

Moi, my *Self* y yo : les métamorphoses
linguistiques dans le premier roman
de Yann Martel

Rainier Grutman
Université d'Ottawa

Je dis « ou »; dans la majorité des cas,
j'essayais de faire de ce « ou » un « et ».
Yann Martel

« J'ai été très heureuse – très privilégiée –
très fière, poursuit-elle. Trop privilégiée.
Trop heureuse pour peu de temps. Et
maintenant je suis malheureuse pour...
pour la vie. »
Joseph Conrad

Bien accueilli par la critique, le début romanesque de Yann Martel, *Self* (1996), n'a pourtant pas réussi à séduire le grand public¹. Rapidement éclipsé par le roman qui lui a succédé, *Histoire de Pi (Life of Pi)*, lauréat du prestigieux prix Man Booker en 2002, *Self* refera brièvement surface en 2007, à l'occasion du Combat des livres à Radio-Canada, où il sera vigoureusement (mais vainement) défendu par l'ancienne ministre libérale Sheila Copps². Il faut dire qu'il s'agit d'un texte inhabituel, qui bouleverse quelques-unes des typologies sur lesquelles s'est construit notre savoir et remet en question quelques-uns de nos systèmes de classification les plus profondément ancrés. Plus même : dans *Self*, Yann Martel s'en prend au besoin même de classification. Aux catégories étanches établies par les sciences positives, il préfère une vision dynamique, fondée non pas sur le changement ou sur l'évolution, mots d'ordre du siècle de Darwin, mais sur la notion de transformation, de métamorphose, thème central dans un roman dont le protagoniste se décrit lui-même, et à plusieurs reprises, comme un caméléon (Martel, 1996, p. 118, 204³).

Cette thématique sera abordée ici sous un angle un peu particulier. S'il est vrai que la double métamorphose sexuelle du personnage principal constitue l'aspect le plus spectaculaire du

¹ Un cours de littérature comparée sur « Le roman polyglotte » a servi de banc d'essai pour quelques-unes des idées exposées ici. J'aimerais remercier mes étudiants (notamment Karine Villeneuve-Plouffe, qui m'a fourni la première moitié de mon titre) de leur intérêt pour un sujet inhabituel. Je voudrais également souligner l'apport de Rachel Jobin et d'Agatha Schwartz (Université d'Ottawa), qui ont traduit des passages en tchèque et en hongrois.

² Voir le site du Combat des livres : http://www.radio-canada.ca/radio/christiane/combat2007/livre_self.shtml

³ Les dates indiquées dans les renvois au roman de Martel varieront, selon que je cite la version originale (de 1996) ou la traduction française (parue en 1998).

roman (même si, à ma connaissance du moins, les *gender studies* n'ont pas encore découvert Martel), je me concentrerai davantage sur une autre transformation, d'ordre linguistique, car elle me paraît contribuer aussi puissamment à l'originalité de *Self*. Yann Martel n'a pas peur d'effaroucher les lecteurs qui n'ont pas de connaissances linguistiques étendues. Contrairement à beaucoup de ses confrères, il ne se contente pas d'un timide échantillonnage lexical mais assaisonne son texte de phrases voire de paragraphes entiers en langue étrangère. Il ne craint pas non plus que ces irruptions deviennent des interruptions de lecture : dans *Self*, l'altérité linguistique apparaît dans toute sa splendeur. Non seulement son personnage principal possède un répertoire des plus variés, faisant aisément alterner l'anglais (sa langue principale), le français (sa langue natale) et l'espagnol (appris à l'école maternelle), mais des idiomes moins courants comme le tchèque ou le hongrois, habilement intégrés à la trame narrative, y deviennent des métaphores de l'opacité linguistique.

Portrait de l'artiste en jeune caméléon

Écrit à la première personne, *Self* raconte l'enfance, puis la jeunesse du protagoniste, qui reste anonyme tout au long du roman. Petit garçon, il aimait à regarder bouillir les carottes en attendant qu'elles soient « réduites en bouillie », car « la transformation du dur au mou [l]e fascinait » :

En effet, l'idée de transformation avait été, depuis mon plus jeune âge, au centre de ma vie. Je suppose que pour moi, fils de diplomates, c'était naturel. J'ai changé d'école, de langue, de pays et de continent un certain nombre de fois au cours de mon enfance. À chacun des changements, j'avais la possibilité de me

recréer, de présenter une nouvelle façade, d'enterrer les erreurs et les déformations passées. (1998, p. 17)

Quand il perdra ses dents de lait, il y verra « la première preuve tangible de la métamorphose humaine », qui vient s'ajouter aux observations déjà faites concernant « la métamorphose du jour et de la nuit, du climat, des saisons, de la nourriture et des excréments ». Mais dès qu'apparaissent ses dents définitives, il envisage « la vie comme une suite de moments métamorphiques, se suivant l'un l'autre, à l'infini. » (1998, p. 17).

Jeune enfant, il fait souvent le même rêve : celui de s'être transformé en lapin pendant son sommeil, « transformation nocturne » dont, adulte, il se souvient parfaitement; non pas tellement du processus de « réduction de [s]a taille » et d'« étirement de [s]es oreilles » que du résultat : « un lapin de taille moyenne, brun et blanc ». Ainsi transformé, il peut faire bonds, sauts et culbutes, car « [s]on corps [lui] était (et [lui] a toujours été) fidèle. Il [lui] obéissait. » (1998, p. 24) L'importance accordée au corps prendra toute sa signification à la puberté, lorsque les changements physiques – l'apparition du poil, la prolifération de l'*acne vulgaris* (1998, p. 53) – s'accompagneront de l'éveil du désir. Inutile de dire la fascination qu'exercera sur notre personnage cette ultime « métamorphose » (1998, p. 49) qui, pour être plus naturelle que la transformation en lapin, n'en demeure pas moins spectaculaire.

La métamorphose, voilà bien une thématique qui a ses lettres de noblesse en littérature. On songe à cette longue nouvelle de Franz Kafka qui s'ouvre sur la découverte, de la part d'un Gregor Samsa ahuri, qu'il s'est changé en un énorme

insecte. Kafka innovait en ceci qu'il se servait d'une donnée somme toute classique – on peut la faire remonter à Ovide – pour raconter une fable sur l'ostracisme social auquel tombe en proie celui qui ne répond plus aux attentes de son milieu. Une fois le masque de la comédie humaine tombé, la société se choisit un bouc émissaire.

Il est cependant une autre œuvre du 20^e siècle qui thématise davantage la différence et même la transformation sexuelles, sujets dont Kafka ne se souciait guère, et qui de ce fait, me paraît plus susceptible d'avoir fourni une matrice à *Self*. L'opposition la plus fondamentale à laquelle s'attaque Yann Martel est en effet celle qui permet de distinguer entre l'animal mâle et femelle, entre l'homme et la femme. Inscrite dans la nature biologique, renforcée par la société, la différence sexuelle n'en est pas pour autant un pur produit. *Self* cherche à brouiller les cartes en créant un personnage qui est à la fois homme et femme ou, pour être plus exact, qui l'est successivement.

Difficile de ne pas entendre l'écho d'un roman publié par Virginia Woolf un peu avant qu'elle ne prononce à l'université de Cambridge les conférences destinées à devenir *A Room of One's Own*. Dans *Orlando* (1928), œuvre qui relève à la fois de l'essai biographique et du roman à clés sans être ni l'un ni l'autre, elle fait évoluer un gentilhomme du 16^e siècle qui n'a d'italien que le nom. Issu d'une longue lignée de nobles anglo-saxons, il jouit de tous les privilèges de sa caste et de son sexe. Entre les mains de Woolf, l'histoire d'Orlando devient sinon un prétexte, du moins une illustration de ses propres thèses sur l'exclusion des femmes de la sphère du pouvoir. La romancière décide en effet de rendre immortel son personnage afin de lui

faire vivre l'évolution du rapport entre les sexes et notamment, celle du sexe dit faible. Cette dernière évolution, Woolf la lui fera connaître de l'intérieur, grâce à un procédé des plus particuliers : pendant son ambassade à Constantinople, faite pour le compte du roi Charles d'Angleterre, Orlando, chevalier de l'ordre de la Jarretière (« Honni soit qui mal y pense »), tombe dans un profond sommeil d'où il sortira au bout de sept jours... transformé en femme. Le narrateur prend la peine de longuement commenter cette péripétie :

Profitons de cet arrêt dans notre récit pour insister sur quelques faits. Orlando était devenu femme – inutile de le nier. Mais pour le reste, à tous égards, il demeurait le même Orlando. Il avait, en changeant de sexe, sans doute changé d'avenir, mais non de personnalité. Les deux visages d'Orlando – avant et après – sont, comme les portraits le prouvent, identiques. Il pouvait – mais désormais, par convention, nous devons dire elle au lieu de il – elle pouvait donc, dans son souvenir, remonter sans obstacle tout le cours de sa vie passée. [...] Partant de là, de nombreux savants, persuadés d'ailleurs qu'un changement de sexe serait contre nature, se sont donné beaucoup de mal pour prouver: 1° qu'Orlando avait toujours été une femme ou : 2° qu'Orlando n'avait pas cessé d'être un homme. Laissons biologistes et psychologues décider de ce cas. Quant à nous, les faits nous suffisent : Orlando fut un homme jusqu'à l'âge de trente ans; à ce moment il devint femme et l'est resté depuis. (Woolf, 1974, p. 93-94)

Orlando vivra sans vieillir jusqu'à la fin du roman (datée du 11 octobre 1928). Au fil des siècles, elle a pu découvrir les limites que lui imposait une société pensée par et pour les hommes, mais aussi ressentir le besoin d'être bourgeoisement mariée et même celui de devenir écrivaine. Dans la digression citée, Woolf introduit plusieurs considérations dignes d'intérêt. Contrairement aux apparences, précise-t-elle, l'identité profonde de son personnage n'a pas changé, même si son statut

de femme lui interdit désormais de faire carrière comme diplomate.

