

Degrés de connivence avec le lecteur dans les textes mettant en contact plusieurs langues

CHRISTOPHE DUBOIS

UNIVERSITÉ FRANÇOIS RABELAIS, TOURS

ICD

christophe.dubois@univ-tours.fr

1. La notion de connivence est liée à celle de communication : elle suppose au moins deux acteurs, l'émetteur et le récepteur. Elle en suppose même un troisième, celui qui est exclu de la relation de communication : celui qui n'est pas « de connivence ». La connivence est en effet un concept ambigu, à la fois inclusif et exclusif. Elle suppose un groupe complice et un groupe qui ne l'est pas. Elle génère chez le groupe complice un sentiment d'orgueil et de fierté qui le valorise, lorsqu'il comprend avec intelligence qu'il est exclu du groupe exclu. Il est alors « d'intelligence » avec l'émetteur.
2. On ne peut être de connivence avec personne, de même qu'on ne peut l'être avec tout le monde. La connivence occupe tout l'éventail de la communication qui sépare, aux deux extrêmes, Alceste et Philinte : le Misanthrope et l'«ami du genre humain ». Ces « degrés de connivence » dépendent de la taille des deux groupes de destinataires : les exclus et les inclus. Peut-on être de connivence avec soi-même ? Si oui, c'est que « Je est un autre » et que ledit « je » joue à la fois les rôles et remplit les fonctions d'émetteur et de récepteur. Le groupe alors est plus infime encore qu'un groupuscule. On ne peut se faire de clin d'œil qu'en se regardant dans le miroir.
3. Un auteur peut afficher un souci de communication avec le plus grand nombre -« a la inmensa mayoría¹ »- ou au contraire celui de rompre celle-ci au maximum, en la limitant à un groupe le plus restreint possible, dans une perspective que l'on pourrait qualifier d'« hermétique » ou d'« élitiste ».
4. Le sujet que je me propose de traiter porte sur les degrés de connivence avec le lecteur dans des textes littéraires qui mettent en contact plusieurs langues. Ces degrés oscillent entre deux pôles extrêmes qui sont

1 Titre du poème qui ouvre le recueil *Pido la paz y la palabra* (1955) de Blas de Otero.

d'une part le désir de communication avec le lecteur, d'autre part un désir de démarcation. En littérature, un auteur peut chercher le maximum de communication –de connivence- avec le lecteur ou au contraire limiter cette communication à un groupe plus ou moins restreint de destinataires complices. Cela revient à définir, selon le terme d'Umberto Eco dans *Lector in fabula*, quel est le « lecteur idéal » du texte en question.

5. Une connivence possible avec le lecteur est celle de partager la même langue. Un auteur de langue X écrit dans la langue X pour un public qui connaît la langue X. Et pour être d'intelligence avec un lectorat de langue Y ou de langue Z, il faudra faire appel au travail d'un intermédiaire : le traducteur.
6. Un auteur pour des raisons diverses non exclusives l'une de l'autre (souci de réalisme, revendication identitaire d'une communauté linguistique dominée, intention burlesque, valeur symbolique des langues en présence), peut choisir d'utiliser plusieurs langues dans un même texte. Se pose alors la question de la connivence avec le lecteur. Umberto Eco indique que « tout message postule une compétence grammaticale de la part du destinataire, même s'il est émis dans une langue connue du seul émetteur » (Eco 1985 ; 62) Le texte se construit-il pour un lecteur censé connaître, ou non, la ou les langues en présence ? « Prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement « espérer » qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire » dit encore Umberto Eco (Eco, 1985 ; 69).
7. Un roman d'aventures dans lequel le héros se trouve transporté sous des latitudes lointaines entre en contact avec une population locale dont il ne parle pas la langue. Comment rendre ce contact dans le texte ? La façon la plus réaliste (plausible) est de faire parler les indigènes dans leur propre langue et ainsi de mettre le lecteur dans la même situation que le héros, introduisant une connivence (une identification) entre celui-ci et celui-là. C'est ce que fait par exemple Juan Goytisolo dans certains passages de *Señas de identidad* où le protagoniste Álvaro Mendiola étant exilé en France se trouve dans un bain linguistique francophone et a des relations avec des Français. Ceux-là s'expriment dans leur langue, en français, et des paragraphes entiers sont écrits dans cette langue. Le lecteur idéal, alors est-il censé connaître aussi le français ? S'il ne le connaît pas, le réalisme de la situation nuit à la communication. S'il le connaît il est alors dans

