

HÉLÈNE BARTHELMEBS

Université Paul-Valéry, Montpellier 3

Latin, langue vivace ? Résurgences linguistiques
dans *Les Enfants du sabbat* (1975)
et *L'Œuvre au noir* (1968)

Latin, perennial language? Linguistics resurgences in the works
Les Enfants du sabbat (1975) and *L'Œuvre au noir* (1968)

ABSTRACT: There seems to be a revival of the Latin language – considered as a dead language – in Anne Hébert's novel *Les Enfants du sabbat* (1975) and in *L'Œuvre au noir* (1968) written by Marguerite Yourcenar. Of course, the Latin language is relevant regarding the mystical universes that constitute the background of both novels: it is a real significant alterity. It not only collides with the French literary language, but it also creates a linguistic opacity – the Latin language becomes intelligible only after an active translation made by the reader, because there is no translation given in the text. So, introducing a “dead” language, seldom used in its oral form, and moreover hardly accessible for a modern readership, arises from an aesthetic of transposition.

KEYWORDS: Feminine writing, *gender studies*, identity building, norms and transgressions, francophone literatures, comparative literature, linguistic, 20th century literature

Le latin¹, langue couramment dite « morte », semble s'actualiser et être plus que jamais vivante dans les romans contemporains d'Anne Hébert *Les Enfants du sabbat* (1975) et dans *L'Œuvre au noir* (1968) de Marguerite Yourcenar. Les univers mystiques, qui constituent la trame de fond de ces deux œuvres, offrent bien entendu une aire d'accueil à la langue latine tout à fait privilégiée : elle y constitue une altérité signifiante, venant non seulement se heurter à la langue française d'expression, mais aussi créer une certaine opacité linguistique – la langue n'étant accessible qu'après traduction active de la part du lecteur, le texte en étant exempt. Or, introduire une langue « morte », non usitée oralement et surtout difficilement accessible pour le lectorat moderne, relève d'une esthétique de la transposition.

Dans le cas des littératures francophones, il est tout à fait frappant que les phénomènes de textualisation et de dialogisme fassent appel à la langue latine, alors que les auteures ont accès à d'autres langues secondes, celles-ci vivantes. Cette spécificité se manifeste dans notre *corpus* notamment par la présence, massive, de phrases ou de syntagmes latins. Il apparaît que ces résurgences offrent une double perspective d'étude ; tout d'abord, avec le jeu de déformation et de déplacement sémantique du texte liturgique originel, puis avec l'inscription d'une oralité *autre*, en rapport avec le chant, dans les textes. La langue latine constitue donc une hybridation signifiante qui vient compléter l'analyse sémantique.

Nous nous interrogerons sur l'usage du français comme « lieu » de construction des identités au féminin dès lors qu'il est confronté à la résurgence du latin, car « la langue française [d'expression] n'est pas la langue française : elle est plus ou moins toutes les langues internes et externes qui la défont »². Ces éléments allogènes aux textes littéraires traditionnels déconstruisent le rapport à la langue ; phénomène encore plus violent quand il s'agit d'« écriture au féminin », car il procède d'une construction d'un véritable métadiscours.

Unus ego et multi in me

Cette formule, issue des incantations alchimiques émaillant *L'Œuvre au noir*, nous paraît illustrer à merveille le phénomène d'incorporation du *différent de soi* dans les textes littéraires de nos deux auteures. Julia Kristeva dans *Séméiotikè*

¹ J'exprime très affectueusement ici à Marjolaine Raguin, pour l'ensemble de nos discussions chaleureuses et animées, mes plus vifs remerciements.

² A. Khatibi, « Bilinguisme et littérature », [in:] *Maghreb pluriel*, Paris : Denoël, 1983, p. 188.

(1969), s'appuyant sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine, stipulait que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »³; ainsi, le latin figure, certes, une langue morte, mais aussi le témoin vivant d'une époque fondamentale dans et pour la construction de la pensée occidentale. Face à l'homogénéité de la langue d'écriture, les deux auteures usent de cette *langue étrangère*, qui apparaît en filigrane dans le texte et accompagne la narration. Il n'est nullement question d'un *exotisme*, cette résurgence s'inscrit dans la quête d'identité: le *différent* se mêle au *même*, le texte devient pluriel ne serait-ce qu'au niveau de la langue dans laquelle il est écrit.