Comme *Orlando* est raconté à la troisième personne, les pronoms personnels et possessifs signaleront le changement de sexe. Yann Martel, quant à lui, contournera habilement cet obstacle en rédigeant son roman à la première personne : « I ». Vu que la langue anglaise ne marque pas le genre des adjectifs, le lecteur de la version originale de *Self* doit attendre une vingtaine de pages avant de découvrir l'identité sexuelle du protagoniste. Cette trouvaille crée une ambiguïté que Woolf n'obtient qu'au prix d'allusions multiples au caractère sexuellement indécis de ses personnages (dont plusieurs aiment à se travestir), indétermination obtenue grâce aux vêtements ambigus qui recouvrent des corps sans équivoque. Chez Woolf, l'habit fait en effet le moine, l'identité sexuelle y étant en bonne partie le produit de préjugés sociaux. Chez Martel, en revanche, la différence est inscrite dans le corps, qui acquiert une importance impensable dans la Grande-Bretagne de 1928. Rien n'est plus étranger au ton de Martel que ce commentaire de Woolf, qui suit immédiatement le passage déjà cité : « Que d'autres plumes, cependant, traitent du sexe et de la sexualité; nous abandonnons, pour notre part, aussitôt que possible, des sujets aussi odieux. » (1974, p. 94).

Dans *Self*, le fait d'avoir un corps différent change tout. Ici, ce sont moins les vêtements qui soulignent la différence que le corps lui-même et l'usage que l'on décide d'en faire. Nombreuses sont les références au sport – le personnage de Martel entretient son corps parce qu'il y tient. Plus nombreuses encore sont les allusions à l'amour physique et au plaisir qu'il procure. Le roman de Martel contient enfin une isotopie de la défécation comme expérience

jubilatoire⁴. C'est même sur cette thématique qu'il s'ouvre : à la première page, on lit un mémorable épisode de constipation de la tendre enfance du narrateur. Toujours dans cet incipit font leur apparition les premiers mots français de ce roman anglophone : « Gros caca! », suivis de leur traduction « *Big pooh!* » (1996, p. 1). Tout en insistant sur le corps de son personnage, Martel refuse pourtant de l'y enfermer, faisant fi des frontières établies par la société traditionnelle. En ce qui concerne les partenaires sexuels, par exemple, le protagoniste de *Self* a un plus grand éventail de choix du simple fait qu'il change de sexe : devenu femme (mais ayant gardé la mémoire de sa vie amoureuse de jeune homme, en quoi il ressemble à Orlando⁵), il couchera avec des hommes et des femmes, expérience que, redevenu homme, il répétera en sens inverse. L'appartenance sexuelle serait en somme une condition nécessaire, mais non suffisante, de l'identité humaine à la fin du 20^e siècle.

Les remarques qui précèdent valent aussi pour la langue, autre critère de classification. Là non plus, il n'est pas interdit de transgresser les frontières établies par la société. Dans l'univers de *Self*, la langue est, à l'instar du corps, une condition nécessaire mais non suffisante de l'identité. En plus d'être un caméléon du point de vue biologique, le narrateur sera donc un caméléon linguistique. Mais plutôt que d'avoir trois épisodes

⁴ Avec l'Américaine rencontrée en Grèce, la narratrice n'arrête pas de parler « de sujets d'ordre fécal » : « La couleur, la consistance, la quantité, l'odeur – tant de chapitres dans une autobiographie. » (1998, p. 150) C'est au cours du même voyage libérateur qu'elle conçoit le projet d'écrire un roman qui « déborderait de merde. » (1998, p. 150) Il serait narré par une petite chienne qui aurait non seulement le don de la parole, comme dans toutes les fables, mais aussi une envie terrible de déféquer (1998, p. 152 et 185).

⁵ « Si c'est là de l'amour, se dit Orlando en regardant l'archiduc [Harry] de l'autre côté du cendrier, et cette fois d'un point de vue féminin, il y a dans ce sentiment quelque chose de profondément ridicule. » (Woolf, 1974, p. 117)

balisés par deux changements de sexe (le petit garçon devient femme à l'âge de 18 ans et le restera jusqu'aux toutes dernières pages du roman), le cheminement linguistique comportera plusieurs étapes, qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler.

Né en Espagne de parents québécois⁶, le protagoniste parle français à la maison d'Ottawa (c'est là que se situe l'épisode du « Gros caca! »). Quand sa mère est envoyée en mission au Costa Rica par le ministère canadien des Affaires étrangères, il fréquentera l'école maternelle américaine, où son répertoire linguistique s'enrichira de l'espagnol et de l'anglais :

[...] j'allais à l'école en anglais, jouais dehors en espagnol et racontais tout cela en français à la maison. Chaque langue me venait naturellement et chacune avait ses interlocuteurs naturels. Je ne pensais pas plus à m'adresser à mes parents en anglais qu'à compter dans ma tête en français. L'anglais devint la langue de mon expression exacte, mais elle exprimait des pensées qui, d'une certaine façon, sont toujours demeurées latines. (1998, p. 25)

Ses parents diplomates l'encouragent sur la voie de la polyglossie, allant même jusqu'à y voir un trait de fierté nationale : « "Tu seras bilingue. Même trilingue", qu'ils me dirent. "Très canadien". » (1998, p. 25). Plus tard, le petit garçon profitera d'un séjour parisien pour approfondir sa connaissance du français. C'est à Paris qu'il fait la connaissance de Marisa, la

⁶ Comme Yann Martel lui-même, né à Salamanque en 1963, pendant que son père y rédigeait sa thèse de doctorat. Les parents de Martel, Émile et Nicole, joindront aussi les rangs du ministère des Affaires étrangères du Canada et enverront également étudier leur fils en Ontario (à Port Hope d'abord, à l'Université Trent de Peterborough ensuite). On pourrait relever d'autres coïncidences, linguistiques notamment, entre la biographie de l'auteur et celle de son personnage, mais tel n'est pas mon but ici (celles qui précèdent ont été tirées de l'entrée de *l'Encyclopédie Agora* consacrée à Martel, consultée le 17 septembre 2005 à l'adresse http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Yann_Martel).

filles de réfugiés tchèques accueillis par des amis de ses parents. Elle sera le premier amour de sa vie.

Les deux enfants arrivent à communiquer tant bien que mal, mais un fossé les sépare : Marisa parle tchèque et allemand; le petit Canadien parle français, anglais et espagnol. Aux yeux du narrateur, elle ne parlait « aucune langue connue de l'humanité ». Les deux enfants se regardent, « mutuellement étonnés d'entendre le charabia » de l'autre (1998, p. 37). Elle lui chuchote des choses « dans son adorable chinois européen de l'Est » et se fait répondre en français. Malgré la barrière linguistique, « les propos inintelligibles » de Marisa lui parviennent « clairs et sonores. » (1998, p. 37) Plus tard, obligés à partager le même lit, ils continueront leur dialogue avec la bonne volonté qui caractérise les enfants, abandonnant l'un et l'autre leur langue maternelle, qui au profit de l'allemand (Marisa), qui de l'espagnol (le narrateur). Le résultat est une comédie d'erreurs où chaque personnage se méprend sur le contenu de la conversation mais poursuit néanmoins son propre récit. En voici un extrait (1998, p. 39-40) :

„Ich will zurück nach Prag.
Die Leute hier sind
schrecklich.“

„¿Te gustan los helados?“

„Mit meiner Tante Vavou,
wahrscheinlich. Aber die
Känguruhs interessieren
mich gar nicht. Ich will zu
meinen Freunden.“

„Tienen buenos helados
aquí. Berthillon. Tomamos
helado ayer. Vainilla con
miel y nueces; mi favorito.“

« Je veux retourner à
Prague. Les gens ici sont
désagréables. »

« Tu aimes les glaces? »

« Avec ma tante Vava,
probablement. Mais les
kangourous ne
m'intéressent pas. Je veux
mes amis. »

« Ils ont de bonnes glaces,
ici. Berthillon. On en a
mangé hier. Ma préférée,
c'est à la vanille avec du
miel et des noix. »

De retour à Ottawa, la réintégration ne va pas sans heurts. Le premier jour d'école, le garçon, maintenant âgé de douze ans, se fait traiter de « pédé » parce qu'il a les cheveux longs et découvre « cette polarité fondamentale de la société nord-américaine » (1998, p. 58). Il découvre aussi « l'intolérance des anglophones » à l'égard du français. Dans la capitale de son pays, dit-il, « ceux qui parlaient deux langues étaient méprisés par ceux qui n'en parlaient qu'une (et qui, de surcroît, la parlaient mal) » (1998, p. 68). Cela n'empêchera pas ses parents de le mettre en pensionnat au collège de Mount Athos, non loin du lac Ontario (1998, p. 74). Dans ce milieu entièrement WASP, on s'en doute, il n'aura plus guère l'occasion de parler français.

À la fin de ses études secondaires, ses parents disparaîtront dans un accident d'avion au large de Cuba, disparition qui signale aussi la perte d'importance du français dans sa vie. Un voyage au Portugal⁷ le marquera à tout jamais sur le plan biologique – c'est là qu'il devient femme, le jour de son dix-huitième anniversaire (1998, p. 96) – mais n'arrêtera pas le transfert linguistique déjà amorcé : l'étudiante qui s'inscrit à l'Université de Roetown est une anglophone à part entière. Ainsi, si elle suit surtout des cours de littérature anglaise⁸, c'est que ce choix coule de source (1998, p. 101).

⁷ La parenté génétique entre le français et le portugais n'a frappé ni Martel ni son personnage : abstraction faite d'une seule mention du récit fondateur des *Lusiades* (1998, p. 94), l'épopée classique de Camoens, le roman ne s'ouvre pas du tout à cette autre langue romane.

⁸ La longue liste des écrivains qu'elle étudie (1998, p. 101, 115, 148) contient surtout des Britanniques (Joseph Conrad et D.H. Lawrence, mais aussi James Joyce, Charles Dickens, Thomas Hardy, Ford Madox Ford, E.M. Forster, Robert Browning, Gerard Manley Hopkins, Ezra Pound, T.S. Eliot) et des Américains (Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Walt Whitman). N'y figurent que deux Français (André Gide et Alexis de Tocqueville, ce dernier comme auteur de *La*

D'autres voyages, également formateurs sur le plan personnel, ne viendront pas non plus enrichir sa palette de langues. Le premier l'amène en Grèce et en Turquie, où elle vit une aventure avec l'Américaine Ruth, caractérisée par sa prononciation de *Kweebec* (1998, p. 133). Un voyage au Mexique fait en compagnie d'une jeune Française s'avère plus décevant. Ces périples en terre étrangère laissent fort peu de traces linguistiques : deux mots turcs (« *Tesekkür ederim* », 1998, p. 137) et des *olé* qui ponctuent le récit sanguinolent de la « *fiesta taurina* » (1998, p. 201)⁹.