le groupe des inclus, dans la connivence avec le personnage et l'auteur. On a le sentiment qu'il existe deux pôles opposés, celui de la plausibilité et celui de la communication (du groupe « de connivence » le plus restreint au groupe le plus large) avec lesquels doivent jouer les auteurs qui pratiquent le plurilinguisme littéraire. Il ne serait guère plausible que les Français du roman s'expriment en espagnol, mais si c'était le cas la communication passerait avec un groupe plus large de lecteurs.

8. Un auteur qui permet d'illustrer tous ces degrés entre le souci de réalisme et le souci de communication, est Hergé, à travers les aventures de Tintin et Milou. Je vais prendre quelques exemples chez cet auteur dans une finalité purement illustrative et didactique, et terminerai par des exemples empruntés à des auteurs, essentiellement, mais pas exclusivement, d'expression espagnole.

Exemples pris chez Hergé²

9. Dans *Le lotus bleu*, Tintin se trouve en Chine. Ce premier exemple (*Lotus* ; 6, 4), pris au début de l'album, nous le montre en pousse-pousse dans l'environnement des rues de Shanghai. Il y a de très nombreuses banderoles écrites en chinois. Leur contenu n'introduit rien d'important quant au déroulement de l'anecdote, et le lecteur peut tout à fait se passer d'en avoir la traduction. Elles ne sont là que pour créer une atmosphère, pour planter le décor, et désigner la ville représentée comme chinoise. Cela suppose que le lecteur sache identifier ces caractères comme des idéogrammes chinois, et encore : s'il ne le sait pas il peut le déduire de la situation qui lui a été présentée antérieurement. Il y a là un souci de réalisme qui ne nuit pas à la communication avec le lecteur. Il n'y a pas, de la part de l'auteur un souci de connivence avec un groupe particulier. Certes, si le lecteur connaît le chinois il pourra déchiffrer le contenu de ces banderoles et y lire des slogans publicitaires, ou politiques dénonçant l'impérialisme japonais. Mais le lecteur recherché par Hergé n'est pas spécifiquement celui qui connaît le chinois.

- 2 La reproduction des vignettes des albums de Tintin n'ayant pas été possible, pour des questions de droits d'auteur, je les indique de la manière suivante (qui est celle qu'utilise Mérand (2015)) : titre réduit de l'album de l'album, numéro de page, numéro d'ordre de la vignette dans la page.

10. En revanche, dans la vignette (*Lotus* ; 25, 16), Tintin apprend par un placard sur un mur de la ville que sa tête est mise à prix. Information importante dont le lecteur ne peut pas faire l'économie pour pouvoir suivre correctement le déroulement de l'intrigue. L'auteur opte alors pour la présentation en bilingue de l'affiche. La moitié droite, en chinois vise l'effet de réel, la partie gauche en français vise le maintien de la communication avec le lecteur. L'auteur ménage en quelque sorte la chèvre du réalisme et le chou de la communication. On est dans un degré intermédiaire, où la connivence avec un groupe large est souhaitée.
11. Mais il arrive également que la situation ne puisse pas permettre une inscription bilingue. C'est par exemple dans *L'oreille cassée*, lorsque Tintin arrive dans la tribu amazonienne des Arumbaya. Il serait fort improbable que la communication passe entre Tintin et les indigènes. L'auteur fait alors intervenir un médium, un intermédiaire, un personnage qui maîtrise et la langue locale et la langue de Tintin et qui va faire office de traducteur, d'interprète, de truchement. C'est l'explorateur et anthropologue anglais Ridgewell qui partage depuis dix ans la vie de son objet d'étude, et qui va ainsi rendre intelligible et à Tintin et au lecteur les énoncés assez volumineux émis en arumbaya (*Oreille* ; 52, 5-7). Là encore, réalisme et communication sont respectés. Il n'y a pas de connivence linguistique entre Tintin et le chef arumbaya Kaloma. Mais Ridgewell par sa connaissance de la langue de l'un et de l'autre, et donc aussi celle du lecteur, intercède entre le groupe exclu de et le groupe inclus dans la connivence.
12. Par ailleurs, l'arumbaya, qui est censé imiter une langue amérindienne d'Amazonie, est truffé de mots et expressions en marollien, à l'orthographe modifiée, ce parler bruxellois qui est du brabançon –dialecte flamand- avec de nombreux emprunts au français. Imaginons un lecteur bruxellois qui connaisse le marollien : la dimension burlesque de l'Arumbaya lui sautera aux yeux. On a donc deux degrés de connivence : un degré 1 avec l'ensemble des lecteurs francophones, et un degré 2 avec la communauté beaucoup plus restreinte des lecteurs initiés au marollien. Pour les premiers la connivence se fera au plan de la compréhension, et pour les seconds, en plus, à celui de la formation burlesque de l'arumbaya. Un locuteur francophone reconnaîtra-t-il tout au plus dans *Karah bistoup* le mot « carabistouille » passé en français, qui signifie « blague, galéjade ».