Il s'agit dans un premier temps d'interroger la valeur de cette *langue seconde* dans le texte français. Appartenant au champ symbolique, le latin semble s'incorporer dans ces œuvres francophones et induire une véritable textualisation. L'hétérogénéisation des langues d'expression, en intégrant la langue latine, nous ramène surtout vers la langue mère qui a donné naissance aux idiomes romans. Dans cette optique, nous assistons à un intéressant phénomène de renversement de la diachronie: cette deuxième langue du texte est ontologiquement *première*. La filiation linguistique voit se jouer une réincorporation des origines; ce qui, pour des êtres de langage, pris dans le langage, signifie la mise en relief d'un patrimoine commun. L'infiltration signifiante de la langue mère dans la langue fille n'est pas sans rappeler l'autobiographie de Marguerite Yourcenar, *Le Labyrinthe du monde*⁴, qui bouleverse l'ordonnancement narratif traditionnel de l'autobiographie pour s'attacher à redonner vie à ses ancêtres. Il semble que ce soit un mouvement similaire qui sous-tende la présence du latin dans les textes en présence, comme le souligne Zénon dès l'ouverture de *L'Œuvre au noir*:

Un autre m'attend ailleurs. Je vais à lui.

- Qui ? demanda Henri-Maximilien stupéfait...

Zénon se retourna: « *Hic Zeno* », dit-il. « *Moi-même* »⁵.

Hors de la figure gémellaire de cet « autre Moi », la spatialisation philosophique confère à la notion de temps une portée existentielle; de même,

³ J. Kristeva, *Séméiotikè*, Paris: Seuil, 1969, p. 85.

⁴ Son projet littéraire s'appuie sur un triptyque familial constitué de *Souvenirs pieux* (1974), *Archives du Nord* (1977), *Quoi ? L'éternité* (1988). Ce dernier *opus* est paru à titre posthume en 1988, i.e. un an après le décès de l'auteure. Gallimard fera paraître ces trois volets sous le titre *Le Labyrinthe du monde* avec l'accord de l'auteure.

⁵ M. Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, Paris: Gallimard, « Folio », 1968, p. 20.

la réincorporation de *l'originel* se veut être avant tout symbolique, en inscrivant *l'universel* dans ce qu'il a lui-même engendré de *particulier*.

Ce voyage linguistique dans le temps est avant tout action et organisation du monde, grâce à ce nouvel imaginaire qu'il induit ; l'esthétique particulière à ces deux œuvres met paradoxalement en scène le pouvoir de l'imagination dans des univers « fragmentés par les perceptions »⁶. Dans *L'Œuvre au noir*, Zénon ne peut être perçu comme athée, son refus de la pensée unique et pré-conçue ne l'empêchant pas de croire viscéralement à une transcendance supérieure. Il s'agit de trouver sa véritable identité, comme l'annonce l'auteure dès l'exergue de la première partie :

Nec certam sedem, nec propriam faciem, nec munus ullum peculiare tibi dedimus, o Adam, ut quam sedem, quam faciem, quae munera tute optaveris, ea, pro voto, pro tua sententia, habeas et possideas. Definita caeteris natura intra praescriptas a nobis leges cohercetur. Tu, nullis angustiis cohercitus, pro tuo arbitrio, in cuius manu te posui, tibi illam prefinies. Medium tes mundi posui, ut circumspiceres inde commodius quidquid est in mundo. Nec te celestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusquet plastes in quam malueris tute formamu effingas⁷.

Dans ce « libre-arbitre » conféré au premier Homme s'esquisse la vision de l'auteur(e) en tant que créateur(trice). Les interprétations du monde, qu'elles soient alchimiques dans *L'Œuvre au noir* ou chrétiennes dans *Les Enfants du sabbat*, en viennent à instituer la parole comme acte magique, performatif, susceptible de créer⁸. Or, Gilbert Durand définit l'imagination en tant que principe « organ-isateur », qui organise le Monde et déforme les perceptions pour assurer l'homogénéité des représentations. Ainsi, cette langue constitutive à part entière du texte, vient transcrire un vécu particulier et offrir de nouvelles possibilités d'inscription de l'écriture féminine⁹.

⁶ G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris : Presses Universitaires de France, 2005 [EO 1960], p. 149.

⁷ « Je ne t'ai donné ni visage, ni place qui te soit propre, aucun don qui te soit particulier, ô Adam, afin que ton visage, ta place, et tes dons, tu les veuilles, tu les conquières et les possèdes par toi-même. Nature enferme d'autres espèces en des lois par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les mains duquel je t'ai placé, tu te définis toi-même. Je t'ai placé au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler ce que contient le monde. Je ne t'ai fait ni céleste, ni terrestre, mortel ou immortel, afin que de toi même, librement, à la façon d'un bon peintre ou d'un sculpteur habile, tu achèves ta propre forme ». M. Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, *op. cit.*, p. 10.