L'avion qui la ramène du Mexique atterrissant à Montréal, notre héroïne décide de s'y installer. Comme beaucoup d'étudiants, elle choisit le Plateau Mont-Royal. Comme beaucoup d'anglophones, elle inclut dans ce quartier non seulement le boulevard Saint-Laurent mais encore quelques rues à l'ouest de cette artère symbolique qui coupait jadis la ville en deux, créant une frontière entre le *Morial* francophone et le *Montreee-all* anglophone, cette *Main* marquée par la « troisième solitude » des immigrants. Selon ses propres dires, ses voisins de palier – de la vieille Polonaise aux retraités grecs, en passant par le chauffeur de taxi haïtien, le cuisinier d'origine antillaise et deux jeunes couples, l'un « venant de l'Inde ou du Sri Lanka », l'autre gai et anglophone – constituent « un

démocratie en Amérique) et un seul Allemand (un des frères Mann), mais aucun auteur d'ici : alors même que la narratrice dit à plusieurs reprises sa fierté d'être Canadienne, les deux littératures nationales sont absentes de sa bibliothèque imaginaire.

⁹ Les jeunes femmes reçoivent des compliments de la part des Mexicains : « Oh non, notre espagnol n'est pas parfait, mais merci... » (1998, p. 201). Même en faisant la part des choses (ce type de compliment traduit plus l'étonnement des locuteurs maternels que la compétence réelle de celui qui se débrouille dans la langue étrangère), on peut en déduire que notre personnage n'a pas oublié l'espagnol appris au Costa Rica.

mélange typiquement canadien » (1998, p. 203). Décrite sur un ton plus euphorique que dans bien des romans montréalais, cette situation peut néanmoins faire problème :

Autour de nous, le Plateau; c'est-à-dire un quartier où les enseignes étaient en français, mais où, dans les magasins, on pouvait entendre parler grec, portugais, yiddish, espagnol, arabe et d'autres langues, en plus du français, et où le volapuk était souvent un anglais fonctionnel, massacré, assaisonné d'une myriade d'accents. Le mélange semblait facile entre les groupes ethniques diversement intégrés, les étudiants d'université anglophones, ceux qui étaient des Artistes avec un grand A, ceux qui étaient cools et ceux qui voulaient être l'un ou l'autre, et les Québécois francophones. C'est du moins ainsi que la situation m'apparaissait. Je pouvais m'identifier à au moins trois de ces groupes, ce qui faisait de moi plus un caméléon qu'un hybride. En fonction de mon interlocuteur, je pouvais changer mon personnage, bien que mon accent québécois n'ait malheureusement jamais été très bon à cause de mes années d'enfance passées en France; alors parfois, loin de cadrer dans le décor, je me situais complètement en dehors. À l'occasion, lorsque je commettais le faux pas de m'adresser à un Québécois nationaliste en anglais et qu'il me répondait en français, ce qui faisait sortir mon français de France, la maudite anglaise que j'étais devenait une maudite française. Lorsque je bavardais en espagnol, comme je le fis quelques fois dans un dépanneur à proximité de chez moi, je faisais plaisir à ceux de la vieille génération, mais cela provoquait les plus jeunes, qui pensaient peut-être que je doutais de leur capacité de parler le français. Telles sont les souffrances et les joies de vivre près des frontières. (1998, p. 204-205)

La reprise de contact avec le français, langue longtemps enfouie sous l'anglais, s'avère douloureuse. Loin de faciliter son intégration, les compétences linguistiques du personnage finissent parfois par l'exclure doublement. Elle retrouve une nouvelle forme d'intolérance, en somme.

Un syncrétisme de bon aloi

Notre personnage, on l'aura compris, n'a pas les mêmes attitudes linguistiques que la plupart des gens. À l'instar de son père, qui dirigeait à La Havane une maison d'édition spécialisée « dans la traduction dans les deux langues de poésie québécoise et latino-américaine » (1998, p. 73) et très significativement appelée *Sin Fronteras / Sans Frontières*, il ne veut pas s'emmurier dans une seule identité linguistique. Nous avons déjà vu que, enfant, il essayait tant bien que mal de communiquer avec la petite Marisa, faisant fi des préjugés dans lesquels s'enferment trop souvent les adultes. Au cours de ses voyages, il aura à affronter d'autres préjugés, tenant à la place des femmes dans la société par exemple, mais aussi concernant les langues. Le lecteur a ainsi droit à une belle sortie contre le cliché voulant que l'allemand soit « une langue affreuse, aussi rugueuse que du papier de verre, aboyant la plupart du temps », alors que l'italien, gagnante habituelle « de ce concours de beauté » peut se contenter d'agiter « son mouchoir blanc vers ses fans en adoration ». Ayant « trop souvent entendu radoter cette stupidité », la jeune femme décide de prendre le contrepied de l'opinion générale et de faire de l'allemand sa « langue étrangère préférée » (1998, p. 109). Elle suivra plusieurs cours à l'institut Goethe et finira par pouvoir lire Heine et Nietzsche dans le texte. Tout est une question d'attitude, semble-t-elle dire, et les pires frontières sont celles que nous érigeons nous-mêmes.

Cet état d'esprit explique peut-être pourquoi elle tombe amoureuse d'un homme aussi (voire plus) déraciné qu'elle, Tito Imilac. Or, si ce dernier ne s'enferme pas non plus dans une seule langue, c'est pour de tout autres raisons que la fille de

diplomates : les nécessités de la vie l'ont souvent obligé à en apprendre de nouvelles. Issu de la minorité hongroise de Bratislava, il parlait magyar à la maison et slovaque à l'école, où il apprit également le russe et un peu d'allemand. Chauffeur de taxi à Toronto, il doit se débrouiller en anglais tout en complétant un bac en études hongroises. Débarquant à Montréal en 1980, l'année du premier référendum, il ajoutera le français à un répertoire linguistique déjà impressionnant (1998, p. 216-217). On comprend qu'il ait « parfois l'impression d'avoir passé [s]a vie à suivre des cours de langue. » (1998, p. 222).

Avec cet autre polyglotte, la protagoniste de *Self* filera le parfait amour jusqu'au jour où elle se fera violer par un voisin, « l'homme avec une moustache en guidon de vélo » (1998, p. 203). Après cet épisode pénible, elle met fin à sa vie montréalaise et effectue un triple retour en arrière : elle se métamorphose une deuxième fois et redevient homme pour « Ne plus jamais être aussi vulnérable » (1998, p. 266); elle rentre au ROC (à Toronto d'abord, dans les Prairies ensuite) et se réfugie à nouveau dans la langue anglaise. Le français sera désormais réduit à la part congrue : le personnage donnera quelques cours du soir (1998, p. 272) entre deux *jobines* de concierge ou de plongeur et traduira des épitaphes françaises (1998, p. 281) pour Cathy, rencontrée dans un cimetière. On ne sait trop s'il arrivera à refaire sa vie avec cette femme. Ils feront un voyage en Thaïlande et il est même question d'avoir un enfant, mais nous n'en apprenons pas plus. Le narrateur laisse comme seul renseignement cette fiche signalétique qui figure à la dernière page du roman :

J'ai trente ans. Je pèse soixante-trois kilos. Je mesure un mètre soixante et onze. J'ai les cheveux bruns et bouclés. Mes yeux

sont gris-bleu. Mon groupe sanguin est O positif. Je suis d'origine canadienne. Je parle le français et l'anglais¹⁰. (1998, p. 283)

Quelques constantes se dégagent de cet aperçu. Notons d'abord qu'il serait vain de vouloir lier la variation des langues aux déplacements du narrateur. Contrairement à ce qui se produit dans des textes de facture plus traditionnelle, où la « couleur locale » des langues entendues dans des contrées exotiques produit un dépaysement à bon compte, il n'y a pas ici de corrélation entre les pérégrinations du narrateur et les « pérégrinismes » du roman. Ni le portugais, ni le grec n'affleurent à la surface d'un texte qui fait très peu de cas du turc. Ces déplacements ne sont pas gratuits pour autant. Au cours du premier, le protagoniste se réveille dans un corps de femme; elle sera initiée à l'amour saphique pendant le deuxième voyage. Quant au troisième, il marque plutôt la fin d'une liaison. À cause de son importance diégétique, on pourrait y ajouter le déménagement final (« J'ai quitté Montréal – quitté ma vie – de façon brutale et désordonnée », 1998, p. 270), lequel suit de très près la dernière métamorphose sexuelle du narrateur.