C'est l'arumbaya lui-même dans sa formation, qui est une grande carabistouille.

13. Un degré supplémentaire vers l'éloignement du réalisme, est lorsque Tintin semble comprendre la langue du pays dans laquelle il se trouve. C'est lui-même, alors, qui fait le traducteur pour le lecteur. On en a un exemple lors de la première arrivée de Tintin en Syldavie, dans *Le sceptre d'Ottokar*, où il a été littéralement parachuté malgré lui. La Syldavie est un pays balkanique où l'on parle une langue qui, passez-moi cette boutade, s'écrit en caractères cyrilliques (telle qu'elle apparaît dans les vignettes, dans le dessin) mais qui « se parle » en caractères latins (telle qu'elle apparaît dans les bulles, censées transcrire la langue orale). Les deux premiers syldaves que rencontre Tintin, (*Sceptre* ; 25-3) sont deux paysans qui lui disent « *Kzommet micz omhz, noh dascz gendarmaskaïa* ». Ce que Tintin semble très bien comprendre puisqu'il répète la phrase sous forme de question oratoire, destinée à la compréhension du lecteur : « *Vous accompagner à la gendarmerie ? Avec plaisiraskaïa !...* ». Il affuble lui-même ironiquement le mot « plaisir » du suffixe perçu comme slave « -skaïa », parodiant lui-même un procédé de dérivation du syldave (*gendarmaskaïa*). Mais sa compréhension est peut-être facilitée par le fait que ce syldave-là (ce ne sera pas toujours le cas) n'est autre que de l'allemand masqué sous une carapace de groupes consonantiques censés lui donner un air slave. On peut aisément comprendre « *Kommen mit uns nach das gendarmaskaïa* ».
14. Enfin, un dernier exemple emprunté à Hergé, dans lequel le souci réaliste est balayé d'un revers de main, au profit d'une communication immédiate entre deux personnages. Nous sommes encore dans *Le lotus bleu* (*Lotus* ; 43, 6-7). Tintin vient de sauver de la noyade dans un fleuve en crue un jeune Chinois du nom de Tchang, qui deviendra tout de suite son ami. Dès la page suivante, le dialogue s'engage entre les deux nouveaux amis, faisant fi de la barrière linguistique. Tchang parle d'emblée le français comme si c'était sa langue maternelle. Rien de plausible. La connivence s'établit ici entre les deux personnages et la communication passe aussi avec le lecteur. C'est, significativement, dans cette page, que Hergé jusque-là très marqué par une idéologie colonialiste et « philofasciste », montre pour la première fois une préoccupation de type humaniste d'amitié entre les peuples.

15. On pourrait multiplier les exemples et les degrés de communication et de connivence entre auteur et lecteur, personnage et lecteur, personnages entre eux, chez cet auteur. Les mêmes questions se posent aux écrivains qui utilisent plusieurs langues dans leurs textes.

Exemples dans différents types de textes.

