schauten auf die vorbeifahrenden Busse. Die Menschen, die in den dunklen Bussen saßen, schauten auf die Ladenbesitzer, als ob diese ihnen gerade die Sonne weggenommen hätten und drehten ihre Köpfe hinter den Glasscheiben von ihnen weg. Unter der schwachen Sonne war Berlin eine beleidigte Stadt. Jeder guckte jeden an und dachte, meinem Nachbarn geht es besser als mir. Dann kam der Regen zurück und nahm den Menschen ihre Freudenmaske ab. Der Regen stand der Stadt besser.]

À cette vision déprimante de l'ancienne capitale déchue et repliée sur elle-même, le roman oppose l'image d'Istanbul comme d'une ville (encore) pleine de vie et ouverte sur le monde. Mais dans la partie berlinoise elle-même se dresse en contrepoint de ce morne tableau d'une population dévorée de jalousie mesquine et aigrie par la double humiliation des violences infligées et subies, comme un signe d'espoir, la façade du théâtre Hebbel.

Dans le même temps, la gare réduite à l'état de blessure béante, anthropomorphisée dans son humiliation historique, offre une surface de projection à la vulnérabilité de la narratrice, jeune fille de bonne famille se retrouvant pour la première fois loin de ses parents, dans un environnement inhospitalier sinon hostile, dont elle ne maîtrise pas les codes (à commencer par la langue) et où elle n'est tolérée que pour sa force de travail.

On voit comment le détour par le turc sert d'activateur de polysémie. Par le biais du double sens que posséderait – nous dit-on – dans sa langue d'origine l'adjectif par lequel l'héroïne désigne le délabrement de ce lieu, la gare accède au statut de « non-lieu » anthropologique (Marc Augé⁹) – figure à la fois du déni collectif (de l'effacement des traces) et de l'empilement palimpsestique de différentes mémoires : d'une part, celle de la population allemande humiliée par la défaite et « offensée » par le rappel de sa culpabilité, puis, à l'arrière-plan de cette mémoire meurtrie, celle des victimes juives déportées et, enfin, celle des nouveaux

⁹ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil (« La Librairie du XXI^e siècle »), 1992.

étrangers que l'Allemagne fait venir (par convois entiers également, et depuis le sud) pour accomplir son « miracle économique ».

De la part de l'héroïne, affubler de cette épithète homérique l'édifice mutilé, c'est une façon d'appriivoiser la ville qui la tient à l'écart, de gagner prise sur elle. Elle surmonte ainsi sa perte de repères et sa propre vulnérabilité : le geste onomastique est prise de pouvoir, c'est un acte d'appropriation. Or cette appropriation par le langage ne devient réellement créatrice qu'à partir du moment où la narratrice – qui entre-temps a appris l'allemand -, traduit le mot pour un récepteur germanophone qui n'a pas, quant à lui, accès au turc. Née de l'impuissance qui résulte de l'ignorance de la langue locale, la formule de la « gare offensée » devient ainsi l'instrument d'une inversion salutaire. En assumant son usage malhabile de la langue allemande, la narratrice imprime sa marque à la topographie berlinoise et affirme son pouvoir de transcender sa propre vulnérabilité.

Mais c'est dans le passage de l'erreur linguistique (de ce *calque* du turc que serait l'expression « gare offensée ») à la revendication de son usage légitime dans une œuvre littéraire que réside la véritable audace de l'écrivaine – et la puissance de sa formule. Car le processus par lequel un auteur parvient à imposer son regard subjectif est au cœur de la création littéraire. En l'occurrence, c'est le détour par la langue étrangère (le turc pour les lecteurs, l'allemand pour l'autrice) qui permet cette transformation du réel : c'est en « tordant » sa langue en direction de son public germanophone que l'écrivaine introduit et finalement accrédite une vision littéralement « décalée » (distordue, déformée, mais en dernière instance lucide) qui est celle d'une population marginale et vulnérable.

Comme l'observe Tiphaine Samoyault dans son ouvrage récent sur la traduction, « la violence historique d'une domination fait [...] de la traduction un espace possible pour la sécession et l'émancipation » et « celle-ci a un lieu grâce au parti pris de l'étrangéisation »¹⁰. Elle poursuit : « [L]a violence de la réponse, dans la traduction, n'est pas de même nature que la violence subie, elle est néanmoins tangible, bousculant la loi de la langue et celle de l'interprétation ». C'est bien à un processus de ce type qu'on assiste chez Özdamar, non seulement autour du motif de la « gare offensée », mais dans l'ensemble de son œuvre.

Or, et c'est là en quelque sorte la « cerise sur le gâteau » de toute l'entreprise, le détour par la traduction pourrait bien n'être qu'un subterfuge – et l'impropriété lexicale alléguée, un simple *prétexte* à l'utilisation d'un terme axiologique que l'autrice non native ne peut pas (ou ne croit pas pouvoir) se permettre d'employer de but en blanc. Ce qui interpelle dans notre exemple, c'est que la narratrice ne livre pas au lecteur le terme turc dont elle affirme qu'il est à l'origine de la formule « gare offensée », mais qu'elle se contente de *dire* que l'adjectif signifiant *zerbrochen*, brisé, veut dire également *beleidigt*, offensé. Ce n'est qu'avant-hier, en préparant cette communication, que m'est venue l'idée de vérifier qu'il existe bel et bien un qualificatif présentant cette polysémie. Or non : le turc dispose, tout comme le français et l'allemand, de deux termes distincts (quoique phonétiquement proches) pour dire « brisé » (*krık*) et « offensé » (*kızgın*). Je me suis fait confirmer la chose par Emine Sevgi Özdamar elle-même, qui a fini par en convenir : poussée dans ses retranchements au sujet du mot qu'elle avait en tête en écrivant cette phrase, elle a commencé par hésiter entre les deux avant de reconnaître qu'elle avait « brodé », « extrapolé »... oui, « inventé » cette polysémie pour justifier l'emploi, en allemand, d'un terme qui aurait pu choquer de sa part dans ce contexte.

Je terminerai en point d'orgue sur cette découverte, qui m'a positivement ravie car elle confirme au-delà de toute attente ce que j'entendais montrer aujourd'hui : que la vulnérabilité peut servir d'appui à une prise de pouvoir (*empowerment*) par l'écriture, et que cette prise de pouvoir est apte à transfigurer le réel en bousculant « la loi de la langue et celle de l'interprétation ».

¹⁰ Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020, p. 81-82.