Les changements de langue ne correspondent pas non plus aux changements de sexe, l'homme et la femme parlant exactement les mêmes langues. Yann Martel évite de la sorte le piège d'un regroupement trop commode des différences

¹⁰ La traduction française me paraît ici s'écarter inutilement du texte original, où l'on lit : "I am thirty years old. I weigh 139 pounds. I am five foot seven and a half inches tall. My hair is brown and curly. My eyes are grey-blue. My blood type is O positive. I am Canadian. I speak English and French." (1996, p. 331) Que le système métrique remplace les mesures impériales paraît logique, que l'ordre des deux langues soit inversé l'est déjà un peu moins; mais comment justifier que « I am Canadian » devienne « Je suis d'origine canadienne »?

sexuelle et linguistique, ce qui aurait donné à *Self* les allures d'un roman à thèse, type de texte dont il n'est pas besoin ici de refaire le procès. N'en déplaise aux amateurs de solutions bien tranchées et d'identités pures, le narrateur ne s'identifie à aucune de ses langues au détriment des autres. Jouant à Paris avec ses camarades de classe Jonathan et Ali, il a peur que le concierge de l'école française « écrabouill[e] nos petites têtes anglophones » (1998, p. 48). Après sa première « mue » sexuelle (le mot convient puisque la transformation physique est notamment annoncée par « un changement de voix vers le plus aigu » [1998, p. 94]), elle s'identifiera comme « francophone et femme » : « c'était le cœur de [s]on identité. » (1998, p. 96), avant de réaffirmer sans ambages son bilinguisme à la fin du roman : « *I am Canadian. I speak English and French.* » (1996, p. 331)

Le narrateur de Martel refuse de choisir entre les langues, tout comme il refuse de choisir entre les sexes. Homme ou femme, il est tour à tour hétérosexuel et homosexuel. À la fin du roman, homme pour la deuxième fois dans sa vie, il retrouve l'amour auprès d'une femme après de nombreuses rencontres furtives avec des gais. Mais il se souvient d'avoir été femme : lors de sa première nuit avec Cathy, il se décrit comme « une lesbienne tiède » (1998, p. 281). *Mutatis mutandis*, il se souvient d'autres langues quand il vit en anglais à Mount Athos, à Roetown, à Montréal, à Toronto ou dans les Prairies. Tout en racontant son histoire en anglais, la première langue qu'il ait appris à écrire, il clame haut et fort son attachement à la langue française, qui fait partie de son identité autant (mais pas plus) que la langue anglaise.

À bien y regarder, son identité comprend plusieurs facettes complémentaires. Si l'adjectif n'avait pas reçu d'aussi fâcheuses connotations dans l'histoire des religions (écrite précisément par les thuriféraires de l'orthodoxie), on pourrait qualifier de « syncrétique¹¹ » la logique qui sous-tend *Self*. Voulant dépasser dans une synthèse originale la vision polarisée des essentialistes, elle est inclusive (homme ET femme; francophone ET anglophone) plutôt qu'exclusive (l'un OU l'autre, sans qu'il n'y ait de solution intermédiaire possible). Le sens de la première citation mise en exergue à cet article n'est autre que celui-là. Extraite d'un passage où la narratrice décrit ses sorties d'étudiante, elle fait clairement apparaître cette logique syncrétique :

Roetown avait une scène culturelle florissante, animée non seulement par l'université mais aussi par les citoyens de la ville. Entre les deux, il se passait toujours quelque chose, une conférence sur l'impérialisme culturel américain ou un film américain au cinéma Impérial, un ballet moderne au centre Artspace ou un match de hockey de la ligue mineure, Reverend Ken et les Lost Followers ou le Messie de Handel, Peter Handke ou Noël Coward, une marche féministe pour reprendre possession de la nuit ou une visite guidée à pied du Roetown historique, etc. ou etc. Je dis « ou »; dans la majorité des cas, j'essayais de faire de ce « ou » un « et ». (1998, p. 102)

Deux séries y traduisent l'opposition, socio-économique aussi bien que culturelle, entre ce que l'on appelle en anglais *town and gown*. Signifiant littéralement « la ville et la toge », cette expression désigne par métonymie le clivage séparant les

¹¹ Le deuxième roman de Martel, *Histoire de Pi* (2001), applique le même principe au domaine religieux. *Le Petit Robert* définit le syncrétisme comme une « combinaison peu cohérente (à la différence de l'éclectisme) », comme un « mélange de doctrines, de systèmes », mais ajoute le sens ethnologique de « fusion de deux éléments culturels différents », qui est celui privilégié ici.

citadins des étudiants; elle date de l'époque où les universitaires portaient la toge comme signe de leur identité et donc de leur différence. Si la toge a été très largement abandonnée, la prémisse est restée intacte. Dans nombre de petites villes comme Roetown (un palimpseste de Peterborough), l'intégration de la communauté universitaire au tissu social laisse en effet à désirer, chaque partie revendiquant sa différence et excluant l'autre plus ou moins sciemment. Entre la culture dite « élitiste » et celle dite « populaire », il n'y a guère de solution intermédiaire. Ceux qui évoluent dans le milieu universitaire, laisse entendre Yann Martel, auront tendance à assister à une conférence sur l'impérialisme américain, à aller écouter Georg Friedrich Händel. On les rencontre plus volontiers à un ballet moderne ou à une pièce avant-gardiste de Peter Handke. C'est également dans ce milieu que l'on tente de rassurer les étudiantes au sujet de la sécurité sur le campus et dans les quartiers adjacents en organisant des marches « pour reprendre possession de la nuit » (1998, p. 102). Les résidents de la ville alentour, en revanche, sont plus susceptibles d'aller voir un film d'Hollywood au cinéma Impérial ou un match de hockey, ou d'aller rire à une de ces comédies de mœurs qui firent le succès de Noël Coward. À la marche féministe, ils préféreront une visite guidée du quartier historique. Leurs goûts musicaux, enfin, les feront plutôt opter pour un concert du Reverend Ken Ramsden and The Lost Followers (un groupe de country-folk des années 1970-80 qui eut l'honneur de représenter la ville de Peterborough à l'Exposition universelle de 1986).

Manichéen et peut-être même caricatural, ce tableau ne manque pas d'humour pourtant, grâce notamment au jeu de mots sur « impérial(isme) » et à la juxtaposition de la marche

féministe et de la visite guidée, deux promenades que tout oppose. Au ton carnavalesque s'ajoute une vision stéréoscopique, qui permet d'embrasser du même regard deux réalités souvent tenues séparées. Ce faisant, Yann Martel pose un diagnostic assez conforme à l'évolution des goûts telle que la décrivent aujourd'hui les sociologues. En Amérique du Nord notamment, ces derniers sont de plus en plus nombreux à remettre en question le clivage traditionnel entre la culture *high brow* et la culture *low brow*, tel que pouvait encore le décrire un Bourdieu (1979) pour la France des années 1960. Non pas que le besoin d'affirmer sa « distinction » ait disparu, mais le conflit des cultures s'exprime autrement. Selon Richard Peterson (2004), les « snobs » d'antan, ne jurant que par la culture élitiste, auraient cédé la place aux « omnivores culturels » (ainsi nommés parce que leur plus grande ouverture les prédispose à apprécier les cuisines, les musiques et les arts les plus divers). Quant aux « masses » traditionnelles, elles tendent à consommer un seul type de cuisine, de musique ou de divertissement (souvent propre à leur ethnie ou à leur couche sociale), ce qui les rend « univores ». La narratrice de *Self* appartient à la première catégorie : sa mobilité sociale lui permet de franchir des barrières que d'autres considèrent infranchissables. L'extrait cité est révélateur du non-conformisme d'un personnage qui a tendance à sortir des sentiers battus et à se forger une identité *sui generis*. Même si ses choix tendent à confirmer les résultats des plus récentes enquêtes sociologiques, son statut sexuel en dehors de toute norme ne fait aucun doute. Elle ne partage pas non plus les préjugés les plus courants au sujet des langues et n'entend pas se laisser enfermer dans les catégories habituelles.

Le français, marqueur d'identité et l'espagnol, moteur narratif

Regardons de plus près le traitement réservé par Martel aux langues convoquées. D'un point de vue quantitatif, le français l'emporte : c'est la langue la plus souvent insérée dans la version originale de *Self*. Suivent (dans cet ordre) l'espagnol, l'allemand, le hongrois, le tchèque et le latin (ce dernier sous la forme de quelques emprunts isolés); loin derrière viennent le japonais, le turc et le portugais. Bien entendu, la simple fréquence d'emploi des langues ne saurait être le seul critère d'analyse : il faut aussi examiner les modalités de leur insertion et les moments précis de l'intrigue où elles font leur apparition.

Les passages français varient en longueur d'une ligne à plusieurs pages et sont traduits, en règle générale. Leur contenu est souvent de nature métalinguistique, comme dans les passages consacrés à la découverte du genre grammatical, aussitôt confondu avec le sexe des êtres. Martel les transcrit patiemment (p. ex. 1996, p. 22-25; 27-28), en prenant soin de placer le texte français à gauche, où il sera lu d'abord et aura un effet plus immédiat, puis en y joignant une traduction, à droite. La disposition en deux colonnes évoque des textes davantage faits pour la consultation que pour la lecture suivie : le code civil et les textes de loi en général, la posologie des médicaments, le mode d'emploi des appareils électroniques, les ingrédients d'une denrée... Le milieu scolaire aussi est passablement familier du procédé. Que l'on songe aux dictionnaires bilingues (dont j'aurai à reparler) ou aux manuels de langues anciennes ou étrangères : deux versions du même texte y sont présentées en regard, l'une dans la langue à étudier, l'autre dans la langue connue. Fort originale, une telle présentation oblige également le lecteur à rompre avec son

habitude de lire de gauche à droite et de bas en haut. Le blanc de la page est ici habilement mis à contribution, le concours du lecteur activement sollicité.

À l'examen des modalités d'insertion des langues étrangères s'ajoute l'étude de leurs liens avec la structure narrative du texte (Lagarde, 2001, p. 41-58; Delabastita et Grutman, 2005, p. 11-35). Dans *Self*, plusieurs langues jouent un rôle marquant dans la vie du narrateur, mais l'effet est sans doute le plus net dans le cas de l'espagnol. Employée une quinzaine de fois dans le roman, cette langue semble n'ajouter qu'un peu de « couleur locale » aux épisodes se déroulant en terre hispanophone : on s'explique ainsi les bribes d'espagnol qui émaillent le récit de l'enfance passée au Costa Rica. Mais il est un épisode crucial où ce type d'explication reste court. Je fais allusion à la mort des parents au large de Cuba :

Moins de quinze minutes après avoir quitté La Havane, l'avion était une boule de feu s'écrasant dans le golfe du Mexique. Voilà comment le tragique survient, voilà comment on prend conscience des tournants de la vie. Mais je vais trop vite. Je dois d'abord m'occuper des carottes, des machines à laver et de plusieurs autres choses. (1998, p. 16)

Ce que le narrateur s'empresse de faire, décrivant par le menu la vie menée à Ottawa, à Paris et à Mount Athos. L'absence de transition entre l'annonce de la mort des parents et le détail trivial des machines à laver crée une puissante antithèse. L'espace d'un instant, le tragique naît de ce voisinage insolite, mais la notation est trop discrète pour que l'annonce puisse vraiment fonctionner comme telle. Un lecteur tant soit peu pressé n'y prêtera pas attention.