16. L'utilisation de plusieurs langues dans un texte littéraire peut avoir plusieurs causes et plusieurs finalités. L'une des causes possibles est lorsque l'action se déroule dans une région ou un milieu social qui connaît une situation de diglossie. Quel est donc, dans ce cas, le lecteur idéal que construit l'auteur ? Le souci est-il de faire en sorte que le texte soit compris par un maximum de lecteurs ou bien par les seuls locuteurs des langues - ou d'une seule des langues- en présence ?

17. Ramón J. Sender situe l'action de *Réquiem por un campesino español* dans cette zone de l'Aragon limitrophe de la province de Lleida où le castillan-aragonais est fortement mâtiné d'emprunts au catalan. Dans la perspective esthétique du réalisme social qui est celle de l'auteur, il y a un souci de plausibilité qui lui fait mettre de temps en temps dans son texte quelques mots en catalan. Mais cette même esthétique qui ne vise pas à l'hermétisme implique aussi un souci de clarté et de transparence envers le lecteur. Les mots catalans, alors qu'il s'agit d'une langue proche de celle du lecteur supposé, le castillan, sont explicités, et plutôt deux fois qu'une. Dans l'épisode du baptême de Paco el del Molino :

Se podía saber si el que iban a bautizar era niño o niña. Si era niño, las campanas –una en un tono más alto que la otra- decían : *no és nena, que és nen; no és nena, qu'és nen*. Si era niña cambiaban un poco, decían : *no és nen, que és nena; no és nen, que és nena*. La aldea estaba cerca de la raya de Lérida, y los campesinos usaban a veces palabras catalanas (Ramón J. Sender (1960) 1990 ; 13-14).

18. L'auteur cherche à tout prix à garder le contact avec le lecteur. Les mots en catalan sont préalablement traduits dans le texte et la raison de cette présence dans le texte en castillan est explicitée. Il n'y a pas de recherche de connivence, c'est-à-dire d'exclure de la communication une partie des lecteurs.

19. Les écrivains paraguayens, Roa Bastos entre autres, écrivent fréquemment en introduisant dans un texte essentiellement en castillan des éléments de guaraní. Ils peuvent aller du simple morphème, comme *valle-í* dans la nouvelle *La excavación* (in *El trueno entre las hojas*) à des dialogues entiers comme dans *Hijo de hombre*. Ceci est conforme aux usages linguistiques du Paraguay, pays bilingue, d'un bilinguisme d'ailleurs mis en cause par certains qui préfèrent l'idée de pays monolingue (ou de bilinguisme intracommunautaire) parlant le yopará langue hybride qui mêle le castillan et le guaraní et qui résulterait de la somme des idiolectes de chaque locuteur³. Quel est le lecteur idéal ? Un lecteur paraguayen qui comprend les deux langues ? Lorsque ces œuvres sont éditées hors du Paraguay, ne serait-ce qu'en Argentine, par Losada, *a fortiori* en Espagne, les éditions sont alors souvent augmentées d'un *Vocabulario de voces guaraníes* : le lecteur cible a changé, et la présence de ce glossaire ou de notes de bas de page montre le souci de l'auteur (et des éditeurs) de maintenir au maximum la communication avec le lecteur. Pas de souci de connivence : pas de souci d'exclure.

20. La perspective est un peu différente chez l'écrivain et ethnologue José María Arguedas qui vit aussi dans un pays plurilingue, le Pérou, mais où le bilinguisme est beaucoup moins répandu qu'au Paraguay, et où il est davantage le fait des populations autochtones que de la population d'origine espagnole. L'un de ses objectifs est de revendiquer la langue et la culture quechua, minoritaire et dominée. L'une des façons de faire découvrir la langue quechua à des lecteurs hispanophones est soit la publication bilingue du texte (comme la nouvelle *El sueño del pongo* où le lecteur peut avoir une idée de ce à quoi ressemble le quechua et peut confronter le texte original et sa traduction en espagnol), soit, de façon encore plus ingénieuse, en calquant en espagnol des traits lexicaux, morphologiques ou syntaxiques du quechua (adjectif invariable, verbe au singulier si le sujet est une énumération, absence d'article, etc.) (Escobar, 1984). L'objectif est de faire intégrer de l'intérieur à un lecteur hispanophone, la vision du monde des locuteurs quechua, et à faire sienne cette impression première d'étrangeté linguistique. L'auteur, ici, abolit l'objectif de connivence en faisant d'un lecteur idéal initialement monolingue, un lecteur, après la lecture,

3 Par exemple Penner Hedy, *Guaraní aquí. Jopara allá: Reflexiones sobre la (socio)lingüística paraguaya*, Berne, Peter Lang (« Fondo hispánico de lingüística y filología », 19), 2014. Compte-rendu par Blestel Élodie, Université Sorbonne Nouvelle.

et peut-être à son insu, sensible à une autre langue et une autre vision du monde.