⁸ Nous pensons ici notamment au *pneuma* chrétien.

⁹ H. Barthelmebs, « De la construction des identités féminines. Regards sur la littérature francophone de 1950 à nos jours », thèse de doctorat, Université de Haute-Alsace, 2012.

Arrêtons-nous un instant sur les spécificités typographiques qu'induit l'introduction du latin. Que ce soient des intertextualités pures et simples ou encore des références mystiques, elles sont toutes soulignées par l'usage des italiques. Roland Barthes dans *Le Bruissement de la langue* (1986) définit les italiques en tant que « trace de la pression subjective qui est imposée au mot d'une insistance qui se substitue à sa consistance sémantique »¹⁰. Leur présence presque massive marque ainsi l'existence d'une voix accompagnant le texte ; comment ne pas y reconnaître celle des auteurs qui en jouent comme autant d'incursions dans leurs propres romans ? Dans *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert, mettant en scène Sœur Julie qui a embrassé la vie religieuse pour échapper à sa naissance de sorcière, les citations latines apparaissent particulièrement abondantes. Elles rythment la narration, et plus particulièrement les événements les plus violents, dont la mort de personnages secondaires :

*Dies iræ, dies illa,
Solvat sæclum in favilla,
Teste David cum Sibylla !
Quantus tremor est futurus,
quando judex est venturus,
cuncta stricte discussurus !*¹¹

L'enterrement d'une des religieuses s'accompagne, narrativement, du célèbre poème apocalyptique *Dies iræ, dies illa*, la « prose des morts » appartenant certes aux chants funéraires, mais évoquant aussi la Parousie christique. Ce double réseau qui préfigure l'enchaînement funeste des événements et l'inéluctable acceptation du déterminisme de sa naissance, à « l'alma mater »¹² qui la définit comme sorcière, malgré sa fuite dans la chrétienté. De même dans *L'Œuvre au noir*, les latinismes apparaissent également en italiques, distincts donc du texte français ; il ne s'agit pas tant selon nous de respecter une norme éditoriale que rendre perceptible cette langue *autre*. À la manière d'une voix étrangère, par la langue et la typographie, les auteurs confèrent un autre niveau au palimpseste qu'est le texte ; le latin prenant ici une valeur métatextuelle.

¹⁰ R. Barthes, *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1986, p. 300.

¹¹ « Jour de colère, jour d'effroi / Qu'ont prédit sous la vieille loi / Et la Sibylle et le saint Roi. / Quand le monde en feu croulera, / Quand le grand juge apparaîtra, / Qui toutes choses jugera ! » A. Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Paris : Seuil, 1975, p. 118 [traduction de M. Chauveau, *Le Dies iræ*, Montréal, Bureau des « Nouvelles soirées canadiennes », 1887].

¹² R. Major, « Kamouraska et les *Enfants du sabbat* : faire jouer la transparence », *Voix et images*, vol. 7, n° 3, p. 464.

En effet, il représente un véritable commentaire, cette strate appartenant à un fond commun universel qui vient compléter la narration en y ajoutant un discours totalisant.

Concernant Marguerite Yourcenar, précisons que Georges Thinès a « été tenté de voir dans les *Mémoires d'Hadrien* l'œuvre d'un "auteur latin contemporain" »¹³, ce qui peut être entendu sous une double acception, au-delà de la question de la langue latine : d'un côté elle procède d'un travail d'historienne – que Thinès comparera d'ailleurs à Suétone ou encore Tacite – de l'autre elle s'attache à peindre une véritable fresque à travers laquelle elle redonne vie à l'Histoire. Dès lors, l'omniprésence du latin s'explique en partie par le contexte socio-historique dans lequel évolue Zénon, car « autant qu'on pense en langage articulé, Zénon pense en latin du Moyen Âge »¹⁴. Marguerite Yourcenar s'attache à immerger son lecteur dans cet univers du XVI^e siècle, parsemant son texte de locutions latines et d'archaïsmes, et ce, dans une « langue [qui] aurait des propriétés qui feraient penser aux textes de François Rabelais ou de Michel de Montaigne »¹⁵, comme le précise Jesús Cabello García.