Lorsque, quatre-vingts pages plus loin, la parenthèse est fermée et que le récit laissé en suspens est enfin repris, il l'est

par le seul témoin oculaire du crash, un vieux pêcheur cubain qui fait penser le narrateur au Santiago de Hemingway. La transition est abrupte : on passe d'une blague de collégiens pensionnaires à un discours de type apocalyptique.

“Ante todo, el viento y el ruido. Aquel día el mar estaba como un espejo sin nada de viento. Yo estaba remando. Oí algo como un grito, un grito de niña, no más, y al darme la vuelta ví un inmenso chorro de llamas viniendo hacia mí. Cay[ó] del cielo azul como un volcán. Vino un viento para dejar sordo, apabullante, como el último suspiro de Dios.”

« Pour commencer, il y eut le vent et le bruit. Ce jour-là, la mer était comme un miroir, sans un souffle de vent. Je ramais. J'entendis ce que je pris pour un cri, un cri de petite fille, rien d'autre, et, en me tournant, j'ai vu une énorme bande de couleurs qui s'approchait de moi. [Elle] est tombé[e] du ciel bleu comme un volcan. Il y eut un vent assourdissant, rugissant, comme le dernier soupir de Dieu. » (1998, p. 80-81)

Il n'est pas immédiatement question d'un accident d'avion : le témoin emploie un vocabulaire religieux (« el último suspiro de Dios ») et se croit en enfer :

“Pensaba morir de calor pero me salvó el agua. [...] Segundos después vinieron las olas. Enormes olas de agua ardiente¹². Era el infierno.”

« J'ai cru que j'allais mourir de chaleur, mais l'eau m'a sauvé. [...] Quelques secondes plus tard, les vagues arrivèrent. D'énormes vagues d'eau brûlante. J'étais en enfer! » (1998, p. 81-82)

¹² Petite paronomase peut-être involontaire : « aguardiente » est le mot espagnol pour « eau-de-vie ». La traduction française semble avoir été faite à partir de la colonne de droite de l'original anglais, non à partir du texte espagnol. « J'étais en enfer! », par exemple, traduit « I was in hell! » (1996, p. 89),

La juxtaposition de la version espagnole et de sa traduction suggère qu'autre chose est en jeu que la simple transmission d'information. En procédant de la sorte, Martel réussit en effet à souligner l'importance de la mort des parents : abrupte et absurde, celle-ci ne remplit pas son rôle habituel de « douloureux rappel de notre propre mortalité » de « mort faisant écho à la mort » (1998, p. 85). Elle n'est pas une fin mais un nouveau début ou, mieux, une péripétie au sens étymologique, un retournement d'action : « La mort soudaine de mes parents à l'étranger me frappa non pas comme la sonnerie d'un glas, mais comme une nouvelle phase de ma vie métamorphique, toujours en expansion. » (1998, p. 85) Insérées dans une langue inconnue, ces deux pages obligent le lecteur à ralentir, voire à interrompre sa lecture, attirant son attention sur un épisode clé dans la fable romanesque.

Le tchèque et le hongrois : d'ogres et d'augures

À part l'anglais et le français, il n'y a que deux autres langues qui soient citées aussi généreusement dans *Self*. Elles correspondent également à des moments cruciaux dans la vie du narrateur, même si aucune traduction ne les accompagne. Le lecteur sera d'autant plus tenté de passer outre que ces passages sont en tchèque et en hongrois, deux langues réputées difficiles – la dernière n'appartient même pas à la famille indo-européenne – et peu diffusées en dehors de leur communauté

pas « Era el infierno. » Hélène Rioux, la traductrice du roman, parlerait pourtant couramment espagnol, selon ce qu'en dit Alexandra Jarque dans le dossier pédagogique qui accompagne la publication en poche de son roman *Le cimetière des éléphants* (Rioux, 2004, p. 155).

d'origine : on estime le nombre de leurs locuteurs natifs à 12 et à 15 millions, respectivement. Sauter les passages hétérolingues reviendrait cependant à briser le contrat de lecture, si l'on veut bien se rappeler que tout texte postule un lecteur modèle¹³ qui peut et veut remplir les blancs, colmater les interstices, combler les vides sémantiques du texte. En regardant de plus près les épisodes en question, ce lecteur verrait qu'ils se répondent en quelque sorte, puisque le tchèque et le hongrois sont les langues maternelles des deux personnages dont s'éprend le narrateur (ou la narratrice) : Marisa, la petite fille rencontrée à Paris, et Tito Imilac, le postier avec qui il (elle) connaîtra les plus beaux moments de sa vie à Montréal. Leur lien est explicitement souligné par Martel, qui a inséré la même phrase à environ deux cents pages d'intervalle :

Cela ne m'est arrivé que deux fois dans ma vie : je pouvais à peine la [Marisa] voir tellement j'avais de poissons dans les yeux. (1998, p. 41)

Cela ne m'est arrivé que deux fois dans ma vie : je pouvais à peine le [Tito] voir tellement j'avais de poissons dans les yeux. (1998, p. 221)

Enfant, le narrateur s'était convaincu que des poissons pouvaient nager dans nos yeux, vu qu'ils contenaient de l'eau salée et que l'amour était « la nourriture des poissons de l'œil »;

¹³ Pour Umberto Eco, ce dernier correspond à « un lecteur idéal atteint d'une insomnie idéale » (1996, p. 23), « que le texte prévoit comme collaborateur, et qu'il essaie de créer. » (1996, p. 15) Seul un lecteur abstrait, prévu implicitement par le texte saurait remplir un contrat aussi exigeant ; voilà pourquoi Eco insiste sur l'abîme qui sépare son lecteur modèle du lecteur en chair et en os : « Le Lecteur Modèle d'une histoire n'est pas le Lecteur Empirique. Le lecteur empirique, c'est tout le monde, nous tous, vous et moi, quand nous lisons un texte. Il peut lire de mille manières, aucune loi ne lui impose une façon de lire, et souvent, il utilise le texte comme réceptacle de ses propres passions, qui proviennent de l'extérieur du texte ou que le texte suscite fortuitement en lui. » (1996, p. 15).

« seul l'amour les [faisait] émerger. » (1998, p. 23). Plus tard, l'acquisition de connaissances scientifiques aidant, il ne croira plus à cette théorie, mais elle l'accompagnera « comme un petit ami perché sur [s]on épaule, comme un dieu miniature » (1998, p. 23), refaisant surface au moment où entrent en scène Marisa et plus tard, Tito.

Tito fait donc écho à la fille tchèque; il comblera la femme qui, petit garçon, avait eu un béguin pour la « beauté soudaine, extravagante » (1998, p. 36) de Marisa. À la limite, les deux n'en font qu'un dans la tête du protagoniste, sur qui Marisa fit une si profonde impression que des années plus tard, apercevant le mont Nanga Parbat pendant une expédition de trekking dans l'Himalaya (en compagnie de Tito précisément), il (elle) reste bouche bée devant la splendeur naturelle du spectacle : « le seul nom qui me vînt aux lèvres fut son nom [Marisa] depuis longtemps oublié. » (1998, p. 36) Rappelons enfin que Tito « faisait partie de la minorité hongroise vivant en Tchécoslovaquie » (1998, p. 215) et était par conséquent né dans le même pays que Marisa. Leurs familles avaient fui l'invasion soviétique de Prague, en 1968 : celle de Marisa avait abouti en France, celle de Tito avait plutôt cherché refuge au Canada.

S'il est vrai que le tchèque et le hongrois rapprochent ainsi deux personnages dont l'importance pour le protagoniste ne fait aucun doute, il y a également des différences. Beaucoup plus long que celui en tchèque, l'extrait en hongrois occupe quatre pages dans la version originale (1996, p. 261-265), trois dans la traduction française (1998, p. 224-226). Alors que le tchèque appartient à un registre oral et plutôt familier, le hongrois est extrait d'un livret d'opéra et ne prétend en rien

calquer les usages linguistiques de la vie quotidienne. Leur insertion ne produit pas non plus les mêmes effets. L'épisode de Marisa avait donné lieu à une belle scène de confusion babélique, tandis que le livret hongrois rend cryptique le texte de Martel : la fonction annonciatrice de cet intertexte (car il s'agit d'une série de citations) devient en effet claire dès qu'il est traduit.

Passons rapidement sur la centaine de mots en tchèque (1998, p. 38-39). Même sans avoir la moindre notion de cette langue slave, on peut deviner ce que cachent des mots comme „*kamarády/kamaráda*“ (des camarades), „*australskou ambasádu*“ (l'ambassade australienne), „*zoologické v Praze*“ (le jardin zoologique de Prague) et „*Eifelovku*“ (la tour Eiffel; on est à Paris, après tout). En procédant de manière plus systématique, on note des répétitions comme « *nový/nové* » (« nouveau »?), « *moc a moc* » (« beaucoup »?), « *bude/budeme* », « *dobrou* », « *tak* », « *vid* » etc. Le texte pris dans son ensemble résiste cependant. Tel dut être le souhait de Martel. Dans ce récit à focalisation interne, le lecteur se retrouve dans la même position que le narrateur, pour lequel ces paroles dites par Eva, la mère tchèque, au moment du coucher de sa fille, devaient être tout aussi dépaysantes (1998, p. 38-39) :

“To ale byly tri dlouhé dny, vid milácku.
Ale uz to bude v pořádku. Nový začátek v
nové zemi. Budes mít nové kamarády.
Tak se na nás usmej. No vidís, ze to jde.
Vzdyt víš, jak moc te mám[e] rádi. Moc a
moc. Zítra pujdeme na australskou
ambasádu a uvidíme, jak brzy budeme
moci jet za tetou Vavou do Melbourne.
Konecne uvidís opravdové klokany, to
bude neco úplně jiného nez v zoologické

« Dors bien,
chéri. »

« Oui, oui. »

« Demain
nous irons
voir la
cathédrale
Notre-
Dame. »

v Praze. To se ti bude líbit, vid? Tak ted uz spinkej milácku, dobrou noc. Uz tady más dokonce kamaráda. Je příma, vid? Zítřa se pujdeme podívat na Eifelovku, kdyz to vyjde. Treba by mohl jít s námi, co říkáš? Tak dobrou.”