21. Il est aussi des sociétés trilingues qui peuvent produire des textes trilingues. En voici un exemple dans la poésie anglaise médiévale, *De amico ad amica*, cité dans *The Oxford book in English verse* (Arthur Quiller-Couch, 1919), poème d'amour courtois dans lequel chaque strophe est composée d'un vers en anglais (saxon), d'un vers en français (normand) et d'un vers en latin. Un vers en saxon rimant avec un vers en normand et les vers en latin rimant entre eux. Chaque langue était globalement pratiquée par une classe sociale différente : au peuple le saxon, à l'aristocratie le normand, au clergé le latin. Le poème d'amour courtois s'adresse à une élite qui connaît les trois langues, et peut apprécier le jeu littéraire qui consiste à utiliser les trois langues et à les faire rimer entre elles. La connivence se fait ici avec un groupe restreint de lecteurs potentiels, celui qui possède la connaissance des trois langues en présence.

A celuy que pluys eyne en mounde,
Of alle tho that I have founde
Carissima,
Saluz od treyé amour,
With grace and joye and alle honoure,
Dulcissima.

Sachez bien, pleysant et beelee,
That I am right in goode heele
Laus Christo!
Et moun amour doné vous ay,
And also thine owene, night and day
In cisto.

Ma tres duce et tres amé,
Night and day for love of thee
Suspiro.
Soyez permanent et leal;
Love me so that I it fele,
Requiro.

A vous jeo suy tut doné;
Mine herte is full of love to thee
Presento;
Et pur ceo jeo vous pry,
Sweting, for thin curtesy,

Memento.

Jeo vous pry par charité
The wordes that here wreten be
Tenete;
And turne thy herte me toward
O àa Dieu que vous gard!
Valete!

22. C'est le même type de jeux littéraires pour société choisie que l'on trouve à la Renaissance et jusqu'à l'âge Baroque dans des sonnets plurilingues de Lope de Vega ou de Góngora. Prenons celui de Lope de Vega (*Rima ; n° CXII*) :

Le donne, y cavalier, le arme, gli amori,
en dolces jogos, en placer contino,
fuggo per più non esser pellegrino,
ma su nel cielo infra e beati chori.

Dulce et decorum est pro patria mori,
sforzame, amor, fortuna, il mio destino,
ni es mucho en tanto mal ser adivino,
seguendo l'ire, e giovenil furori.

Satis beatus unicis Sabibis,
parlo in rime aspre, e di dolceza ignude
deste passado ben, que nunca fora.

No hay bien que en mal no se convierta y mude,
nec prata canis albicant pruinis,
la vita fugga, e non se arresta un hora

23. Il met en scène quatre langues, le castillan, le portugais, l'italien et le latin. Aucun de ces vers n'est de Lope : il s'agit de citations. De l'Arioste, Camões, Garcilaso de la Vega, Horace, le Tasse, Pétrarque, etc. Le rôle de Lope a été de choisir ces citations, puis de les organiser de sorte que mises à la suite les unes des autres elles portent un sens commun, et que par le jeu du rythme, du nombre de syllabes et des rimes elles construisent, à elles toutes, un sonnet. Hommage aux auteurs cités, et texte destiné à un public restreint qui partage avec l'auteur les mêmes références culturelles, peut lire les mêmes langues (celles, latines, où s'est le plus propagée la culture de la Renaissance, hors le français qui pour des questions de prosodie et d'accentuation aurait été difficile à inclure). Il y a donc ici un très

fort degré de connivence avec un public volontairement restreint (même si à l'époque la plupart des lecteurs potentiels avaient « fait leurs humanités » et pouvaient apprécier le tour de force que représente ce texte). On est donc bien ici dans la connivence : c'est-à-dire dans le désir de communiquer avec un groupe restreint, à l'exclusion de tout autre. Une complicité s'instaure entre l'auteur et des lecteurs choisis. Il y a un lien entre connivence et élitisme.