Le latin, comme trace d'une altérité constitutive, nous ramène donc à une *étrangeté de la langue d'expression*, car elle ne parvient pas à faire signifier le *Féminin* hors de la *langue patriarcale*. Le travail scriptural de nos auteures induit un accueil de l'*Autre* dans le *Même* en recourant au latin, car il s'agit alors d'interroger la langue d'expression française en lui greffant une *altérité* qui permet d'échapper au carcan linguistique, au « fascisme de la langue »¹⁶. La langue latine introduit un plurilinguisme d'autant plus signifiant qu'il nous renvoie aux origines linguistiques et culturelles de l'Occident. Les travaux de Mikhaïl Bakhtine quant au plurilinguisme nous apportent ici un éclairage permettant de souligner l'oralité de nos textes :

Tous les langages du plurilinguisme [...] sont des points de vue spécifiques sur le monde, des formes de son interprétation verbale, des perspectives objectales

¹³ G. Thinès, « Un auteur latin contemporain », [in:] *Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle*, Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, en ligne, <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/thines.pdf> (page consultée le 12 février 2013).

¹⁴ Carnets de notes de *L'Œuvre au noir*, *op. cit.*, p. 461.

¹⁵ J. Cabello García, « Archaïsmes et formes vieillies dans de Marguerite Yourcenar. Deux traductions espagnoles et une catalane », [in:] *Dialogues interlinguistiques*, Laboratoire de recherche CELTA, Sorbonne, 2008.

¹⁶ R. Barthes, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, Paris : Seuil, 1977.

sémantiques et axiologiques... Contrairement au poète, le romancier accueille le plurilinguisme et la plurivocalité¹⁷.

Outre le plurilinguisme présent chez nos écrivaines, c'est bien cette notion de *plurivocalité* qui est ici à l'œuvre : ce sont bien différentes voix qui s'entremêlent, parfois jusqu'à créer la confusion, et qui interrogent la notion de *Féminin*, par la pluralité intertextuelle que cette langue permet. Langue mère du français, elle est aussi celle des incantations magiques et de la liturgie chrétienne. Ainsi, cet imaginaire permet d'explorer non seulement le rapport entre passé et présent, entre univers païen et chrétien, mais aussi de greffer une voix *autre* dans les textes écrits. *Langue française d'expression* et *langue latine des origines* se mêlent jusqu'à ne plus en former qu'une seule et unique, hybride, qui devient espace de liberté dans l'expression de Soi.

Français/latin, pour un trouble de la signification¹⁸

Nous envisageons la textualisation de la langue d'expression comme « lieu » de construction des identités au féminin, car outre la liberté qu'elle confère, elle témoigne du travail de la langue en regard d'éléments autres, appartenant certes à la culture propre des auteures, mais aussi à leur vécu. Plus qu'un usage de la langue, les écritures de nos auteures tendent à une vraie mise en langage du *Féminin*.

Le latin, élément allogène aux textes littéraires traditionnels, déconstruit le rapport à la langue, plus encore dès lors qu'on s'attache à la francophonie. Ce phénomène est d'autant plus marqué dès lors qu'il s'agit d'« écriture au féminin », car elle est interrogations et réinterrogations des identités, de la langue d'expression, amenant à la construction d'un véritable métadiscours. L'inscription du latin dans ces deux textes semble procéder d'un jeu de voilement/dévoilement, tant cette langue demeure *autre* et étrangère. N'étant jamais traduite au lecteur du XX^e siècle, elle acquiert son mystère et conserve son opacité ; servant ainsi narrativement les thématiques de l'alchimie et de la magie dans *L'Œuvre au noir* et *Les Enfants du sabbat*.

Le choix du latin comme langue seconde, pour nos auteures, trouve son origine dans le contexte privé. Les biographes de Marguerite Yourcenar ont

¹⁷ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, « Tel », 1978, p. 113.

¹⁸ Clin d'œil au célèbre ouvrage de J. Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* [traduction de C. Kraus], Paris : La Découverte, 2005 [1990].

maintes fois attiré notre attention sur l'enseignement du grec et du latin dont l'écrivaine a bénéficié en étant enfant, et l'attachement qu'elle éprouvait pour les langues antiques. Quant à Anne Hébert, les oraisons citées *dans le texte*, même si elles ont été retravaillées, tendent à effacer les tensions linguistiques entre français et anglais, en revenant à une langue première, appartenant au champ religieux et constituant en cela un point de convergence entre deux cultures dominantes canadiennes. Cette volonté d'union est encore accentuée par le phénomène de non-traduction : ces textes latins appartenant à tous, Anne Hébert agit comme s'ils étaient naturellement accessibles à l'ensemble du lectorat et que le latin était une langue courante de communication – ce qui lui permet de jouer du sens et des structures des textes originaux :

Toute frontière abolie, voici que je retrouve mon enfance. Aucune résistance. Je m'ajuste à sa chair et à ses os. Je me réchauffe à la source de ma vie perdue, pareille à une chatte ronronnante s'installant près du feu.