« Oui, oui. »

« Ne dérange pas Marisa. »

Sa seule réaction consiste à se demander ce « que ça voulait dire, *ne dérange pas Marisa* » (1998, p. 39). La fille quant à elle donnera libre cours à son mécontentement... en allemand, comme nous l'avons vu tout à l'heure. Les kangourous ne l'intéressent guère, même si un déménagement en Australie lui permettrait de revoir sa tante Vava et son oncle Tomas (1998, p. 40). Une fois traduit, le passage en tchèque s'avère peu mystérieux : non pas que son contenu soit forcément banal (nous savons depuis Proust que le coucher d'un enfant n'a rien de banal) mais les liens qui l'unissent au fil de l'histoire sont plutôt ténus.

Ça a été trois longues journées, n'est-ce pas, chérie? Mais maintenant, tout rentrera dans l'ordre. Un nouveau début dans un nouveau pays. Tu auras de nouveaux amis. Alors, souris-nous. Tu vois que ça marche. Tu sais combien on t'aime. Beaucoup, beaucoup. Demain, nous irons à l'ambassade d'Australie et nous verrons quand nous pourrons aller voir tante Vava à Melbourne. Enfin, tu verras de vrais kangourous, ce sera quelque chose de complètement différent qu'au zoo de Prague. Ça va te plaire, n'est-ce pas? Alors fais dodo, ma chérie, bonne nuit. Tu as même déjà un ami ici. Il est chouette, n'est-ce pas? Demain, nous irons voir la tour Eiffel, si ça marche. Il pourrait peut-être venir avec nous, qu'est-ce que tu en dis? Alors, bonne nuit. (trad. Rachel Jobin)

Le long dialogue en magyar, en revanche, contient une surprise. Comme le tchèque, il occupe la moitié gauche de la page, sans la moindre traduction à droite. Son apparition a été discrètement préparée par une série de commentaires. Tantôt,

la narratrice le compare à « un fantôme dans un engin, *egy szellem egy gépen* en hongrois » (1998, p. 217), tantôt, elle qualifie le parler natal de son amant de « langue bizarre, liée à aucune autre de la région, seulement au finnois¹⁴ » (1998, p. 217). L'insertion de ce renseignement didactique prépare le lecteur autant qu'elle ne prépare la jeune femme elle-même à s'immerger dans le milieu de son nouveau *chum*, où elle passera « des heures innombrables en compagnie de la langue hongroise » :

„Megérkeztünk. Ime lássad: ez a Kékszakállú vára. Nem tündököl, mint atyádé. Judit, jössz-e még utánam?”

„Megyek, megyek, Kékszakállú.”

„Megállsz Judit? Mennél vissza?”

„Nem. A szoknyám akadt csak fel. Felakadt szép selyem szoknyám.”

J'ai passé des heures innombrables en compagnie de la langue hongroise. J'ai fait la connaissance de l'ex-M^{me} Imilac, à présent M^{me} Radnoti, qui est vite devenue Judit pour moi. La mère de Tito me considérait comme sa propre fille. [...] Son anglais était idiosyncratique, son français inexistant – elle se tenait toujours avec la communauté hongroise, même au bout de vingt ans au Canada. Quand elle parlait avec son fils, j'écoutais leurs voix. Comme je ne pouvais comprendre un mot de ce qu'ils disaient, c'étaient leurs émotions que j'entendais. Ils étaient faciles à

¹⁴ Cette dernière remarque vient tout droit d'une encyclopédie consultée par la protagoniste, qui ne savait pas grand-chose au sujet de la Hongrie, à part « quelques événements relatés dans les journaux » et le nom de quelques compositeurs : Béla Bartók, Zoltán Kodály, Franz Liszt... (1998, p. 217) Dans son encyclopédie, elle apprend que « le hongrois fait partie de la branche ougrienne de la sous-famille finno-ougrienne des langues ouraliennes. Les seules autres langues de la branche ougrienne sont l'ostiak et le vougoule, toutes deux parlées exclusivement dans la vallée de l'Ob du nord-ouest de la Sibérie. » (1998, p. 217)

vivre, attentifs, respectueux. Ils semblaient ne jamais s'interrompre l'un l'autre. Manifestement, la mère faisait confiance à son fils et le fils à sa mère. (1998, p. 223-224)

Le roman continue dans la colonne de droite, qui décrit une ambiance chaleureuse : la mère de Tito accueille sa bru à bras ouverts; son mari insiste pour qu'elle l'appelle Zoltán plutôt que M. Radnoti; elle est adoptée par tous « ces Canadiens d'origine hongroise » (1998, p. 225) qui gravitent autour d'eux. Même si tout ce beau monde parle une langue « spectaculairement incompréhensible » (1998, p. 225), la narratrice ne se sent nullement exclue :

„Miért jöttél hozzám,
Judit?”

„Nedves falát
felszárítom,
ajakammal szárítom
fel. Hideg kövét
melegítem. Ugye
szabad, Kékszakállú.
Nem lesz sötét a te
várad, megnyitjuk a
falat ketten. Szél
bejárjon, nap
besüssön.

Tündököljön a te
várad.”

„Nem tündököl az én
váram.”

„Gyere vezess
Kékszakállú,
mindenhová vezess
engem. Nagy csukott
ajtókat látok, hét

Tito craignait que je m'ennuie à mourir dans ces moments-là, mais je l'assurais que ce n'était pas le cas, et je disais la vérité. Être assise dans une pièce pleine de Hongrois était comme un voyage dans un pays à la fois loin et proche, une forme de déplacement immobile. Car le magyar est une langue spectaculairement incompréhensible. Il nous piège par la familiarité de l'alphabet romain et les habits et le comportement de ceux qui le parlent, puis il fait éruption et l'on se croirait en Chine. Pas une seule syllabe que nous puissions saisir. La première fois que j'ai entendu Tito parler sa langue maternelle, avec aisance et plaisir, j'en suis restée bouche

fekete csukott ajtót. bée. (1998, p. 225)
Miért vannak az ajtók
csukva?"
„Hogy ne lásson bele
senki.”
„Nyisd ki, nyisd ki!
Minden ajtó legyen
nyitva. Szél bejárjon,
nap besüssön.”

« Même après trois ans, [elle était] capable d'être émerveillée en l'entendant parler son fluide charabia. » (1998, p. 225-226) La parfaite idylle qu'elle vit contraste vivement avec le sombre tableau raconté dans la colonne de gauche, où il est également question d'une Judith. Ce nom propre est la seule bouée linguistique à laquelle peut s'accrocher le lecteur, que le reste du dialogue laisse aussi bouche bée que la narratrice.

Judith s'avère être le nom du personnage principal de *Kékszakállú herceg vára* (*Le château du duc Barbe-Bleue*), opéra de Béla Bartók dont la première fut jouée à Budapest en 1918. Dans le livret écrit par Béla Balázs, nous n'avons pas une mère qui parle à son fils mais plutôt une épouse qui répond à son mari, le redoutable Barbe-Bleue. Judith vient de l'épouser contre l'avis de sa propre famille. Dans la première citation (1998, p. 224), la jeune mariée arrive chez cet homme dans le château duquel la lumière ne pénètre jamais :

- Nous sommes arrivés. Regarde : voici le Château de Barbe-Bleue. Il ne brille pas comme celui de ton père. Veux-tu encore me suivre, Judith ?
- Oui, je te suis, Barbe-Bleue. [...]
- Tu t'arrêtes. Veux-tu t'en retourner ?
- Non, ce n'est que ma jupe qui s'est accrochée, ma belle jupe de soie. (trad. Agatha Schwartz)

Judith lui propose de réchauffer le froid château mais se heurte à un refus. Son mari ne veut pas laisser pénétrer la lumière dans sa demeure (et par métonymie, dans son cœur). C'est ici qu'intervient le deuxième passage cité par Martel (1998, p. 225).

— Pourquoi m'as-tu suivi, Judith ?

— Mes lèvres sécheront ses murs humides ; je réchaufferai ses pierres froides. Me le permets-tu, Barbe-Bleue? Ton château ne sera plus sombre, nous ouvrirons le mur tous les deux. Que le vent entre, que le soleil pénètre. Que ton château brille.

— Mon château ne brille pas.

— Guide-moi, Barbe-Bleue, guide-moi partout. Je vois de grandes portes fermées, sept portes noires et fermées. Pourquoi donc sont-elles closes ?

— Pour que nul ne puisse voir à l'intérieur.

— Ouvre-les moi, ouvre-les moi. Que toutes les portes s'ouvrent. Que le vent entre, que le soleil pénètre. (trad. Agatha Schwartz)

L'ouverture des quatre premières portes lui révèle successivement une chambre de tortures, une salle d'armes, un trésor aux bijoux « tachés de sang » et un merveilleux jardin, où « le sang perle sur chaque rose » et où « les lys géants pleurent du sang ». Derrière la cinquième, elle découvre une vue panoramique des terres de Barbe-Bleue, paysage cependant gâté par des nuages rouge sang; derrière la sixième, un immense lac rempli de larmes. Dans la dernière pièce, Judith trouve, enfermées à jamais (et donc mortes métaphoriquement), les trois épouses précédentes de son mari. Elles représentent le matin, le midi et le soir de la vie de Barbe-Bleue, qui a passé la matinée avec la première, l'après-midi avec la seconde et la soirée avec la troisième. Judith, « la plus belle de toutes », sera couverte de bijoux et couronnée en reine de la

nuit. Ainsi parée, elle disparaîtra à son tour par la septième porte, abandonnant Barbe-Bleue à sa solitude.