24. Ce désir de restreindre la communication peut être délibérément affiché. C'est ce que l'on a dans la *Trilogía de Álvaro Mendiola* de Juan Goytisolo composé des trois romans *Señas de identidad* (1966), *Don Julián* (1970) et *Juan sin tierra* (1975). Le narrateur, Espagnol exilé en France, est en quête de son identité aujourd'hui perdue car fragmentée. Il pense la retrouver en Espagne mais c'est la déception qui s'empare de lui lorsqu'il y retourne à l'été 1963, face à l'image propagée par le régime franquiste et à une langue qui ne véhicule plus que mensonges et sophismes. Tel est le constat que fait Álvaro à la fin de *Señas de identidad* :

Separémonos como buenos amigos puesto que aún es tiempo nada nos
une ya sino tu bella lengua mancillada hoy por sofismas mentiras hipótesis
angélicas aparentes verdades frases vacías cáscaras huecas (Goytisolo, 2012 ;
434).

25. La langue demeure le seul lien de connivence avec le lecteur hispanophone. Il sera coupé à la fin de *Juan sin tierra* où Álvaro trouve enfin son identité, en tout cas quelqu'un avec qui s'identifier : il s'agit du mendiant le plus pauvre de la place Jemaa el-Fna à Marrakech, et à travers lui de tout le peuple arabophone. Le cordon ombilical avec la langue maternelle est rompu et l'on assiste à la dernière page du roman à un phénomène caractéristique, bien connu des sociolinguistes, de « substitution de langue ». Il se fait progressivement et en quatre étapes.

desacostúmbrate desde ahora a su lengua, comienza por escribirla conforme a meras intuiciones fonéticas sin la benia de doña Hakademia para seguir a continuasión con el abla ef-fetiba de miyone de pal-lante que diariamente lamplean sin tenén cuenta er código pená impuetto por su mandarinato, orbidántote poco a poco de cuanto tenseñaron en un lúsido i boluntario ejersisio danalfabetim-mo que te yebará má talde a renunsial una traj otra a la parabra delidioma i a remplasal-la por tém-mino desa lugha al arabya eli tebdá tadrús chuya b-chuya, lugha uára bissaf ualakiní eli thabb bissaf, sabyendo ken adelante lassmék t-takalem mesyan ila tebghi tsáfar men al bildan mselma ua tebghi taáref ahsán er-rájal kemp-piraron tu tét-to piro ke no lo lirán, ráxel min Uxda Tenira Uahran Ghasauct El-Asnam Tanxa Dar-Bida Kuyo trato a pem-mityo er konostmyento Kabal de ty mim-mo i la posyvilidá dep-presal-lo lyberándote de tu hantiryor ympot-tura i, gracias ha la prat-tyca dun language cuep-po, dun belbo beldadelamente echo canne, de tebdá kif uáhed l-aarbi al idu sghera ua min baád al idu Kbi-ra bax temxi l-xaama u etkará al surat li thhab

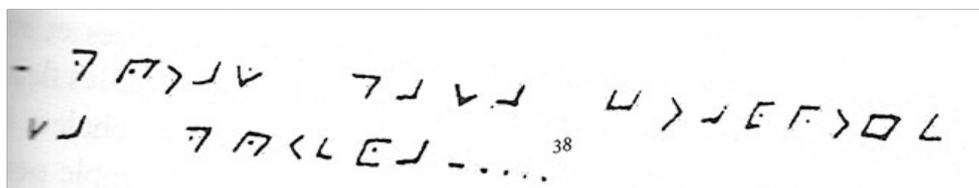
لباس لي ما يصبونيش ما بقاوش يتعوي
 علاقتنا انتصب
 أنا بدون شك في الحصة الأخرى
 مع المساكين لي دائما
 يوجدوا السكين

(Goytisolo, 2012 ; 784)