*Lavabo inter innocentes manus meas et circumdabo altare tuum, Domine*¹⁹.

Rappel du baptême, la phrase latine, traditionnellement prononcée au début de la prière eucharistique chrétienne, signifie « Je lave mes mains en signe d'innocence pour approcher de ton autel, Seigneur » (Gn, 25–6, 7) ; Anne Hébert fait donc montre de beaucoup d'ironie car, non seulement Julie transgresse les lois divines, en « distordant » l'espace/temps, mais surtout, son déplacement dischronique la ramène vers le péché : en guise d'« autel chrétien », c'est le lit où ont lieu les rapports incestueux : elle se purifie donc avant son propre viol. En parallèle, les prières issues de la liturgie dans *Les Enfants du sabbat* connaissent un même traitement, l'auteure s'appropriant certains passages des *Exorcismes* au détriment d'autres :

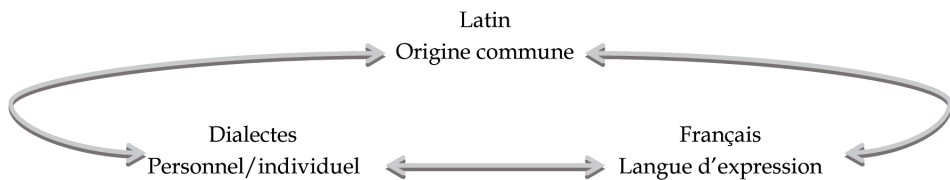
[...] *ipse tibi imperat Diabole, qui ventis, et mari imperavit, ac tempestatibus imperavit; ipse tibi imperat, maledicte, qui te de supernis caelorum in inferiora terrae demergi praecepit; ipse tibi imperat, qui Adam primum hominem clamavit! Ipse tibi imperat, qui Ananiam, Azariam, Mizaalem in camino ignis salvavit; ut recedas ab fac famula Dei. Audi ergo Satana, victus et prostratus recede; in nomine Patris, et Filii, et Spiritus sancti*²⁰.

¹⁹ A. Hébert, *op. cit.*, p. 38.

²⁰ *Ibidem*, p. 172. Cet extrait de l'exorcisme du rituel de Prüm, Munich (Fol. 250r) a, bien évidemment, été retravaillé par l'auteure, il signifie : « Il te commande, Diable, lui qui ordonne aux océans et aux vents, et même aux tempêtes; Il te commande, Maudit, lui qui te précipita

Relevons que ce long passage fait partie d'une série de plusieurs citations qui sont placées durant l'exorcisme pratiqué, suite à l'apparition de *stigma diaboli*, sur Sœur Julie – le rite sera d'ailleurs inopérant, car rien ne saurait modifier sa « nature » de sorcière. Les *topoi* de la religion et de la sorcellerie sont donc reliés intrinsèquement par le biais du rite ; et, de fait, par la dénonciation des perversions chrétiennes : « Quel Dieu barbare, lui-même victime et complice, cloué sur la croix, ose proclamer que la souffrance est précieuse comme l'or, bonne comme le pain et qu'elle seule peut sauver le monde, l'arracher aux forces du mal et le délivrer des griffes du péché ? »²¹. Ainsi, les antithèses se voient intimement intriquées dans un même ensemble homogène ; prenant naissance dans un vécu féminin, ces écritures ont en commun de receler non seulement différentes langues, mais aussi l'ensemble des stéréotypes sociaux dans un même ensemble.

De plus, et c'est sans doute cet aspect de la plurivocalité qui opère le plus nettement dans nos deux œuvres, il y a cohabitation de différents états de langue dans les textes. Le latin, langue du sacré, cohabite avec les parlers régionaux – ces deux états de lettres, et de l'Être, étant réunies autour de la langue française d'expression.



Les sciences, l'alchimie, tout comme la religion, utilisaient le latin dans leurs incantations magiques ; phénomène d'autant plus explicable que cette langue était ignorée du peuple. Dans les contextes médiévaux qui constituent la trame de ces œuvres, sa présence s'explique notamment par ce biais. Écrire en latin au sein même de la langue française, c'est certes la rendre vivante à nouveau et rappeler sa dignité de langue de culture, mais c'est aussi souligner qu'elle ne l'est plus. Le contraste est donc remarquable avec les langues vernaculaires qui transparaissent de loin en loin dans les récits. Le dialecte, qu'il soit roman ou

des hauteurs du ciel dans les profondeurs des terres inférieures ; Il te commande, lui qui appela Adam le premier Homme ! Il te commande, lui qui sauva Anania, Azazia, Mizaale du chemin ignoble ; donc tu te retires du service de Dieu. Entends donc Satan, retire-toi vaincu et terrassé ; au nom du Père, du Fils et du Saint Esprit » [nous traduisons].