Car l'homme mis en scène ici est une âme torturée condamnée à chercher, sans jamais la trouver, une femme à la hauteur de son propre amour. Avec le *serial killer* misogyne de l'époque de Louis XIV, il n'a en commun que le nom. L'opéra hongrois ne se contente nullement de broder sur le canevas du conte recueilli en 1697 par Charles Perrault dans ses *Histoires ou Contes du temps passé*, mais en propose une relecture. Le personnage originel de Barbe-Bleue était une brute au « cœur plus dur qu'un rocher », capable de crier « si fort que toute la maison en trembla » (Perrault, 1981, p. 152-153). Aussi méfiant que cruel, il mettait à l'épreuve toutes ses épouses en leur interdisant l'accès à une chambre secrète et n'hésitait pas à les assassiner quand il s'avérait qu'elles lui avaient désobéi. Rien de tel dans le livret de Balázs, où Barbe-Bleue parle peu et s'affirme encore moins, se contentant d'admirer la femme qu'il aime. Des deux, c'est elle qui prend l'initiative. En insistant pour que son mari ouvre les sept portes, elle conduit l'intrigue vers son inéluctable dénouement. Quant à Barbe-Bleue, sans devenir une victime à proprement parler, il sera le spectateur de sa propre déconfiture.

Une telle psychologisation du personnage, Carl Leafstedt (1999, p. 161-184) l'a bien montré, s'inscrit dans une tendance générale à la fin du 19^e siècle. Balázs connaissait bien *Ariane et Barbe-Bleue*, livret symboliste écrit par Maurice Maeterlinck pour le compositeur Paul Dukas. Barbe-Bleue y est tout sauf l'incarnation de la puissance. À la fin du premier acte, il cherche en vain à entraîner de force sa dernière conquête : « les yeux baissés, [il] regarde la pointe de son épée. » (Maeterlinck, 1905,

p. 148) Dans le troisième et dernier acte, l'homme tant craint entre en scène blessé : il vient d'échapper à la furie des paysans, déterminés à lui faire payer ses crimes¹⁵. « Il a coupé sa barbe; [...] il n'est plus si terrible », dit Mélisande (Maeterlinck, 1905, p. 177), prête comme les autres ex-femmes à s'occuper d'un homme qui malgré son caractère tyrannique inspire plus de pitié que de crainte.

Le nom de Judith n'est pas gratuit non plus. Au tyran affaibli par un amour inaccessible s'oppose une héroïne biblique réputée pour avoir décapité l'homme qui avait voulu la séduire (en tuant Holopherne, le commandant des troupes du roi assyrien Nabuchodonosor, Judith fit lever le siège devant sa ville et sauva le peuple juif). Tout comme Barbe-Bleue, ce personnage fit également l'objet d'une réinterprétation radicale au 19^e siècle, qui dota la veuve vertueuse décrite dans l'Ancien Testament d'une sexualité sulfureuse. S'autorisant du détail de la décapitation, peintres et écrivains la rapprochèrent de Salomé et la transformèrent en une femme hyper-érotique, aussi redoutable que désirable, à qui les hommes prêtent d'autant plus de pouvoir qu'ils sont subjugués par elle (Leafstedt, 1999, p. 185-199). On comprend mieux ainsi pourquoi la Judith de Bartók ne se laisse pas mener par le bout du nez mais choisit elle-même son destin. Prête à se servir de son pouvoir érotique – elle propose de sécher de ses lèvres les « murs humides » du château, de « réchauffe[r] ses pierres

¹⁵ Ce détail prend tout son sens si l'on sait que le 19^e siècle amalgamait volontiers la figure fictive de Barbe-Bleue et le très historique baron Gilles de Rais. Le roman *Là-bas* (1891) de Huysmans, parmi beaucoup d'autres œuvres, témoigne du regain d'intérêt pour ce dernier personnage, accusé du meurtre de dizaines de petits garçons et condamné au bûcher par l'Inquisition en 1440. Dès l'époque de Perrault, on le considérait comme une source historique de Barbe-Bleue (voir Leafstedt, 1999, p. 168-173).

froides » – elle ne réussit toutefois pas à percer la carapace de Barbe-Bleue, symbolisée par son château éternellement sombre. « Mon château ne brille pas », c'est-à-dire ne brillera jamais, répond l'homme incapable d'ouvrir son cœur à la femme qu'il aime.

Voilà en quelques mots l'histoire que convoque Yann Martel en insérant dans son roman des extraits du livret de *Kékszakállú herceg vára* (du début et de la fin surtout, avec une grande ellipse au milieu). Au fil des pages, le lecteur qui connaîtrait le magyar assisterait à l'arrivée de Barbe-Bleue et de Judith au château, puis aux plaidoyers de cette dernière pour se faire ouvrir les portes au nom de l'amour. Barbe-Bleue essaie de l'en dissuader, de l'empêcher de faire un geste qui la condamnera au même sort que ses autres femmes. Des pièces, n'est décrite que la première (la chambre de tortures); la dernière est mentionnée, mais Martel passe aussitôt au dernier échange des époux, scène terrible où Judith implore son mari de lui laisser la vie sauve tout en sachant qu'il n'en fera rien. Ce même lecteur noterait que le narrateur revient plus loin sur une idée centrale à l'opéra, en confiant que « [s]on âme ressemble au château de Barbe-Bleue: [qu']elle contient quelques chambres fermées à clé. » (1998, p. 282) Il relèverait enfin la comparaison assez étonnante du lac Supérieur à un « gigantesque réservoir de larmes » (1998, p. 271).

Conjurer Babel?

Ces références resteront cependant lettre morte si l'on ne prend pas la peine de se renseigner sur le livret hongrois. Aussi le premier roman de Martel ressemble-t-il à son tour au château

de Barbe-Bleue, en ce sens qu'il contient au moins une porte qui restera fermée tant et aussi longtemps que l'on n'en aura pas cherché la clé... Une fois cette clé trouvée, on s'aperçoit du terrible message et du non moins terrible présage que cache cette « langue spectaculairement incompréhensible » (1998, p. 225) : la vie remplie de bonheur que mène la narratrice aux côtés de Tito sera anéantie par le viol brutal dont elle est victime. Cette scène d'une violence extrême rappelle la légende originelle de Barbe-Bleue. Chez Perrault (1981, p. 153), il prenait ses victimes par les cheveux avant de les égorger, sort qui risque d'être celui de notre personnage, également traîné par les cheveux (1998, p. 245, 247, 249). S'y ajoutent d'autres détails : la rencontre du violeur « au bout d'un corridor sans fenêtre » (1998, p. 242), le personnage qui est « en train de chercher les clés dans la poche de [s]on manteau » (1998, p. 241), le motif de la porte, le sang qui coule à flots... Même « la moustache en guidon de vélo » (1998, p. 243) de l'agresseur n'est pas sans évoquer la proverbiale barbe noire aux reflets bleus du modèle.

Tout se passe comme si Martel, conscient du fait que l'opacité du hongrois faisait écran, avait voulu faciliter la tâche de ses lecteurs en faisant appel à une « compétence encyclopédique¹⁶ » plus largement partagée. Même s'il constitue une fausse piste – les différences avec la version de Balázs sont trop grandes –, le conte français n'en produit pas moins un dé clic intertextuel, grâce à la simple mention du nom

¹⁶ « La compétence encyclopédique [...] demandée au lecteur est circonscrite par le texte. [...] Un texte fictionnel suggère certaines des compétences que le lecteur devrait avoir, il en institue d'autres, et pour le reste, il demeure dans le vague, sans nous imposer aucunement d'explorer l'ensemble de l'Encyclopédie Maximale » (Eco, 1996, p. 122-123), la somme des connaissances possibles.

de Barbe-Bleue. Car on s'imagine mal un auteur tablant sur l'incapacité ou sur le refus, de la part de son lecteur, de se livrer au jeu du déchiffrement. Ce serait contraire aux règles de base de l'exercice herméneutique que nous appelons lecture, et qui consiste à soumettre un « livre de bonne foy » (comme disait Montaigne) à un lecteur de bonne volonté.

Deux arguments me semblent plaider en faveur de cette dernière hypothèse. On les trouve formulés sous la plume du narrateur de *Self*, lui-même un romancier en herbe. Parmi ses projets d'écriture avortés, il en est un que l'on peut qualifier de « centon » : tout comme les poèmes du même nom, entièrement constitués de citations d'auteurs célèbres, c'est en effet un vaste *patchwork* de paroles d'autrui.

Je recherchais délibérément des expressions et des phrases qui n'avaient rien de remarquable. Non pas les mots célèbres de la littérature – “Is that a dagger that I see” [Macbeth], “Call me Ishmael” [Moby Dick], “Longtemps je me suis couché de bonne heure...” [Du côté de chez Swann] –, mais les humbles compagnons de route, qui nous soutiennent sans jamais chercher à briller. Ces petits morceaux – parfois tellement banals que deux auteurs les avaient écrits (plagiat!), d'autres fois uniques mais néanmoins rebattus – j'allais les assembler, en faire une courtepointe, un roman qui apparaîtrait aussi lisse et uniforme qu'une couverture de laine. (1998, p. 206-207)

Abandonné en cours de route, ce roman contenait un motif caché qu'il appartenait au lecteur de découvrir. Avec le recul des années, la narratrice se demande comment elle a pu se « donner tant de mal pour intégrer un modèle que personne ne verrait » (1998, p. 207). C'est dire, fût-ce par antiphrase, l'espoir qu'elle fondait sur la volonté de coopération de son lecteur.