26. De l'espagnol académique on passe à la transcription d'un espagnol oral prononcé avec l'accent arabe d'Afrique du Nord, puis à de l'arabe académique transcrit en caractères latins, et enfin, dans les cinq dernières lignes, à de l'arabe écrit en « alifato », l'alphabet arabe. Le lecteur hispanophone monolingue est alors interrompu dans sa lecture. Un mur d'incompréhension se présente à lui. Pour pouvoir lire le roman jusqu'à sa dernière ligne il doit lui-même étudier l'arabe, ou faire appel à un traducteur. Il y a là

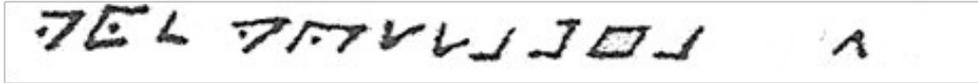
un refus de communication avec le lecteur initial qui devient exclu, et un lien de connivence s'établit avec le seul lecteur capable de lire l'arabe. C'est ce que disent expressément ces lignes en arabe, telles que me les a traduites un de mes étudiants arabophones, M. Abdellah Lhoumam, qui lui, donc, était de connivence : « *Les gens qui ne me comprennent pas n'ont qu'à pas me suivre/ Nos relations sont terminées/ Je suis assurément de l'autre côté/ Avec les pauvres qui toujours/ aiguisent les couteaux* ».

27. Mais on peut aller plus loin encore dans le souci de restreindre le groupe destinataire. Peut-on être de connivence avec soi-même ? On écrit toujours pour quelqu'un. La littérature de l'intime est-elle destinée à être lue par quelqu'un d'autre que l'auteur ? Prenons le *Diario de viaje a París* écrit en 1900 par le jeune Horacio Quiroga, et rendu accessible pour la première fois en français par la récente traduction qu'en a publié François Géal (Géal, 2016). Le journal de bord était-il destiné à la publication ? Peut-être. Mais peut-être pas (la question est débattue par François Géal, 2016 ; *Introduction*, 7). Le fait est que le journal est écrit en espagnol. Il est donc susceptible d'être lu par tout hispanophone. Or, sans crier gare, et à deux reprises, Quiroga passe de l'espagnol écrit en caractères latins à un espagnol écrit en écriture chiffrée (aux pages 67 et 87 de l'édition d'Emir Rodríguez Monegal publiée à Montevideo en 1950). Indéchiffrable, donc, pour personne d'autre que l'auteur lui-même. Il y a donc là un refus de connivence, le groupe « inclus » se réduisant au seul auteur. L'auteur ne se fait complice que de lui-même. Que contiennent donc ces deux inscriptions ? Quels sont ces deux secrets que l'auteur n'a voulu garder que pour lui-même ? La curiosité du lecteur-voyeur est piquée au vif. Le système de cryptage n'est pas très complexe et Rodríguez Monegal l'a déchiffré « *con la colaboración de miembros del instituto* » (n. 39, p. 67)



28. La première inscription signifie : « *notas para cualquiera (sic) novela* » et Rodríguez Monegal commente : « *una vez, para ocultar a cualquier mirada extraña su ambición, incomunicable, de escribir una novela* ». Sur la seconde inscription, Rodríguez Monegal demeure très évasif, ne s'étend

pas et n'en révèle pas au lecteur le contenu exact ; il dit simplement : « *otra vez para consignar una enfermedad. No interesa insistir sobre este último caso* » (n. 39, p. 67) et, arrivé à l'occurrence de cette deuxième inscription, p. 87, son appel de note n'est qu'un renvoi à celle de la p. 67.



29. François Géral nous révèle son sens, déchiffré par Roberto Ibáñez: « blennorragie et chancre mou ». On peut comprendre que Quiroga n'ait pas souhaité divulguer la maladie vénérienne contractée à Paris avec une prostituée, lui qui, moins de deux mois plus tôt, au départ de Salto, laissait, éploré, sa douce et tendre dans sa non moins douce et tendre patrie.
30. Dans cette même perspective d'exclusion de tout lecteur possible, donc d'un refus de connivence avec tout autre que soi-même, le personnage principal du roman de Gonzalo Torrente Ballester, *La saga/fuga de j.b.*, José Bastida invente une langue imaginaire, une « idéolangue » dit-on aujourd'hui, qui s'impose à lui sous forme de textes en vers. Un autre personnage, qui est en fait le même comme on l'apprendra plus tard, Jacinto Barallobre, lui demande : « ¿ y no le da pena que su poesía no la pueda leer nadie ? ». À quoi José Bastida répond : « *Eso es precisamente lo que busco[...] Lo que digo en mis versos es de mi exclusiva incumbencia. No le importa a nadie y encuentro ofensivo para los demás proponerles su lectura* ». Une langue privée qui n'a d'autre valeur que thérapeutique pour son seul inventeur.
31. La connivence tout à la fois inclut et exclut. Elle suppose un groupe complice, qui partage les mêmes références, qui accède aux allusions. Une « *private joke* » qui précisément par son caractère privé exclut les non initiés. Un exemple paradigmatique (étudié par Esme Winter-Froemel et