²¹ *Ibidem*, p. 77.

germanique, représente avant tout la filiation dans laquelle s'inscrit le locuteur ; en ce sens, ces insertions du parler dans l'écrit nous semblent procéder d'une volonté de complétude.

Dans *Les Enfants du sabbat*, les occurrences québécoises tendent à bâtir un véritable imaginaire linguistique ; l'auteure faisant intervenir le *joual*, le parler québécois, dans les paroles rapportées au discours direct : « Ça va-t-y finir ! Mon Dou ! Ça va-t-y finir²² ! », « Fais-toi-z-en pas pour à soir [...] C'est pas ta faute en toute »²³. Elles constituent autant de ruptures dans la narration française d'Anne Hébert. Les régionalismes, qui reposent sur des langues parlées, vivantes et fortement imagées, viennent donc se heurter au latin, langue écrite et « morte ». Ce phénomène relève d'une logique dialogique entre les univers dépeints dans cette œuvre hébertienne : l'univers religieux, qui correspond par l'intermédiaire de Julie à la mort du *Féminin*, et l'univers paysan, dans lequel Philomène, la mère de Julie, incarne un *Féminin*, certes paroxystique, mais libéré. Incontestablement, le *joual* est prêté aux « gens du commun », et cela correspond à une réalité socio-linguistique, mais il nous semble qu'au-delà de la crédibilité du niveau de langue, il s'agit pour Anne Hébert de mettre en relation les traits littéraires de *Latin/Religion/Thanatos* et de *Joual/Sorcellerie/Éros*.

Marguerite Yourcenar apparaît de même prise dans la langue vivante, mais c'est paradoxalement le flamand du XX^e siècle, et non celui du XVI^e, qui vient à de rares occasions émailler le texte : « *Voor u heb ik het gedaan* »²⁴, « *Prachtig werk, mijn zoon, prachtig werk* »²⁵. Pourtant, au contraire d'Anne Hébert, le dialecte apparaît entouré de mépris ; Zénon en viendra, entre autres raisons, à fréquenter assidument le Prieur des Cordeliers car « son français exquis reposait l'oreille de la bouillie flamande »²⁶. Sans attribuer de tels propos à l'auteure – rappelons qu'elle est elle-même d'origine flamande – les dialectes font néanmoins « éclater de rire »²⁷. La hiérarchisation entre langue sacrée et dialecte se fait ici prégnante car, bien qu'aucune des deux langues ne soient traduites par l'auteure, elles donnent à voir deux positions distinctes par rapport au savoir scientifique, sérieux dont sont respectivement connotés ces biais linguistiques.

Dans *Les Enfants du sabbat*, les psaumes chrétiens accompagnent les actes de profanation, et spécialement les viols incestueux des jeunes Julie et Joseph. La lexie 9 est à cet égard particulièrement riche, car elle met en coprésence

²² *Ibidem*, p. 10.

²³ *Ibidem*, p. 134.

²⁴ « Je l'ai fait avant ». M. Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op. cit., p. 203 [nous traduisons].

²⁵ « Œuvre magnifique, mon fils, œuvre magnifique ». *Ibidem*, p. 36 [nous traduisons].

²⁶ M. Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Paris : Gallimard, « La Pléiade », 1982, p. 679.

²⁷ *Ibidem*, p. 590.

les rites sataniques et le culte chrétien : la liturgie latine est intégrée au viol rituel de la jeune fille et scande les étapes de la « métamorphose » satanique. Comment ne pas reconnaître dans ces passages, parfois délibérément faussés par l'auteure pour faire passer le message de la terreur de l'héroïne, le *Requiem de Mozart* ?

Rex tremendae

Rex tremendae majestis

Quem patronum rogaturus [syntagme appartenant au *tuba mirum*]

Cum vix justus sit securus [syntagme appartenant au *tuba mirum*]

Ô Roi, dont la majesté est redoutable,

Quel protecteur invoquerai-je, quand le juste lui-même sera dans l'inquiétude.

Vous qui sauvez par grâce, sauvez-moi, par miséricorde.

Tuba Mirum

Liber scriptus proferetur

In quo totum continetur.

[La phrase finale est absente de la transcription hébertienne : *Unde mundus judicetur*]

Le Livre tenu à jour sera apporté,

Livre qui contiendra tout

[Ce sur quoi le monde sera jugé]²⁸.