Un autre roman devait être consacré à Peter Mark Roget (1779-1869), un médecin aux multiples talents qui doit son immortalité à un ouvrage de lexicographie alors unique en son genre, car basé sur une démarche onomasiologique. Dans le *Thesaurus of English Words and Phrases* (dont la première édition remonte à 1852), les mots sont classés non pas en fonction de leur orthographe mais en fonction de leur sens. On y passe donc des idées aux mots et non l'inverse, comme dans la plupart des dictionnaires, de nature sémasiologique. Ce Linné du vocabulaire anglais fascine tellement la narratrice qu'il lui inspire le sujet d'un roman situé « à bord du même bateau sur la Tamise que dans *Cœur des ténèbres*, le yawl de la croisière *Nellie*. Ce serait un court roman. Une soirée dans la vie d'un homme optimiste, d'un homme convaincu de l'unité de la vie. » (1998, p. 240) Homme de son siècle, Roget croyait faire œuvre utile et rendre service à l'humanité. Il ne s'en cachait pas dans son introduction de 1852. Débordant d'enthousiasme, il y proposait que l'on prépare des ouvrages du même type pour le français, l'allemand, le latin et le grec. Et de poursuivre :

Still more useful would be a conjunction of these methodized compilations in two languages, the French and English, for instance; the columns of each being placed in parallel juxtaposition. No means yet devised would so great facilitate the acquisition of the one language, by those who are acquainted with the other: none would afford such ample assistance to the translator in either language; and none would supply such ready and effectual means of instituting an accurate comparison between them, and of fairly appreciating their respective merits and defects. In a still higher degree would all those advantages be combined and multiplied in a Polyglot Lexicon constructed on this system. (Roget, 1973 [1852]: xxxiv-xxxv)

Comment ne pas voir que ce projet de lexique polyglotte se trouve mis « en abyme » dans *Self*? Martel prend un malin plaisir à juxtaposer les langues, mais sans partager l'optimisme un peu naïf de son prédécesseur. On est loin ici d'un retour à un mythique état de communion avant la confusion biblique; le roman de Martel ne constitue pas une tour de Babel à l'envers, harmonisant ce que Dieu avait divisé. S'il propose à son tour un « jumelage des langues » (1998, p. 239), un colinguisme comme disait Renée Balibar, il n'est pas certain que le miracle de la Pentecôte, distribuant le don des langues, puisse se reproduire (Balibar, 1993, p. 17-45). En cela, il s'écarte de son modèle implicite. Roget souhaitait en effet que son travail puisse contribuer à la création d'une « langue philosophique » propre à rapprocher les peuples, « *thus realizing that splendid aspiration of philanthropists – the establishment of a Universal Language* » (1973, p. xxxv). Celle-ci allait à son tour signaler l'arrivée d'« un âge d'or d'union et d'harmonie au sein des nombreuses nations et races » (Roget, 1973: xxxvi, cité dans Martel, 1998, p. 237), union à laquelle faisait précisément obstacle la diversité des langues. Enfant du 20^e siècle, le personnage de Martel ne sait que trop bien ce qu'il est advenu de ce rêve : « il allait faire naufrage sur les rives du fleuve Congo, contre le cri rauque de Kurtz : "L'horreur! L'horreur!" » (1998, p. 239; cf. Conrad, 1985, p. 139, 150)

L'allusion à l'exclamation finale de cet homme blanc qui n'avait reculé devant rien pour s'enrichir grâce au trafic de l'ivoire, participant ainsi à l'exploitation brutale de l'Afrique tout en semblant la regretter (Said, 1994, p. 22-30), est significative à plus d'un titre. D'abord, elle évoque les études faites par notre personnage à Roetown, où Joseph Conrad,

l'auteur préféré du professeur Memling¹⁷, avait occupé une place importante. Le fait que le Polonais Conrad soit venu tardivement à l'anglais, langue dont il allait devenir l'un des plus grands stylistes, n'a certainement pas échappé au francophone Yann Martel, qui décide lui aussi de faire carrière en anglais. La mention de Kurtz souligne également, tout comme l'avaient fait les citations du livret d'opéra hongrois, la violence propre au récit. Ce n'est pas un hasard si Martel situe la scène du viol immédiatement après l'évocation du Dr Roget et de son projet : l'utopie privée de *Self*, le cocon que la narratrice s'était construit avec Tito Imilac, fera naufrage sur l'implacable réalité et disparaîtra dans les cris rauques de la femme violée. Pendant tout cet épisode, sa pensée se réduit à deux mots, répétés des dizaines de fois : « terreur » et « douleur » (1998, p. 245-261).

Il lui faudra beaucoup de temps pour se remettre de ces émotions. Redevenu homme pour « Ne plus jamais être aussi vulnérable » (1998, p. 266), le narrateur intercale l'incipit du roman sur Roget, désormais abandonné. Détail important, il reprend le récit exactement là où l'avait laissé Conrad à la fin d'*Au cœur des ténèbres* :

Marlow se tut, et resta assis à l'écart, indistinct et silencieux, dans la pose d'un Bouddha en méditation. Pendant un certain temps, personne ne bougea. « Nous avons manqué le début du jusant », dit soudain l'Administrateur de sociétés. Je levai la

¹⁷ La dernière fois qu'elle voit Roger Memling, elle se dit « qu'il était impossible que la promise de Kurtz ait bien connu Kurtz si elle croyait le mensonge de Marlow. » (1998, p. 183) La narratrice fait ici référence à la fin d'*Au Cœur des ténèbres*, où Marlow dit à la fiancée de Kurtz que celui-ci avait dit son nom en expirant (alors que ses dernières paroles avaient été « L'horreur! L'horreur! »). La réplique choisie en deuxième épigraphe est de la fiancée de Kurtz (Conrad, 1985, p. 148).

tête. Le large était barré par un banc de nuages noirs, et la tranquille voie d'eau menant jusqu'aux extrêmes confins de la terre coulait, sombre, sous un ciel entièrement couvert – paraissait mener jusqu'au cœur d'immenses ténèbres. (Conrad, 1985, p. 150)

Voici maintenant la suite imaginée par le personnage de Martel :

Le vieillard tira sur son cigare. Un point rouge lui[sit] dans le noir. Il se leva. « Une histoire poignante, capitaine Marlow », dit-il en s'éloignant.

— « Qui est-ce? demanda Marlow, qui n'avait pas remarqué le vieillard.

— C'est le Dr Roget, répondit le directeur des Compagnies. Un homme bon, Marlow. [...] Vous avez sans doute entendu parler de son Thesaurus?"

— C'est lui?

— Oui. Et c'est un excellent joueur d'échecs, possiblement un adversaire capable de se mesurer à vous. »

La partie d'échecs sur le Nellie entre le vieux Dr Roget et le maigre et dur Marlow venait à peine de commencer – le cavalier du roi de Marlow était en difficulté – quand mon roman s'est tu. (1998, p. 274-275)

Heureusement pour nous, le roman-cadre de Martel ne s'est pas tu. Telle la voix à l'intérieur de la tête de son protagoniste (1998, p. 12), « voix qui ne se taisait jamais mais qui changeait seulement parfois de langue » (1998, p. 271), *Self* continue à « parler en langues ».

Bibliographie

- BALIBAR, Renée (1993), *Le colinguisme*. Paris, PUF.
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- CONRAD, Joseph (1985), « Au cœur des ténèbres [1899] », trad. Jean Deurbergue, dans *Œuvres*, éd. sous la dir. de Sylvère Monod, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 2, p. 45-150.
- DELABASTITA, Dirk et Rainier GRUTMAN, dir. (2005), *Fictionalizing Translation and Multilingualism*, numéro spécial de la revue *Linguistica Antverpiensia New Series*, 4.
- ECO, Umberto (1996), *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, « Biblio-Essais ».
- GRUTMAN, Rainier (1993), « Mono versus Stereo: Bilingualism's Double Face », *Visible Language*, vol. XXVII, nos 1-2, p. 206-227.
- (2002), « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », dans Furio Brugnolo et Vincenzo Orioles (dir.), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, vol. 2 : *Plurilinguismo e letteratura*, Rome, Il Calamo, p. 291-312.
- KAFKA, Franz (1991), *Die Verwandlung/La métamorphose*, éd. et trad. Claude David, Paris, Gallimard, « Folio bilingue ».
- LAGARDE, Christian (2001), *Des écritures « bilingues »*. *Sociolinguistique et littérature*, Paris, L'Harmattan.
- LEAFSTEDT, Carl S. (1999), *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's Opera*. New York-Oxford, Oxford University Press.
- MARTEL, Yann (1996), *Self. A Novel*, Toronto, Vintage.
- (1998), *Self*, trad. Hélène Rioux, Montréal, XYZ.

- MAETERLINCK, Maurice (1905), « Ariane et Barbe-Bleue ou la délivrance inutile. Conte en trois actes (1901) », dans *Théâtre*, Bruxelles, Lacomblez, vol. 3, p. 133-180.
- PERRAULT, Charles (1981), *Contes* [1697], éd. Jean-Pierre Collinet. Paris, Gallimard, « Folio ».
- PETERSON, Richard A. (2004), « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, vol. XXXVI, n° 1, p. 145-164.
- RAY, M.S. (1983), « The Gift of Tongues: the Languages of Joseph Conrad », *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad Studies*, vol. XV, n° 2, p. 83-109.
- RIoux, Hélène (2004), *Le cimetière des éléphants*. Dossier d'accompagnement par Alexandra Jarque, Montréal, XYZ.
- ROGET, Peter Mark (1973), « Introduction (1852) », dans id., *Thesaurus of English Words and Phrases*, London, Longman, p. xxiii-xxxvi.
- SAID, Edward W. (1994), *Culture and Imperialism*. New York, Vintage.
- WOOLF, Virginia (1974), « Orlando [1928] », trad. Charles Mauron, dans *L'œuvre romanesque*, vol. 2, Paris, Stock, p. 19-203.

Résumé

Si la métamorphose sexuelle du personnage principal constitue l'aspect le plus spectaculaire de *Self*, cet article porte sur une autre transformation, d'ordre linguistique, qui contribue aussi puissamment à l'originalité du premier roman de Yann Martel. Dans *Self*, l'altérité linguistique apparaît dans toute sa splendeur. À côté de l'anglais, du français et de l'espagnol (les langues du protagoniste), on y trouve des idiomes aussi peu

courants que le tchèque et le hongrois. D'évidentes métaphores de l'opacité linguistique, ils cachent néanmoins un terrible message et un non moins terrible présage. Car s'il « parle en langues », le roman de Martel ne constitue pas une tour de Babel à l'envers, harmonisant ce que l'ire divine avait divisé.

Abstract

While the gender-bending sex-change of its main character constitutes the most spectacular aspect Yann Martel's novelistic debut, there is a another transformation at work in *Self*, one that also contributes in no small measure to the novel's originality. In *Self*, the radical otherness of foreign tongues appears in all its splendour. Besides English, French, and Spanish (all spoken by the main character), languages as unfamiliar as Czech and Hungarian are quoted at considerable length. Obvious metaphors for linguistic opacity, these passages nevertheless conceal a terrible message and foreshadow a frightful reality. For if Martel's novel « speaks in tongues », it is not an inverted tower of Babel, harmonizing what divine wrath had previously divided.