Angélika Zirker (2015) dans *Enjeux du jeu de mots*) est celui des contrepèteries, dont elles disent :

Il semble intéressant de noter ici que de tels énoncés qui visent à créer une connivence avec certains auditeurs impliquent (de manière implicite ou explicite) non seulement une stratégie d'inclusion et de constitution de groupes sociaux, mais également une exclusion (du moins potentielle) d'autres groupes (Winter-Froemel et Zirker, 2015 ; 18).

32. L'utilisation de langues étrangères dans le texte littéraire peut être un moyen efficace de sélectionner les lecteurs idéaux. Elle a à voir avec la communication. Mais avec la communication restreinte. La restriction a des degrés. Qui ne veut pas rompre le lien de communication avec « *la inmensa mayoría* » exprime d'une certaine façon un refus de connivence, dans la mesure est de restreindre au maximum le groupe des exclus. Tel était l'exemple emprunté à Ramón Sender. Lorsque le groupe ciblé est spécifié, ou l'intention de communication délibérément restreinte, on atteint le maximum de connivence. Tel est le cas des exemples montrés de la poésie anglaise du XIII^{ème} siècle ou du sonnet quadrilingue de Lope de Vega. La connivence peut apparaître ou se modifier au fil du texte : lorsque le groupe initial inclus au début devient exclu à la fin par un revirement à 180° de l'instance narrative dans l'identification du lecteur idéal, elle devient un cas limite : le roman *Juan sin tierra* ne peut être lu de bout en bout que par un lecteur qui soit à la fois hispanophone et arabophone. Mais lorsque la communication ne passe délibérément qu'avec le seul auteur, comme dans les phrases chiffrées de Quiroga, la connivence se résout « *en humo, en polvo, en sombra, en nada* ».

Bibliographie

BLESTEL Elodie, compte-rendu de PENNER Hedy, *Guaraní aquí. Jopara allá : Reflexiones sobre la (socio) lingüística paraguaya*, Berne, Peter Lang, 2014. Col. « Fondo hispánico de lingüística y filología », p.19-233.

ECO Umberto, *Lector in fabula (le rôle du lecteur)*, Paris, Grasset/Fasquelle, (1979) 1985, col. Livre de poche biblio-essais, n° 4098.

ESCOBAR Alberto, *Arguedas o la utopía de la lengua*, Lima, IEP, 1984 (cité par CUETO Alonso, *La narrativa de Arguedas. Celebración, documento y utopía*, http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion_3/32/cueto_alonso.htm)

GÉAL François, *Horacio Quiroga -Journal de voyage à Paris*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016.

GOYTISOLO Juan, *Trilogía de Álvaro Mendiola (Señas de identidad – Don Julián-Juan sin tierra)*, Barcelona, RBA Libros S.A. (Narrativas), 2012.

MERAND Patrick, *les langues étrangères dans l'œuvre d'Hergé*, Sépia, Saint-Maur-des-Fossés, 2015.

RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, *Diario de viaje a París- Horacio Quiroga – introducción y notas de*, 1950, Montevideo, Número. Accessible en ligne <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/26040>

WINTER-FROEMEL Esme et ZIRKER Angelika (Eds), *Enjeux du jeu de mots (perspectives linguistiques et littéraires)*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston (titre original : *The Dynamics of wordplay*), 2015. Accessible en ligne https://books.google.fr/books/about/Enjeux_du_jeu_de_mots.html?id=JaSnCgAAQBAJ&redir_esc=y