Plus que les jeux de transformations du texte chrétien, c'est la portée incantatoire qui nous intéresse ici. Comme l'indique l'étymologie, le chant en sous-tend les formules magiques et ce sont bien la mélodie et la rythmique qui en garantissent le pouvoir. L'ensemble de l'œuvre est scandé par des extraits du *Requiem*, de la même manière qu'il est traversé par des scènes de viol, d'incestes, de meurtres, de tortures, etc. Nous pouvons supposer que le meurtre que préfigure le chant funèbre est celui de l'enfant de Julie, tué à la naissance par la Mère Supérieure. L'usage du *Requiem* de Mozart ajoute un élément musical, à la manière d'une bande originale de film ; ce faisant, l'auteure ajoute une tension dramatique, encore appuyée par le recours à la *langue du sacré* qui n'est depuis longtemps plus immédiatement accessible à ses lecteurs/auditeurs. La langue latine constitue donc une hybridation signifiante qui vient compléter l'analyse sémantique.

²⁸ A. Hébert, *op. cit.*, p. 118.

Des écritures composites

La tension identitaire se révèle aussi par cette textualisation des langues : les idiomes s'entrelacent dans les œuvres et se répondent mutuellement. Dans notre optique d'étude, ce sont les différentes hybridations qui vont retenir notre attention, car « la parole de la femme (et donc son écriture) est plus libre, moins codifiée, plus révolutionnaire que celle de l'homme »²⁹. La langue d'expression procède donc avant tout d'un métissage pluriel, et les représentations langagières sont au cœur de cette esthétique propre à transcrire des identités mobiles et fondues les unes dans les autres : le métadiscours qui s'y construit relève d'un acte de langage à part entière, ce ne sont pas de simples retranscriptions de l'oralité qui sont rapportées dans les textes, mais bien la quête d'une langue d'expression littéraire propre. Cela nous paraît s'inscrire dans une volonté de langue qui sert à être, en plus de sa visée de communication ; « *die Sprache ist das Haus des Seins* »³⁰, comme le souligne Martin Heidegger. À cette première confrontation se dessine un autre niveau de lecture qui vient interroger la notion d'identité dans l'écriture : le latin qui traverse les œuvres vient renforcer la présence du chant, de la voix, dans les textes littéraires.

Paradoxalement, la langue latine, bien que « morte », est éminemment orale, tant la notion de musicalité lui est attachée. Le recours au chant, à l'oralité donc, a été étudié par les chercheurs en Études du genre, tels que Hélène Cixous ou Julia Kristeva :

Si la description théorique de la *chora* que nous poursuivons, suit le discours de la représentation qui la donne comme évidence, la *chora* elle-même, en tant que rupture et articulation – rythme – est préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité³¹.

Les latinismes et les « archaïsmes » yourcenariens issus de la tradition, paraissant néanmoins très actuels, viennent infiltrer le texte littéraire, complétant l'analyse symbolique. Se mêlant étroitement à la signification, ces éléments textuels constituent de véritables dissonances positives, largement exploitées par l'auteure, car :

²⁹ L. Cremonese, *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris : Didier Érudition, 1997, p. 56.

³⁰ « La Langue est la demeure de l'Être ». M. Heidegger, « Brief über der Humanismus », [in:] *Gesamtausgabe*, vol. 9, 1946, p. 313 [nous traduisons].

³¹ J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris : Seuil, 1974, p. 23.

Toute énonciation, même sous sa forme écrite figée, est une forme de réponse à quelque chose et est construite comme telle. Elle n'est qu'un maillon de la chaîne des actes de parole. Toute inscription prolonge celles qui l'ont précédée, engage une polémique avec elles, s'attend à des réactions actives de compréhension, anticipe sur celles-ci, etc.³².

Il y a donc une dimension profondément inférente entre langue d'expression et langue originelle. Les expressions infiltrant le texte yourcenarien viennent résonner avec la culture universelle, telles les « *Ineptissima vanitas* »³³, les « *Caput Mortuum* »³⁴, les « *Aegri Somnia* »³⁵, qui contribuent à teinter le texte yourcenarien d'intemporalité, car l'histoire de Zénon « se passe vers 1569 et pourrait s'être passé hier ou se passer demain »³⁶. En effet, les pérégrinations de l'alchimiste dans l'Europe du XVI^e siècle sont surtout prétexte à des mises en parallèles avec les événements du XX^e siècle.

Ces traces de langue *autre* nous paraissent relever avant tout de l'inscription du corps de l'auteure dans le texte – dans une perspective d'écriture féminine, le corps dans l'écriture permet de suppléer au manque définitoire qu'engendre la confrontation avec le *premier sexe*. Cette transcription permet le questionnement de l'hybridation linguistique : la corporéité féminine devient plurielle, et les langues se mêlent jusqu'à n'en plus former qu'une seule et unique, hybride. La musicalité de cette langue *autre*, langage à part entière, traverse les œuvres. Elle en rythme la narration tout en faisant naître un nouvel imaginaire et en apportant une nouvelle signification au texte.

Dans un tel *corpus*, le recours à la langue latine permet de nouvelles possibilités d'écriture de soi. En effet, l'hybridation de deux langues offre un espace de liberté et d'individuation propre à créer un nouvel imaginaire, avec un système de pensée original qui dépasserait le système patriarcal traditionnel de la langue.

Le discours est par conséquent interactif : cette caractéristique du discours comme étant interactif est évidente sous sa forme orale (le dialogue entraîne

³² B. Marquer, « La notion de discours », [in:] *F@rum, Pharotheca, Analyse textuelle*, Universita di Genova, Italie, en ligne, <http://www.farum.unige.it> (page consultée le 21 avril 2012).

³³ « Absurde vanité ». M. Yourcenar, *L'Oeuvre au noir*, op. cit., p. 17 [traduction personnelle].

³⁴ « Tête de mort ». *Ibidem*, p. 140 [traduction personnelle].

³⁵ « Rêves de malade ». *Ibidem*, p. 141 [traduction personnelle].

³⁶ M. Yourcenar, « Lettre à Natalie Barney, 17 août 1965 », [in:] *Lettres à ses amis et quelques-uns*, Paris : Folio, p. 287.

une interaction) mais elle ne s'y réduit pas. Il y a une interactivité fondamentale (ou dialogisme) dans tout texte car le discours qu'il met en place prend en considération un destinataire³⁷.

Il semble que ce soit avant tout une valeur d'exemplarité, dans la pensée ou dans l'esthétique littéraire, qui sous-tende l'usage du latin dans ces textes du XX^e siècle. La textualisation des langues est manifeste, l'usage du *joual* ou du flamand vient se heurter au latin ou au « français de France », langue d'expression, tous deux ayant une valeur symbolique forte : les langues écrites relèvent de la Loi du père, et les langages, que ce soit la voix, le chant ou encore la musique, renvoient vers la Mère³⁸, voix antérieure à l'acquisition de la langue : ainsi, *l'écriture au féminin* parvient-elle à inscrire le *Féminin* au cœur des textes.

Dès que nous envisageons le latin en tant que langue-mère, langue maternelle des branches romanes foncièrement vernaculaires, nous voyons apparaître un phénomène transmission, de legs, envisageable comme féminin. Il nous semble que l'écriture féminine, dans cette logique autonomisante, représente donc la possibilité d'advenir et de faire advenir *l'alius*, l'autre *Moi féminin*, dans la langue ; et selon un mouvement dialectique, de faire venir à soi l'altérité exprimée dans le champ des possibles. Le besoin donc de constituer l'écrit en identités dont la structure s'étendrait de Soi à l'Autre en passant par l'expression. L'écriture comme expression constitue un champ *intérieur*, et non extérieur. Cela corroborerait la thèse d'une écriture du corps, ou, selon les termes de Malika Mokeddem, d'un corps-texte³⁹.

Conclusion

Plus qu'une simple (ré)utilisation de la langue latine, les écritures de ces deux auteures mettent en œuvres une véritable mise en mouvement : il y a circulation du présent vers le passé par le biais de cette langue *seconde*, qui revient dans le texte littéraire grâce à une composition narrative et textuelle.

³⁷ Voir le séminaire intitulé « Littérature et musique » de Béatrice Didier, disponible sur le site de Fabula, en ligne, <http://www.fabula.org/colloques/sommaire1228.php> (page consultée le 21 avril 2012).

³⁸ Voir notamment les œuvres théoriques et romanesques d'Hélène Cixous sur cette question. H. Cixous, *Souffles*, Paris : Des femmes, 1975.

³⁹ M. Mokeddem, *N'Zid*, Paris : Seuil, « Points », 1991, p. 61.

Les différents états de langue, latin et dialectes, se mêlent au français jusqu'à ne plus former qu'une seule et unique langue d'expression, hybride, dont chaque partie constitutive procède non seulement d'un effet de contraste, mais surtout d'une volonté de complétude. Les tensions dues à l'expression se révèlent par ce dialogisme qui s'instaure entre langues française et latine, ainsi que par l'incorporation du chant dans les textes ; se faisant, c'est une véritable poésie qui vient sous-tendre l'écriture de ces deux œuvres.

